

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

FIESTA Y MEMORIA ANTIGUA.
VOCES Y VISIONES DEL MUNDO EN LA OBRA DE ARREOLA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA

TUTORA: DRA. TATIANA BUBNOVA GULAYA
COMITÉ TUTORAL: DRA. MARIANA MASERA CERUTTI
DR. JORGE ALCÁZAR BRAVO

MÉXICO, D. F., AGOSTO DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS I

La realización del Doctorado en Letras fue posible gracias al apoyo de las autoridades académicas y administrativas de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) y del Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP). Me refiero a: Dr. Jorge Abdo Francis, ex rector; M. A. Candita Victoria Gil Jiménez, Rectora; Mtro. Gregorio Romero Tequextle, Lic. Andrés Gallegos Torres, Dr. Mario Yáñez García, Lic. Martha Gutiérrez Alfaro, Mtro. Luis Aguilar y Mtra. María Isabel Zapata Vásquez. Asimismo, agradezco el respaldo y la asesoría que, en su momento, me dedicaron el Dr. Lácides García Detjen, el Dr. Federico Álvarez Arregui, la Mtra. Iraís Hernández y el Ling. José Álvaro Hernández.

La presencia y el apoyo de mi tutora, la Dra. Tatiana Bubnova Gulaya, así como de la Dra. Mariana Masera Cerutti y el Dr. Jorge Alcázar Bravo, integrantes del Comité Académico, fueron decisivos en cada uno de los semestres: confiaron en mí, respetaron mi manera de decir, pero, sobre todo, orientaron con sabiduría y paciencia la elaboración de esta tesis. Agradezco las sugerencias, críticas y observaciones de los integrantes del jurado: Dra. Martha Elena Munguía, Dr. Miguel Rodríguez Lozano, Dra. Edith Negrín, Dra. Adriana Sandoval; así como la atención que me brindó durante todo el proceso la Dra. Nair Anaya Ferreriro, Coordinadora del Posgrado en Letras de la UNAM.

A todos ellos, muchas gracias.

AGRADECIMIENTOS II

Gracias a mis amigos, los de siempre y los de la amistad que comenzó a florecer con el inicio de esta tarea, su solidaridad y su presencia fraterna fue un aliento.

Gracias a Jorge Suárez, Patricia de Oteyza, Leticia Kufre y Lisset Figueroa, por su apoyo en los días más oscuros.

Gracias a mi familia. A mi mamá María Esther, a mis hermanos y compañeros de todas las batallas Elvia Edith y Erasmo Arturo; a mis cuñados Polín y Lili; a mis sobrinos Gabriel, Emilio, Cecilia y Eva. Saben bien que sin su amor no habría podido tener la confianza en que era posible cumplir el sueño. Gracias a quienes siguen estando y, de algún modo, me acompañan: mi papá (gracias por el verso y la bugambilia) y Pedro.

A mis hijos Ismael Jerónimo y Pedro Rodrigo...

Por el amor y la *garza morena* que compartimos...

Por la risa...

la memoria...

y la valentía...

INDICE

PRESENTACIÓN

| | |
|---|-----|
| I. INTRODUCCIÓN | 1 |
| II. PRESENCIA DE LA MEMORIA ANTIGUA EN <i>LA FERIA</i> | 11 |
| 1) Algunas reflexiones en torno a la memoria antigua | 13 |
| 2) Voces en conflicto: la memoria antigua y los discursos dominantes | 20 |
| a. La noción de lo colectivo y la importancia del pasado | |
| b. El discurso político y la lucha por la tierra | |
| c. El discurso religioso y el temblor | |
| 3) Imagen artística de la memoria antigua | 82 |
| 4) Memoria antigua e imagen artística de la fiesta | 96 |
| a. La fiesta del ciclo agrícola | |
| b. La fiesta oficial | |
| III. <i>LA FERIA</i> Y “TRES DÍAS Y UN CENICERO”: Relaciones dialógicas mediante la recreación artística de visiones del mundo | 164 |
| 1) Algunas reflexiones sobre “Tres días...” | 164 |
| 2) Memoria literaria y creación artística: relaciones dialógicas entre visiones del mundo | 168 |
| IV. CONCLUSIONES | 225 |
| V. BIBLIOGRAFÍA | 231 |

PRESENTACIÓN

Si, en *Al filo del agua*, la risa festiva de Lucas Macías fue decisiva para decidirme por la vida en medio de la muerte y para adentrarme en ese pueblo de mujeres enlutadas, en *La feria*, la palabra reveladora de Juan Tepano y el espíritu festivo de Zapotlán, funcionaron como los primeros asuntos que despertaron mi interés para proponerla en mi proyecto de investigación del Doctorado en Letras de la UNAM. Era el año 2002 y mi compromiso académico con mi tutora, y demás integrantes del comité académico, había quedado establecido: centraría la atención en la construcción de la memoria colectiva que, mediante el humor, la ironía y la parodia, se produce en la novela de Arreola. Con ese propósito emprendí la búsqueda pero no fue esa memoria la que comencé a distinguir una vez consideradas las primeras indicaciones que recibí de la Dra. Tatiana Bubnova: había matices y características que daban cuenta de diferencias sustanciales entre los rasgos propios de la memoria colectiva, tal como la había encontrado en *Al filo del agua*, y la memoria representada artísticamente en el universo de *La feria*. Se trataba de una memoria más amplia y compleja que, al perfilarse en estrecha relación con la imagen de la fiesta, me obligaba a la lectura de materiales sobre el período prehispánico, la colonia y el mestizaje para lograr aproximarme a ella e intentar aprehenderla. La lectura de varios textos, de carácter histórico y antropológico, contribuyó de manera decisiva a identificar su presencia. Indagaba en ellos lo concerniente al ambiente de la provincia mexicana porque era preciso elaborar un apartado sobre la manera artística en la que Arreola, Rulfo y Garro lo habían trabajado en sus obras y, como suele ocurrir con la construcción del conocimiento, un asunto me llevó a otro y el resultado de toda esa búsqueda fue la revelación de que me había equivocado en la formulación del proyecto inicial: en *La feria* había una memoria antigua, anterior a la que conocemos como memoria colectiva, y la clave para acceder a ella me la brindaba el propio Juan Tepano mediante la

declaración que abre la novela. Así fue como, entre un semestre y otro, dividí mi tiempo entre la lectura de los textos de Enrique Florescano, Fray Bernardino de Sahagún, Roberto González Echevarría, entre otros, y la obra de Arreola. Las perspectivas sobre la novela se habían ampliado y los rumbos por los que transitaba eran más complejos pero también más relevantes, sugerentes y productivos. Las interrogantes abundaban, sobre todo porque una indicación que se me había hecho en el inicio de la investigación consistía en ampliar mi universo de estudio. ¿Qué cuentos debía incluir en el análisis ahora que la identificación de la memoria antigua en la novela absorbía toda mi atención? ¿Cuál debería ser el criterio para seleccionarlos? Consideré la posibilidad de incluir los cuatro cuentos que, de algún modo, se mencionan en la novela (“El cuervero”, “Monólogo del insumiso”, “Homenaje a Otto Weininger” y “La vida privada”), pero conforme fui esclareciendo el panorama respecto a la memoria antigua y la fiesta dos asuntos se revelaron casi de manera simultánea: que la mención del título de la novela en “Tres días y un cenicero” tenía una significación mayor que la simple referencia autobiográfica y que las visiones del mundo que en dicho cuento se recrean tendían puentes dialógicos hacia diversas obras artísticas, entre ellas, la del propio Arreola y, por tanto, hacia *La feria*. Así fue como mi universo de estudio quedó conformado por la novela y uno de los cuentos. Era necesario, ahora, responder a una serie de interrogantes acerca del sentido artístico de los datos biográficos y de la serie de referencias que lo conforman y relacionarlos con las visiones del mundo que entran en diálogo, que se confrontan y ofrecen respuestas a problemas fundamentales en el ámbito cultural. A las interrogantes sobre el sentido artístico que tiene, por ejemplo, el hecho de que el protagonista se asuma como autor de la novela, se sumaron otras acerca de la escasa atención que la crítica le ha brindado a este cuento y las derivadas de mi completo desconocimiento sobre algunas de las obras, autores, citas concretas y referentes específicos que aparecen en “Tres días...”: es el caso de la *Gradiva* de W. Jensen, de la que nada sabía, o de la obra de Alfred de Musset, Julio Jiménez

Rueda y Ramón Villalobos Tijelino, a quienes tuve que rastrear en enciclopedias y sitios de la red. La existencia de la *Enciclopedia de la Farsa* fue otro motivo de preocupación hasta que di con ella en los sitios que refiero en las notas a pie de página. Una vez identificados todos los referentes había que indagar, delimitar, precisar, el sentido estético que adquieren en el universo recreado. La clave para lograr tal propósito me la brindó el propio Juan José Arreola cuando descubrí la significación que para él tiene la garza morena: en ella se condensa una visión del mundo que tiende puentes hacia otras visiones, generando relaciones dialógicas que se desbordan hacia la novela misma. Evidentemente, en todo ese proceso fueron determinantes los conceptos teóricos utilizados como instrumentos de análisis y los hallazgos, poco a poco, fueron tomando forma en un documento escrito, revisado, corregido, aumentado y nuevamente corregido, semestre tras semestre: las versiones actuales negaban a las anteriores en un ejercicio de creación y de exposición que parecía no tener fin; hasta que, en el mes de mayo, quedó finalizada la que ahora tienen ustedes en sus manos. Supongo que habría podido hacer muchas otras versiones buscando siempre la mejor manera de exponer los asuntos encontrados, pero era preciso finalizar y presentarme ante el jurado para defender el trabajo de cuatro años, aceptar los cuestionamientos, los errores, las imprecisiones y, también, la satisfacción de haber concluido la tarea, cerrar el ciclo, abrir otros: celebrar.

¿Por qué he hablado aquí de los pasos que he seguido en la elaboración de mi tesis? En primera instancia porque creo que todo proceso metodológico está atravesado por las vivencias personales: no nos acercamos a una obra despojándonos de nuestra biografía y del palpitar con el que hemos recorrido el camino. Es, justamente, la memoria de quiénes somos, lo que nos hace reconocer el universo humano contenido en una novela. En segunda instancia, porque creo que el conocimiento no se construye de una vez y para siempre y que, más que certezas, lo que nos hace construirlo, y avanzar en el proceso de la investigación, es el cúmulo de dudas e interrogantes, la

valentía para atrevernos a dejar constancia de lo encontrado, la creatividad para disponer la riqueza de los conceptos hacia el esclarecimiento de los asuntos considerados significativos desde nuestra particular lectura. Nada de todo lo que he planteado aquí se formula en la presentación de una tesis de doctorado, como si quien la elaboró no hubiera padecido confusiones, desánimo y preocupación, como si desde el inicio se supiera lo que se va a encontrar y fuera sólo un asunto de fijarlo por escrito sin titubeos, sin vacilaciones, sin zozobras. Ningún testimonio sobre este proceso, complejo y problemático, aparece en el documento final de los estudios de posgrado y no tendría por qué aparecer en éste si no fuera porque he trabajado con Juan José Arreola y con Mijail Bajtín: ambos me han enseñado, desde sus particulares ámbitos, que el lenguaje siempre nombra al ser humano, lo devela con el cúmulo de emociones, sentimientos, voluntades y conflictos que lo conforman y lo relacionan con el otro, con los otros. Así que lo narrado aquí es un humilde tributo a ellos y una manera de poner de relieve la circunstancia de vida en la que nos coloca ese proceso arduo e incierto de la investigación, que concluye justo cuando lo encontrado se revela ante nuestros ojos como algo digno de ser compartido con los demás. Y, también, porque creo que en el ámbito de las Humanidades, en el que se inscribe el Doctorado en Letras, el quehacer académico no puede prescindir de la dimensión humana. Por último, porque si algo constituyó un incentivo para terminar esta tesis fue la certeza de que, cuando mis hijos la lean, podrán saber en qué emplee cada una de las horas que no estuve con ellos.

I. INTRODUCCIÓN

El universo de estudio del presente trabajo forma parte de la obra literaria de Juan José Arreola (1918-2001), escritor jalisciense que, desde los años cincuenta en que comenzaron a conocerse sus primeros textos, nunca ha dejado de llamar la atención tanto de lectores como de críticos literarios.

En la historia literaria mexicana e hispanoamericana se le ubica junto a Juan Rulfo y muy cercano a Agustín Yáñez y a José Revueltas¹, aunque algunos críticos lo sitúan dentro de la tradición humorística, al lado de Augusto Monterroso y Jorge Ibarguengoitia². Pertenece a una tradición literaria que se caracterizó por la transformación de valores artísticos al incorporar el humor, la ironía y la parodia como elementos desenmascaradores y desestabilizadores del orden establecido y al recuperar la oralidad en el trabajo artístico con el lenguaje. La obra de Arreola dialoga con las obras de los escritores pertenecientes a esta tradición pero también dialoga con la

1 Sara Poot sostiene que “[...] Ante un espacio poco poblado posterior a la literatura que produjo la Revolución, y que por fortuna era llenado en forma brillante por unos cuantos escritores (Revueltas, Yáñez, Rulfo...), el nombre de Juan José Arreola representó justificadamente una promesa alentadora”, Sara Poot, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 13, que en adelante citaré como *Un giro en espiral* y la página correspondiente. Algunos otros críticos, como Carlos Monsiváis, colocan a Arreola junto a Rulfo y Monterroso. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1986, p. 1479, que en adelante citaré como “Notas sobre la cultura” y la página correspondiente. Mientras que José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael lo sitúan, únicamente, al lado de Rulfo: “En los años cincuenta surgieron dos nuevos maestros de la prosa narrativa, Juan Rulfo y Juan José Arreola [...] Jaliscienses ambos, los unió su simultánea aparición en las letras, la cual constituyó uno de los más entusiastas éxitos literarios de aquellos años”, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1995, p. 199, que en adelante citaré como *La literatura mexicana del siglo XX* y la página correspondiente.

2 Ver Martha Elena Munguía Zatarain, *Hacia una poética histórica del cuento hispanoamericano*, Tesis Doctoral, El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos, México, 1998, p. 320.

tradición literaria que lo antecede³. Este rasgo ha sido identificado ampliamente por la crítica y no me ocuparé de ello salvo para destacar que lo dicho por aquellos que nutrieron ambas tradiciones, resulta fundamental en tanto que lo reorienta y le imprime nuevas significaciones. Lo interesante, desde mi punto de vista, es cómo este diálogo originalmente establecido con sus contemporáneos y sus antepasados se convierte en un diálogo con la literatura y otras esferas de la creatividad y la existencia humanas, participando así en el diálogo social. El eje central que permite establecer esta relación es una festiva y gozosa concepción del lenguaje que reconoce las raíces que éste tiene en el acontecer social e histórico y que, al trabajarlo artísticamente, logra revelar tanto contradicciones, simulaciones y engaños, como prácticas humanas individuales y colectivas fincadas en la solidaridad y la fraternidad. Es esta concepción del lenguaje la que orienta el trabajo artístico de Arreola con el cual logra celebrar y fijar en la memoria el devenir de la existencia humana con sus resquicios, sus conflictos, sus complejidades, sus creencias y sus imaginarios. Se trata de un lenguaje vivo en el que abundan el humor, la ironía y la parodia, elementos artísticos que intervienen en la construcción de discursos lo mismo cargados de solemnidad como de irreverencia, de sencillez como de grandilocuencia, doctos y populares, antiguos y contemporáneos; que son resultado de la reelaboración artística de diversas voces cuyas visiones del mundo le imprimen intencionalidades divergentes a los universos recreados.

3 Sara Poot refiere la presencia de “[...] frases latinas –Horacio, Caesar, Appianus- [...] citas de literatura medieval, ecos cervantinos, versos de Quevedo, de Góngora [...] sentencias kafkianas, fragmentos modernistas [...] un párrafo de Moby Dick, algún verso de Claudel, de Darío, de Frédéric Mistral; la mirada poética de Pellicer; más allá un segmento del *Hombre del búho*, un pensamiento de Papini, evocaciones a François Villon, Pedro de Ronsard, Garci-Sánchez de Badajoz...”, *Un giro en espiral*, p. 46. Asimismo, José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael identifican la presencia de “Villon, Machaut, Badajoz, Góngora, Acuña, González Martínez”, *La literatura mexicana del siglo XX*, p. 206.

Dentro de los estudios críticos que se han realizado sobre la obra literaria de este escritor mexicano hay algunos que han hecho hincapié en el análisis del material textual y los recursos lingüísticos presentes en la narración, resaltando la fragmentación, la brevedad, las figuras retóricas, los efectos de oralidad y de comicidad. Algunos han puesto la atención en la trasgresión al canon y la fusión de diversos géneros. Otros se han detenido en la sonoridad de la prosa narrativa o han señalado la profusión de descripciones en las que está presente el horror, lo cómico y el absurdo. Se trata de estudios que se han detenido a identificar las temáticas, los recursos formales, la composición fonética, sintáctica y léxica tanto de los cuentos como de la novela; sus aportaciones son innegables, sobre todo para entender la estructura y la disposición textual en la obra arreolesca⁴.

En contraparte, hay estudios que han identificado imágenes artísticas, estrategias discursivas y visiones del mundo centrándose en la composición de la obra y analizando el sentido que tiene la fragmentación, el trabajo con las voces, la oralidad, la risa, la otredad, para la instauración de un rompimiento del orden y de las formas convencionales de narrar. Son estudios que han aportado nuevas luces sobre el dialogismo, la polifonía, el humor, la ironía, la parodia y otros elementos significativos entretejidos a la totalidad estética de los cuentos y de la novela; y

4 Me refiero sobre todo a los siguientes estudios: Seymour Menton, *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, Serie Destino Arbitrario, México, 1991, pp. 99-120. Saúl Yurkievich, Antología y Prólogo, *Obras Juan José Arreola*, FCE, Colección Tierra Firme, Segunda reimpresión, México, 1996, pp. 7-43. María del Carmen Millán, *Antología de Cuentos Mexicanos* T. 1, Nueva Imagen, Décima séptima reimpresión, México, 1996, pp. 213-215. Felipe Garrido, Prólogo, *Narrativa Completa Juan José Arreola*, Alfaguara, México, 1997, pp. 13-24. Jorge Ruffinelli, Coordinador del Seminario del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias (publicación colectiva), “*La feria: México sagrado y profano*”, en Texto Crítico No. 5, Sep-dic-, 1976, pp. 23-52. José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1995. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura”, pp. 1375-1548. Marco Antonio Campos, “La poesía y el prestidigitador”, en La Jornada Semanal, 20 de septiembre de 1998, pp. 204-208.

que han abierto el camino para que nuevos estudios se realicen sobre los asuntos señalados⁵. El presente trabajo pretende incorporarse a los esfuerzos realizados por esta última vertiente.

Mi universo de estudio está formado por *La feria* y “Tres días y un cenicero”⁶. ¿Qué elementos determinaron esta elección? Fue decisiva la identificación del trabajo artístico con la memoria y con la fiesta. Mientras en *La feria* se forja la imagen de la memoria antigua, en “Tres días...” se inscribe otra memoria igualmente trascendental: la literaria y artística. Ambas aparecen articuladas estrechamente con la imagen de la fiesta en sus dos modalidades: la de la creación del maíz en el caso de *La feria*, y la de la creación artística en “Tres días...”. Contrarias a estas dos celebraciones de carácter vital acontecen prácticas festivas caracterizadas por el artificio. Es así como se conforma uno de los nexos dialógicos entre la novela y el cuento. Nexo que no ha sido considerado por la crítica, cuya atención se ha centrado, por un lado, en identificar los componentes de los cuatro cuentos que se mencionan en *La feria*⁷ y, por otro, en resaltar dos datos contenidos en el universo de “Tres días...”: el título de la novela y el nombre de su autor. La relación entre *La feria* y el cuento queda reducida, así, a la presencia de esas dos referencias que han dado la pauta para que éste sea considerado un texto autobiográfico⁸ que, por tanto, no merece mayor consideración. Lo significativo de “Tres días...” no radica en la mención de esos dos datos sino en la recreación de la imagen artística de Juan José Arreola como escritor y del estrecho vínculo entre *La feria* y los demás textos de su creación, y entre todos ellos y las obras de otros autores.

5 Me refiero sobre todo a *Un giro en espiral* y al ensayo de Martha Elena Munguía Zatarain, “*La feria*: el oficio de construir una novela”, en Torre de Papel, No.3, Vol.6, 1996, pp. 47-67, que en adelante citaré como “*La feria*: el oficio de...” y la página correspondiente.

6 Juan José Arreola, “Tres días y un cenicero”, en *Palindroma*, Joaquín Mortiz, México, 1971, que en adelante citaré como “Tres días...”

7 Me refiero a: “El cuervero”, “Monólogo del insumiso”, “Homenaje a Otto Weininger” y “La vida privada”. Ver *Un giro en espiral*, pp. 42-43-44-45.

8 *Ibid*, p. 45.

Para el análisis, tanto de la novela como del cuento, fueron esenciales los conceptos teórico-literarios derivados de la filosofía del lenguaje de M. Bajtín. Desde su perspectiva, el lenguaje se concibe como un elemento esencial de la realidad social que, al transitar por todas las esferas donde acontece la vida humana, se va saturando de huellas históricas, sociales, políticas y culturales, que posibilitan la representación de imágenes artísticas de individuos que se nombran a sí mismos, al mundo y al otro en el cruce de un tiempo y un espacio específicos. La novela es considerada un discurso, conformado por otros discursos, que participa en el amplio diálogo social en el que nace. De estos dos planteamientos fundamentales se desprenden otros conceptos específicos tales como voces sociales, palabra ajena, palabra autoritaria, ironía, parodia, humor, imagen artística y diálogo, entre otros, a los cuales recurro cuando resulta pertinente para la exposición de mis hallazgos. El propósito que me ha guiado es destinar su riqueza al entendimiento y a la comprensión de lo artístico y no al revés, como frecuentemente ocurre.

Precisamente, porque mi universo de estudio es resultado del trabajo artístico con el lenguaje, con todas las señales del acontecer humano inscritas en él, fue preciso recurrir a una serie de conceptos de carácter antropológico, sociológico e histórico: memoria antigua, cosmovisión, rituales, prácticas colectivas, dimensión simbólica, visión del mundo, son algunos de los más utilizados y, cuando fue preciso, me apoyé también en conceptos de la Biología, la Etnobotánica y la Agronomía. Debido al sustrato popular e indígena presente, tanto en la novela como en el cuento, fue preciso realizar entrevistas de carácter etnográfico e indagaciones sobre asuntos relacionados con el imaginario colectivo y recurrir a fuentes diversas como revistas, enciclopedias, catálogos, recetarios y devocionarios. Mi trabajo se sitúa en el amplio horizonte de la crítica literaria por lo que los elementos conceptuales utilizados y que pertenecen a otras disciplinas no tienen más propósito que el de ilustrar algún referente o dar sustentación al análisis de las problemáticas identificadas. Su pertinencia está dada por las particularidades de mi objeto

de estudio, más allá del valor que éstos puedan, o no, tener en sus respectivos ámbitos. En notas a pie de página expongo, cuando resulta pertinente, sus definiciones sin detenerme en las discusiones generadas en cada una de las disciplinas a las que pertenecen.

Mediante este grupo de conceptos fue posible distinguir que en *La feria* hay dos imágenes artísticas centrales: la memoria antigua y la fiesta. En la documentación antropológica se utilizan, indistintamente, los términos antigua o indígena para nombrar la memoria que contiene el cúmulo de conocimientos ancestrales sobre los mitos y el origen del universo, de los dioses y de los seres humanos, de las relaciones que establecen entre ellos y la naturaleza, que los pueblos mesoamericanos lograron preservar después de la Conquista. Se concibe como una creación colectiva que ha logrado reunir y organizar los conocimientos esenciales y las experiencias humanas que son transmitidas a las siguientes generaciones para que el grupo sepa qué hacer y qué decir en determinadas circunstancias, asegurando así su sobrevivencia⁹.

En la novela, la imagen artística de la memoria antigua se va perfilando mediante el carácter colectivo, la importancia otorgada al pasado y la presencia de algunos mitos y rituales mesoamericanos que aparecen inscritos en el decir y el hacer de los tlayacancues¹⁰. Se trata de

9 “Se trata de una memoria deliberadamente instruida para acumular la experiencia humana y transmitirla con precisión a las generaciones posteriores. Para cumplir ese cometido la memoria de los pueblos de Mesoamérica envolvió su mensaje en la sencillez del lenguaje oral, en la belleza del lenguaje corporal, en las luces de la escenografía y el sonido de la música, hasta componer con todo ello un canto y una escritura que invariablemente transmitían el mismo mensaje. El núcleo de este mensaje era la historia del propio pueblo, los valores que lo constituyeron como nación y explicaban sus relaciones con los dioses, el cosmos, la naturaleza y los pueblos vecinos. El mito, los anales históricos, los cantos y la arquitectura de los centros ceremoniales fueron los transmisores de esos valores [...]”, Enrique Florescano, *Memoria indígena*, Taurus, primera reimposición, México, 2000, p. 15, que en adelante citaré como *Memoria indígena* y la página correspondiente. Ver también Enrique Florescano, *Memoria Mexicana*, Taurus, México, 2001, p. 12, que en adelante citaré como *Memoria* y la página correspondiente.

10 “No es característica del género novelesco la imagen del hombre en sí, sino, precisamente, *la imagen de su lenguaje*. Pero el lenguaje, para convertirse en imagen artística, ha de convertirse en habla en las bocas hablantes, combinándose con la imagen del hombre hablante”, M. Bajtín, *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de Investigación*, Trad., Helena Kriúkova y Vicente

una imagen artística vinculada estrechamente a la imagen de la fiesta, entendida aquí como conjunto de eventos que acontecen como manifestaciones populares de regocijo y festejo, como ofrecimiento religioso y como celebración de algún suceso significativo para la colectividad. El reconocimiento de todos ellos fue sumamente complejo en tanto que se encuentran entrelazados a las diversas problemáticas representadas, por ello fue preciso separarlos en dos grupos: la fiesta del ciclo agrícola que es, esencialmente, una celebración de la creación del maíz como alimento vital, está formado por las tareas y las prácticas agrícolas que van siendo recreadas como parte de los conflictos en torno a la tenencia de la tierra y como expresión de la pervivencia de la memoria antigua en el ámbito rural mexicano: mediante el lenguaje y las actividades cotidianas de los campesinos se filtran las huellas de la cosmovisión mesoamericana y de las antiguas fiestas rituales. La fiesta oficial, recubierta en su totalidad por el artificio, está integrada por varios eventos que son legitimados y promovidos por las autoridades civiles y eclesiásticas, entre los que destacan: la feria y la función. Su representación artística entrelaza resonancias tanto de las fiestas antiguas mesoamericanas como de la fiesta barroca. En ambos grupos resulta decisivo el trabajo artístico con las acentuaciones populares de naturaleza festiva que son orientados a destacar ese mismo carácter que, desde el título, tiene la novela.

Es preciso hacer mención aquí de un asunto sumamente significativo: la declaración de Arreola, que aparece en el texto *Memoria y olvido*¹¹, sobre su desconocimiento de las fiestas indígenas. ¿Cómo es posible, se preguntará el lector, que no siendo experto en fiestas indígenas éstas se encuentren recreadas en su novela y

Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 152-153, que en adelante citaré como *Teoría y Estética de la Novela* y la página correspondiente.

11 “No recuerdo muchas de las fiestas indígenas, ni soy experto en ellas [...]”, Fernando del Paso, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, FCE, Colección Tierra firme, México, 2003, p. 55, que en adelante citaré como *Memoria y olvido* y la página correspondiente.

que, incluso, sea posible identificar resonancias de las antiguas fiestas mesoamericanas? La respuesta que ofrezco a continuación se desprende de las concepciones del lenguaje¹² y de la novela¹³ que guían mi investigación: el trabajo artístico realizado por Arreola es con un lenguaje colmado de intenciones y valoraciones diversas que acontecen en la realidad social; un lenguaje vivo que forma parte del amplio y complejo ámbito rural mexicano de la primera mitad del siglo XX, en donde las resonancias de las fiestas antiguas mesoamericanas perviven en las celebraciones indígenas que los campesinos realizan como demostración de su identidad. Con esa diversidad social, con esas voces que se nombran a sí mismas y a los otros, que reivindican y defienden su visión del mundo, que recuperan la memoria ancestral que les fue heredada, trabajó Arreola. Por ello, sin que el autor sea experto en tales fiestas, éstas se filtran en su novela en tanto que están inscritas en ese lenguaje con el que construye imágenes artísticas¹⁴.

12 “[...] el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones [...]”, *Teoría y Estética de la Novela*, p. 110.

13 “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales [...] a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco”, *Ibid*, p. 81.

14 “[...] si el objeto específico del género novelesco es el hablante y su palabra, que pretende significación social y difusión, en tanto que lenguaje especial del plurilingüismo, el problema central de la estilística novelesca puede ser planteado como el *problema de la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje* [...] La imagen en la novela de tal lenguaje es la imagen de un horizonte social [...] La creación de las imágenes de los lenguajes es la tarea estilística principal del género novelesco” (las cursivas son de Bajtín), *Ibid*, pp. 173-181.

Uno de los rasgos compositivos de *La feria* lo constituye el trabajo artístico con las voces que recubre la totalidad de la novela: se produce mediante la recreación de tonos y acentos que permiten identificar el humor, la ironía y la parodia, elementos que subrayan las contradicciones que prevalecen en el mundo ficcional, entre ellas la que se genera entre palabra oral y escrita. El eje sobre el cual giran todas las confrontaciones discursivas es el problema de la tenencia de la tierra, participan en él diversas voces anónimas que enarbolan valoraciones de rechazo y enjuiciamiento o de reconocimiento y aprobación sobre las acciones realizadas por los tlayacanques para recuperar sus tierras y que establecen una relación conflictiva con el discurso religioso; la voz narradora cuya tarea es decisiva para que el lector se adentre en el acontecer recreado pero que no tiene un lugar preeminente respecto a las demás; la voz colectiva de Juan Tepano que instaure en la novela dos de los principales rasgos de la cosmovisión que nutre a la memoria antigua: la noción de lo colectivo y la importancia otorgada al pasado y, la voz que se dirige al narrador, cuyo propósito ético y estético es inscribir en la novela una particular concepción de la literatura y una mirada lúdica y festiva del mundo.

La voz del zapatero-agricultor merece una mención aparte. Es significativa no sólo porque resulta central en la configuración de la imagen de la fiesta sino porque establece uno de los nexos dialógicos entre la novela y “Tres días...”: sintetiza la visión del mundo del autor que en ambos textos toma la forma artística de una mirada afectiva sobre Zapotlán. Lejos de constituir un asunto temático en su obra, este pueblo se erige como condensación de un ambiente entrañable para Arreola que, al trabajarlo estéticamente, lo convierte, simultáneamente, es un espacio geográfico significativo tanto para la cultura nacional como para la universal. Su representación artística tiene adheridas las huellas del acontecer humano, de complejas circunstancias históricas y culturales, de confrontaciones políticas y religiosas y de la percepción que sus habitantes tienen sobre diversas problemáticas experimentadas.

El trabajo artístico con ese ambiente adquiere particularidades significativas en “Tres días...”: Zapotlán es recreado no solamente como ese espacio entrañable de la provincia mexicana que ha marcado las preocupaciones de carácter ético del autor sino como el lugar de la creación, el paraje donde su visión artística del mundo se origina, el ámbito donde se generan sus preocupaciones de carácter estético. En suma, el territorio donde asuntos éticos y estéticos van afinando su condición de artista. Todo ello va conformando puentes dialógicos entre la novela y el cuento que permiten acceder al proyecto ético y estético de su autor. Si en *La feria* la memoria antigua y la fiesta se articulan artísticamente para construir ese ambiente representado por Zapotlán, en “Tres días...” se perfila la presencia la memoria literaria, tanto la que posee el artista de manera individual como la compartida con otros creadores; y se celebra la creación artística como actividad vital que pone al descubierto prácticas y relaciones colmadas de artificio. Todo ello articulado por el encuentro del artista con el arte en la laguna de Zapotlán.

En la composición artística del cuento resulta central la presencia de Juan José Arreola ficcionalizada en la figura del protagonista que, entre otros rasgos, se asume como autor de *La feria*. Resultan, asimismo, esenciales las relaciones dialógicas entre la obra de Arreola y las de diversos autores, con quienes comparte su manera de ver y estar en el mundo, muchos de ellos decisivos para su conformación como artista, porque el eje sobre el cual giran todos los asuntos anteriores es la concepción del arte, la belleza y la creación artística de Arreola recreada estéticamente en estrecho vínculo con la memoria literaria y artística de la cual es heredero.

Para el análisis de “Tres días...” fue decisiva la orientación que me brindaron los conceptos de dialogismo¹⁵ y visión del mundo¹⁶, así como la lectura de entrevistas y memorias de Juan José

15 Los planteamientos de Bajtín respecto al dialogismo se encuentran desarrollados en el capítulo “La palabra en la novela”. Ver *Teoría y Estética de la Novela*, pp. 77-236.

Arreola, que me permitieron identificar la confrontación entre visiones del mundo y acceder a su proyecto ético y estético.

Sin duda, una gran cantidad de estudios críticos anteceden a mi trabajo, recurro a ellos cuando lo considero pertinente: sus aciertos y desaciertos de algún modo alentaron los hallazgos que en adelante presento con el propósito de sumarme al diálogo que la crítica literaria ha venido construyendo sobre uno de los escritores fundamentales en la literatura mexicana e hispanoamericana.

16 Utilizo el concepto de visión del mundo en el amplio sentido que Gramsci le da a la ideología. Ver Antonio Gramsci, *Antología*, Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán, México, Siglo XXI, 1988.

II. PRESENCIA DE LA MEMORIA ANTIGUA EN *LA FERIA*¹

El presente capítulo está estructurado en cuatro apartados. En el primero expongo algunas reflexiones en torno a la memoria antigua, tomando como base un conjunto de textos² que identifican la presencia de la historia y de los mitos en la narrativa latinoamericana, así como estudios antropológicos e históricos que analizan la conquista y la pervivencia de la visión mesoamericana en la vida cotidiana del ámbito rural mexicano.

En el segundo centro la atención en las polémicas que se producen entre diversas voces vinculadas a los discursos dominantes: el político y el religioso, y las que, desde lo colectivo y el pasado, defienden la memoria antigua heredada por sus antepasados. Asimismo, identifico y analizo las versiones orales y escritas que aparecen recreadas en torno a la tenencia de la tierra y que contienen valoraciones de rechazo o enjuiciamiento hacia los tlayacanes.

En el tercero expongo la representación artística de la memoria antigua, deteniéndome en los mitos y los rituales mesoamericanos para identificar cómo sus significaciones míticas han sido recuperadas en la novela, fundamentalmente, en la palabra colectiva de Juan Tepano.

En el apartado cuatro analizo la composición artística de la fiesta estrechamente relacionada a la presencia de la memoria antigua. Centro el interés en dos eventos principales: la fiesta del ciclo agrícola, en la que aparecen recreadas resonancias festivas de los rituales

1 Juan José Arreola, *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 2002, que en adelante citaré como *La feria* y la página correspondiente.

2 Me refiero a los siguientes textos: Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, que en adelante citaré como *Mito y archivo* y la página correspondiente. Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, que en adelante citaré como *Rulfo, del páramo a la esperanza* y la página correspondiente. Y el ya citado *Memoria*. Se trata de textos que, según advierto, fueron escritos bajo el mismo espíritu que guía la presente investigación, el de transitar fronteras y recuperar las aportaciones que nos brindan disciplinas como la Historia, la Antropología, la Sociología, entre otras, y cuyos hallazgos enriquecen los estudios críticos de obras que, como la de Arreola, tienen profundas raíces en el acontecer histórico y cultural.

mesoamericanos; y la fiesta oficial, en la que es posible reconocer reminiscencias de la fiesta barroca, rasgos del mestizaje y expresiones de diversos procesos acontecidos durante la colonia. Todo ello como parte del trabajo artístico con el lenguaje y la reelaboración de hablas que dan forma a un complejo entramado discursivo en el que se identifican distintas visiones del mundo en permanente confrontación y que son decisivas para aprehender la riqueza estética de la novela.

1) Algunas reflexiones en torno a la memoria antigua

En la literatura hispanoamericana la historia y el conjunto de mitos que caracterizan a los pueblos latinoamericanos han sido trazados artísticamente en una serie de novelas, entre las que destacan las siguientes:

En *Terra Nostra* (1976) de Carlos Fuentes, por ejemplo, se recuenta gran parte de la historia española del siglo XVI, incluyendo la conquista de México, y también se incorporan mitos precolombinos que vaticinan este trascendental acontecimiento. En *El siglo de las luces* (1962), Carpentier narra la transición de América Latina del siglo XVIII al siglo XIX, centrándose en las repercusiones de la Revolución Francesa en el Caribe [...] también ahonda en la sabiduría popular afrocubana para mostrar la forma en que los negros interpretaron los cambios provocados por estos trastornos políticos. En su monumental *La guerra del fin del mundo* (1980) Mario Vargas Llosa vuelve a contar la historia de los Canudos, la rebelión de fanáticos religiosos en el interior de Brasil, que ya había sido el tema de *Os sertões* (1902), texto clásico de Euclides da Cunha. En la ambiciosa obra de Vargas Llosa también se examina con sumo detalle la recreación de la mitología cristiana en el Nuevo Mundo³.

Se trata de novelas que, por derivarse del derecho, del discurso científico decimonónico y de la antropología, incluyen el archivo que la autoridad y la ley generaron como resultado de la conquista⁴. Existen, por tanto, novelas que contienen su contraparte: la memoria que existía antes de tal acontecimiento y los rasgos que adquirió como parte del proceso de aculturación. *La feria* es una de ellas: en su interior se recrea mediante el trabajo artístico con el lenguaje la imagen de la memoria antigua.

La memoria antigua mesoamericana, que contiene los mitos y las concepciones acerca del origen del universo, de los dioses y de los grupos humanos, así como de las relaciones que se establecen entre ellos y la naturaleza, ha enfrentado acontecimientos diversos que han tratado de

³ *Mito y archivo*, pp. 28-29.

⁴ Todos estos elementos constituyen la propuesta de González Echevarría para explicar el origen y la evolución de la narrativa latinoamericana y el nacimiento de la novela moderna. *Ibid.*, p. 9.

borrarla, el más devastador fue, sin duda, la conquista española. Pese a todo, según lo plantean algunos especialistas⁵, logró subsistir abarcando, simultáneamente, tanto su sustrato original como aquellas transformaciones y modificaciones de las que fue objeto.

En *Memoria Mexicana* Enrique Florescano expone los principales rasgos de la memoria antigua, las diversas formas en que los pueblos mesoamericanos lograron recuperarla y las transformaciones que sufrió durante y después de la conquista:

Uno de los rasgos más interesantes y menos estudiados de la memoria indígena es su capacidad de pervivir y mantenerse fiel a sus orígenes, a pesar de los cambios de toda índole que trataron de borrarla [...] la memoria indígena utilizó diversas vías para rescatar el pasado y heredarlo a las generaciones futuras. Entre esa variedad de artefactos sobresalen cinco medios de transmisión de mensajes que han llegado hasta nosotros sin perder su fuerza evocadora⁶.

Estos medios de transmisión de la memoria, a los que se refiere Florescano, son: los ritos y ceremonias, las imágenes visuales (tales como la pirámide, la estela, el centro ceremonial), los calendarios, el mito y el códice⁷.

Ahora bien, conociendo los alcances devastadores de la conquista, no se puede dejar de preguntar qué ocurrió con la memoria de los pueblos mesoamericanos en el contexto de este proceso, cuáles fueron los efectos más cruentos que sobre ella se produjeron. Esto es lo que al respecto plantea Florescano:

El primer efecto de la conquista sobre la memoria indígena fue la destrucción del sistema estatal que manejaba el calendario y definía la relación con el pasado. El segundo fue la represión de todo intento de los vencidos para expresar y articular su memoria. A partir de la conquista, la transmisión del pasado indígena se produjo en un campo de tensión creado por la sola presencia del conquistador, en un clima de

5 Entre ellos, Gonzalo Aguirre Beltrán, quien plantea que “[...] las culturas indias conservaron sus elementos originales modificados en apariencia externa pero con un fondo, significado y uso, fundamentalmente indígena [...]”, Gonzalo Aguirre Beltrán, *Obra Antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*, FCE, México, 1992, pp. 125-126, que en adelante citaré como *El proceso de aculturación*.

6 *Memoria*, p. 239.

7 *Ibid*, pp. 240-258.

represión que ahogó las formas de recordación del pasado distintas a las impuestas por el vencedor. De ahí que la mayor parte de los sistemas ideados por los indígenas para preservar y transmitir su pasado se volvieran herméticos, se disfrazaran con ropajes cristianos o se encerraran en prácticas secretas. De este modo lo que inaugura la conquista es una colisión entre diferentes visiones del pasado, un choque cultural entre concepciones antagónicas del tiempo. Ese choque inicial alentó, a lo largo de tres siglos, una lucha asimétrica entre dos mentalidades que combatieron incesantemente para imponerse una y para sobrevivir la otra⁸.

La confrontación entre dos mentalidades fue el rasgo característico de la conquista, y sus consecuencias marcaron los posteriores siglos. Una concepción del mundo se imponía sobre otra que hacía esfuerzos por mantenerse y contrarrestar los múltiples recursos con los que el conquistador consumó su imposición. Entre el conjunto de procedimientos que emplearon los conquistadores resalta la utilización del lenguaje y la construcción de un nuevo discurso histórico:

El nuevo lenguaje que va cubriendo de nuevos significados el territorio del Nuevo Mundo gobierna también el relato de la realidad presente y reescribe la memoria del pasado. Pocos hechos reflejan tan claramente la relación directa entre el ejercicio del poder por un nuevo grupo social y la elaboración de un nuevo discurso histórico, como la dramática experiencia que empezaron a vivir los pueblos mesoamericanos con la conquista. La derrota militar fue inmediatamente seguida por el aniquilamiento de su memoria histórica. Con la implantación del dominio español los indígenas dejaron de ser los actores de su circunstancia histórica y pasaron a ser subordinados del conquistador⁹.

Efectivamente, el conquistador no trajo consigo una sola concepción del pasado y del desarrollo histórico, la concepción judeo-cristiana trasladada al territorio americano tenía adheridas las ideas escatológicas, milenaristas y providencialistas que se produjeron en la edad media europea y estas ideas también marcaron la conquista:

8 *Memoria*, p. 332. Ver también Pablo Escalante Gonzalbo y Antonio Rubial García, “El ámbito civil, el orden y las personas”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo I, FCE/El Colegio de México, México, 2004, p. 428, que en adelante citaré como “El ámbito civil, el orden y las personas” y la página correspondiente.

9 *Ibid.*, p. 264.

El conquistador traslada a la circunstancia americana la antigua concepción judeo-cristiana sobre el sentido de la historia, mezclada con las ideas escatológicas, milenaristas y providencialistas que proliferaron en la Europa medieval. No trae con él una sola imagen del pasado o una única concepción del desarrollo histórico; transporta a las tierras americanas la carga acumulada de múltiples pasados (la antigüedad pagana, el cristianismo primitivo, la herencia medieval, los nuevos horizontes abiertos por el Renacimiento), y disemina diversas interpretaciones del sentido de la historia y diferentes maneras de comprender el tiempo y de registrarlo. Muy pronto esta herencia de múltiples pasados, al chocar con la realidad americana, provocó la reaparición de antiguas concepciones de la historia, fundadas en tradiciones europeas, pero animadas por una realidad geográfica y humana capaz de propulsar proyectos históricos nuevos, o de darle aliento a los que se habían frustrado en el Viejo Mundo¹⁰.

Las distintas acciones emprendidas por los conquistadores y por los frailes evangelizadores estaban avaladas, precisamente, por esta perspectiva histórica. Las consecuencias devastadoras que generó se pueden sintetizar del siguiente modo:

El espectáculo asombroso de una cultura en floración que daba soluciones a las necesidades básicas del hombre y a las derivadas de su vida social, no conocidas y bien distintas a las habituales en la cultura occidental, sobrepasó la capacidad comprensiva del conquistador y del misionero españoles. Ambos consideraron los magníficos logros como producto evidente del arte maligno de un ser sobrenatural, el demonio, enemigo declarado del género humano. La destrucción de la obra diabólica fue el resultado de tal pensamiento y a la tarea de pronta y total demolición se dedicaron los hombres de hábito y los de la espada con un ahínco digno de una causa mejor. Las civilizaciones indígenas cayeron asesinadas. Cuando sobrevino la reflexión en los más sensatos y se tuvo conciencia del error inicial, el daño estaba hecho de modo irreparable. Se procuró entonces salvar de los escombros algo de lo perdido y se recogió de los supervivientes lo que perduraba de conocimientos, habilidades, emociones y valores para apoyar en esos elementos la reconstrucción de una sociedad nueva, arraigada a la tierra ancestral, pero formalmente adherida al cristianismo¹¹.

El lenguaje del conquistador, sobre todo a través de los cronistas cuyo papel fue decisivo para la acumulación de los conocimientos históricos¹² y para la construcción del archivo de la

10 *Ibid*, pp. 264-265.

11 *El proceso de aculturación*, nota 40, p. 194.

12 Ver *Mito y archivo*, p. 98.

autoridad y la ley¹³, dio como resultado la existencia simultánea de dos memorias: la nueva memoria histórica legitimada por la autoridad española y la indígena que por diversos medios el conquistador buscaba aniquilar.

A pesar de todos los recursos utilizados para borrarla, la memoria de los pueblos indígenas, poco a poco, fue recuperada por sus herederos. En su restablecimiento participaron, también, los misioneros pese a que sus propósitos eran estrictamente evangelizadores:

[...] los misioneros españoles se transformaron en etnógrafos al enfrentarse al reconocimiento de hombres y culturas extraños. En contraste con los relatos de conquistadores y cronistas, las obras de los misioneros constituyeron una verdadera indagación de la lengua, la historia, la cultura, las tradiciones y la religión del indígena [...] iniciaron el rescate y la traducción de las pinturas jeroglíficas y las tradiciones orales de los indios, compusieron gramáticas y vocabularios de sus múltiples lenguas y elaboraron los primeros textos históricos y etnográficos de los pueblos mesoamericanos. Esta vasta exploración abrió el camino al conocimiento del mundo indígena y puso las bases para todas las investigaciones posteriores sobre su historia, lenguas, costumbres y religión [...] El misionero constituyó al indio en su principal informador y a partir de esa fuente compuso escrupulosos cuestionarios que [...] permitieron reconstruir la imagen global de una cultura. Esta actitud fue la responsable de que la historia de los pueblos aborígenes de México traspasara la destrucción de la conquista¹⁴.

Este proceso, expuesto aquí de manera muy general, fue demorado y sumamente complejo. Dicha complejidad se puede advertir, por ejemplo, en la desaparición de las técnicas pictográficas y la simultánea aparición de nuevas formas de acumular y difundir el pasado mediante la combinación de tradiciones españolas y costumbres indígenas, cuyo propósito consistía en restaurar la memoria de los pueblos recién cristianizados¹⁵.

Las ceremonias religiosas en las que se observa la combinación de prácticas indígenas tradicionales con la religiosidad cristiana de los conquistadores son ejemplos significativos:

13 *Ibid*, pp. 61-62-81-84.

14 *Memoria*, pp. 318-319.

15 *Ibid*, p. 355.

Se continuó, por ejemplo, la costumbre de organizar el espacio territorial de los pueblos de acuerdo con los cuatro rumbos del universo, señalando ahora con una cruz cada uno de esos puntos. En otros pueblos, los indígenas trataron de hacer coincidir las fechas de sus antiguas ceremonias con las del ritual cristiano, o con la fiesta del santo patrono [...] Estas revitalizaciones buscaban incorporar la antigua cultura en el presente por el procedimiento de encubrirla con barniz cristiano que permitiera su aceptación en la sociedad dominante¹⁶.

Otros ejemplos ilustrativos son: el culto a los santos y a los muertos, los ritos agrícolas y algunas danzas, como la llamada danza de moros y cristianos, que paulatinamente se convirtió en una danza indígena asociada a la conquista, así como los llamados *Títulos primordiales*¹⁷ que condensan la capacidad creativa y la adaptación de los pueblos indígenas frente a las nuevas circunstancias generadas por el proceso de conquista. Lo interesante de subrayar en todos estos ejemplos es que, poco a poco, y de manera sumamente compleja, se fueron creando nuevas formas para la transmisión del pasado.

Algunos de los rasgos de la memoria antigua que han sobrevivido y que han sido transmitidos de generación en generación mediante la oralidad son trabajados artísticamente en *La feria*, sobre todo aquellos que perviven en el ámbito rural mexicano y que se advierten en las relaciones que establecen sus habitantes, en las prácticas que realizan y en la manera en que se nombran a sí mismos, a su entorno y a los otros. En adelante veremos cuáles son y cómo aparecen recreados. Pero antes quiero mencionar, a manera de hipótesis, que los acontecimientos ocurridos durante la conquista y aquellos que distinguen al período colonial, se convirtieron en motivos de preocupación de algunos escritores mexicanos. Se trata de una preocupación que no solamente fue señalada por ellos mismos en diversos ámbitos culturales, a través de entrevistas o memorias, sino que, y esto es lo que me parece sumamente significativo, tomó forma artística en

¹⁶ *Ibid*, pp. 369-370.

¹⁷ *Ibid*, p. 372.

sus obras. Me refiero, específicamente, al grupo formado por Juan José Arreola¹⁸, Juan Rulfo¹⁹ y Elena Garro²⁰, quienes destinaron su talento a recrear, cada uno desde su particular visión del mundo, un ambiente complejo y diverso que contiene problemáticas que, de alguna forma, están vinculadas tanto al período prehispánico como al período colonial y, de manera preeminente, a las consecuencias derivadas de dichos procesos, y que en sus creaciones aparecen entrelazadas a las profundas contradicciones que marcaron las primeras décadas del siglo XX. Del ambiente recreado por este grupo de escritores hablaré en el capítulo III, aquí sólo he querido señalar una preocupación que, de algún modo, compartían.

18 En el caso de Juan José Arreola no hay datos precisos que den cuenta de la lectura de documentos sobre la época prehispánica y de crónicas de la colonia, pero algunos párrafos de su prosa oral remiten a estos asuntos, que en algunos de sus cuentos y en su novela son recreados. Veamos algunos párrafos que ilustran lo anterior: “Soy regionalista y amador de la patria en cuanto tierra poseída que finalmente me poseerá. Ya se me cumplió el plazo de López Velarde: la amó tanto que se acostó a morir con ella. He sido un mestizo cultural y un mestizo de sangre: tengo el drama del latinoamericano [...] Como ya me he prostituido con la literatura universal, me cuesta mucho trabajo volver a hallar la inocencia de mi voz natural. Y ahora la busco por los vericuetos de la canción popular, del corrido, de la anécdota, de la interjección, del insulto; en el mercado, en mi propia familia, en el diálogo callejero por Zapotlán el Grande. Nuestra fuerza de afirmación debe venir de nuestro trasfondo indígena, no del gran parche que nos vino a través de España. Somos ya absolutamente propietarios de una lengua; aunque no la hayamos creado, la ejercemos con toda plenitud y manifiesta nuestro espíritu [...]”, Juan José Arreola, *Y ahora, la mujer... / La palabra educación*, Diana/Conaculta, México, 2002, pp. 65-66, que en adelante citaré como *Y ahora... / La palabra* y la página correspondiente. Otros ejemplos se encuentran en Juan José Arreola, *Inventario*, Diana/Conaculta, México, 2002, pp. 43-44-53-54-67-68, que en adelante citaré como *Inventario* y la página correspondiente. Y en Orso Arreola, *El último juglar, Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998, pp. 212-357-361, que en adelante citaré como *El último juglar* y la página correspondiente.

19 En el texto de Yvette Jiménez de Báez se plantea que Juan Rulfo “[...] Leyó sobre todo novelas [...] libros de historia (sobre todo crónicas y memoriales de la historia americana y local); geografía [...] es José Emilio Pacheco quien logra en 1959 las mejores declaraciones del escritor sobre este punto. En apretada síntesis [...] se integran cuatro tendencias principales de las lecturas que Rulfo reconoce como determinantes en su literatura [...] A estas cuatro tendencias de lecturas habría que añadir su predilección por *Las crónicas de los siglos XVI – XVII*. Rulfo era un fervoroso lector de crónicas [...] De ellas destaca tres aspectos: a) Que ‘están escritas en un estilo muy sencillo, muy fresco, muy espontáneo’. ‘Se trata de un lenguaje arcaizante en España, pero no para los campesinos de Jalisco’. b) Que producen placer, aparte de enseñar historia, porque, según Rulfo, los cronistas ‘escribieron de una manera muy espontánea, sin saber que los iban a leer nunca. Simplemente hacían la crónica de su obra’. Y c) porque constituyen ‘lo más valioso de nuestra literatura antigua’, y de ellos ‘arranca lo que hoy se llama lo real maravilloso’ [...] dice en su última entrevista: [Las tardes] las dedico a leer, especialmente historia, mucha historia. Y a los cronistas [...]”, *Rulfo, del páramo a la esperanza*, pp. 23-39-40.

20 En el caso de Elena Garro cito a continuación algunos fragmentos de Patricia Rosas Lopátegui, que ilustran esta preocupación: “[...] como gran observadora del mundo y de la condición humana, Elena no entiende esta terminología del ‘realismo mágico’ que inventó el mundo académico, ya que desde su perspectiva, ella no ha hecho más que transcribir lo que ha visto y oído desde que era niña: la realidad o la manera de entender el mundo de los pueblos indígenas que siempre ha estado ahí [...] para ella la realidad mágica de *Los recuerdos del porvenir* es la representación de la cosmovisión indígena”, Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, Ediciones Castillo, México, 2002, pp. 13-15. Tal preocupación está presente en toda su obra, pero principalmente en: *Los recuerdos del porvenir*, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, y en la obra de teatro *Un hogar sólido*.

2) Voces en conflicto: la memoria antigua y los discursos dominantes

En este apartado me ocuparé de identificar cómo algunos rasgos de la memoria antigua aparecen entretejidos al despojo de tierras que, desde el punto de vista de algunos estudios críticos²¹, constituye uno de los principales problemas contenidos en la novela. Veamos brevemente lo que al respecto señala Sara Poot:

La temática de la tierra cubre gran parte de este texto. Desde distintos ángulos, la tierra cobra múltiples significados: se refiere al lugar y a sus habitantes (Tlayolan, más tarde Zapotlán, es la tierra de los tlayacanques), y a su historia en cuanto a la división de las tierras que marca dos situaciones: la de quienes han sido despojados de ellas y la de quienes las poseen injustamente [...] Los indígenas ocupan un lugar prioritario en el texto, como si este quisiera compensar el lugar que ocupan en la historia: el sentido del epígrafe alude a ellos; ocupan el primero y el segundo fragmento del texto y predominan en la primera parte. El texto los protege y, sin tener en él una presencia exagerada, se insertan en sus dos aspectos fundamentales: ocupan el primer plano en el problema de la tierra y funcionan como una parte importante en el juego de voces de la novela, respondiendo a sus características y adquiriendo su propia especificidad [...] Las voces se refieren a diferentes momentos históricos. Se nombra el período anterior a la conquista [...] *La feria* concede varias líneas al período colonial; durante este período, que es el más mencionado en el texto, se alude a acciones de la Santa Inquisición, a la Provincia de Ávalos y a las fundaciones franciscanas [...] Se refiere también a la guerra de Independencia²².

Destaca en esta apreciación la posición central que ocupan los indígenas, tanto en el despojo de tierras como en la articulación de voces, en la cual intervienen también aquellas que corresponden a personajes e instituciones del período colonial.

Veamos ahora lo que afirma Martha Munguía:

La voz de Juan Tepano, primera vara de los tlayacanques, originales dueños de la tierra y despojados desde tiempos remotos, abre la novela, pero no es una voz individual, sino que enuncia desde el nosotros; es síntesis de la colectividad que ha tenido continuidad histórica en sus problemas y en sus luchas. En este discurso están

21 Me refiero a *Un giro en espiral* y a “*La feria: el oficio de...*”.

22 *Un giro en espiral*, pp. 149-158-175.

algunos de los ejes semánticos de la novela: la historia del despojo de la tierra –desde los tiempos de la colonia-, la lucha de sus originales dueños por la restitución; la presencia de una iglesia de los pobres, excluida y castigada por la iglesia de los poderosos [...] En la obra predominan las voces de los desposeídos, muchos de los fragmentos de la primera parte corresponden a los tlayacanques, se constituyen como repasos históricos desde la época de la colonia²³.

Desde esta perspectiva, los principales ejes semánticos de la novela son: el despojo de tierras, la voz colectiva que denuncia tal despojo, la confrontación entre la iglesia de los pobres y la de los poderosos y el repaso histórico desde la época colonial.

Ambas autoras coinciden en que uno de los principales problemas representados en *La feria* es el despojo de tierras. Veamos ahora cómo en torno a tal asunto va forjándose un entramado discursivo en el que diversas voces entran en conflicto, sobre todo las vinculadas a los discursos dominantes: el religioso y el político; y la voz colectiva de Juan Tepano que, bajo la noción de lo colectivo y de la importancia brindada al pasado, va perfilando la presencia de la memoria antigua y de la cosmovisión mesoamericana²⁴ que la sustenta.

23 “*La feria: el oficio de...*”, pp. 51-52-53.

24 Por cosmovisión me refiero “al complejo mundo de las creencias indígenas mesoamericanas [...] la visión estructurada en la cual los antiguos mesoamericanos combinaban de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían, y sobre el cosmos en que situaban la vida del hombre”, Johanna Broda, “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge, Coord., *Cosmovisión, ritual e identidad en los pueblos indígenas de México*, Biblioteca Mexicana, CNCA-FCE, México, 2001, pp. 165-166, que en adelante citaré como *Cosmovisión* y la página correspondiente.

a. La noción de lo colectivo y la importancia del pasado

Comencemos con el párrafo²⁵ que abre la novela e identifiquemos cómo, al articularse estas dos nociones, se va perfilando la presencia de la memoria antigua:

Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre. Desde que Fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo, cuando Don Alonso de Ávalos dejó temblando estas tierras. Fray Juan era buena gente y andaba de aquí para allá vestido de franciscano, con la ropa hecha garras, levantando cruces y capillitas. Vio que nos gustaba mucho danzar y cantar, y mandó traer a Juan Montes para que nos enseñara la música. Nos quiso mucho a nosotros los de Tlayolan. Pero le fue mal y dizque lo mataron. Dicen que aquí, dicen que allá. Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole. Mentiras. Lo mataron en Cíbola a flechazos. Sea por Dios.

Es Juan Tepano quien habla y al hacerlo revela la existencia de un “nosotros” que instaura en la novela dos de los principales rasgos de la cosmovisión que nutre a la memoria antigua: la noción de lo colectivo y la importancia del pasado²⁶. El primero refiere el cúmulo de conocimientos que los pueblos mesoamericanos tienen respecto a todo aquello que les da identidad y que les permite mantener vivos los vínculos con sus antepasados. El segundo contiene la historia y las vivencias ancestrales y es recordado permanentemente para darle sentido al presente y al porvenir. Los dos se funden y se manifiestan en todas aquellas formas mediante las cuales se ha recuperado la memoria antigua²⁷. Entre ellas destacan las que se transmiten mediante la oralidad²⁸, tales como los mitos, las leyendas y los rituales²⁹, cuyo contenido está formado por eventos que señalan las vivencias colectivas experimentadas por sus antepasados, en

25 *La feria*, p. 7. En adelante indicaré entre paréntesis la página a la que corresponde el fragmento citado en el cuerpo del trabajo.

26 Ver *Memoria indígena*, pp. 222-235.

27 Ver *Memoria*, pp. 171-172.

28 Ver Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, FCE, México, 1995, p. 18, que en adelante citaré como *La colonización de lo imaginario* y la página correspondiente.

29 Ver *Cosmovisión*, p. 166.

tiempos y espacios diversos, y que son narrados, como en el caso que nos ocupa, desde la primera persona del plural³⁰: “Somos más o menos treinta mil”.

Lo colectivo tiene que ver también con el reconocimiento de los otros³¹, aquellos que son distintos a quienes conforman el “Somos” expuesto por Juan Tepano. El personaje nos advierte de su presencia y de su palabra cuando afirma: “Unos dicen que más, otros que menos”. La existencia de los otros aparece en la novela conformando un entramado discursivo sumamente polémico en el que es posible identificar visiones del mundo enfrentadas, como veremos en adelante.

La importancia otorgada al pasado se produce vinculada estrechamente a la noción de lo colectivo. Ambos elementos permiten al lector reconocer el cruce de las coordenadas espaciales y temporales donde acontece el universo ficcional. Veamos cómo la remembranza del pasado permite que sean trazados el tiempo y el espacio de la conquista y del proceso evangelizador: “Desde que Fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo”. Según la información obtenida sobre la región³², Fray Juan de Padilla llegó al pueblo de Tuxpan en el año 1532. El territorio de su influencia era el llamado valle de Tzapotlán, formado por Tzapotlán-Tlayolan, Mochitla y Tenamaxcatitlán, este último pueblo fue su lugar de residencia y desde ahí predicó la religión cristiana. He incluido estos datos porque me parece que enriquecen la comprensión de los asuntos evocados por Juan Tepano y permiten al lector identificar, con mayor claridad, la elaboración que

30 En el *Popol Vuh* aparecen varios ejemplos de este carácter colectivo, es el caso de la narración acerca de lo primero que dijeron los hombres de maíz. Ver *Popol Vuh*, Las antiguas historias del Quiché, Traducidas del texto original., con una introducción y notas por Adrián Recinos, FCE, Cultura-Sep, Primera edición Lecturas Mexicanas No. 25, México, 1984, p. 178, que en adelante citaré como *Popol Vuh* y la página correspondiente. Otro ejemplo lo identifiqué en los llamados “*Colloquios de los Doce*”, Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, Ediciones UNAM, Novena edición, México, 2001, pp. 76-130-131, que en adelante citaré como *La filosofía náhuatl* y la página correspondiente. Ver también Miguel León-Portilla y Earl Shorris, *Antigua y nueva palabra. Antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente*, Editorial Aguilar, México, 2004, p. 285, que en adelante citaré como *Antigua y nueva palabra* y la página correspondiente.

31 Me apoyo en el planteamiento de Bajtín respecto al otro. Ver M. Bajtín, *Yo también soy* (Fragmentos sobre el otro), Selec., trad., comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, Taurus / La huella del otro, México, 2000, pp. 14-26.

32 Enciclopedia de los Municipios de México, Centro Nacional de Desarrollo Municipal, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2000, en: <http://www.zapotlan.gob.mx/>

se produce del primer evangelizador de la región donde se encuentra el pueblo de los tlayacanques. Asimismo, incluyo a continuación un párrafo en el que el narrador da entrada a las reflexiones del sacerdote, delimitadas por las comillas, que contribuyen a perfilar la figura de Juan de Padilla. El lector advertirá que, si bien, los rasgos que proporciona son muy similares a los expuestos por Juan Tepano, cada uno de ellos produce resultados distintos:

Veía el valle como lo vio la primera vez Fray Juan de Padilla, sólo por encima: ‘Pero yo, Señor, lo veo por debajo. ¡Qué iniquidad, Dios mío, qué iniquidad! Un río de estulticia me ha entrado por las orejas, incesante como las aguas que bajan de las Peñas en las crecidas de julio y agosto. Aguas limpias que la gente ensucia con la basura de sus culpas... Pero desde aquí, desde arriba, qué pueblo tan bonito, dormido a la orilla de su valle redondo, como una fabrica de adobes, de tejas y ladrillos. Juan de Padilla te prometió, Señor, las almas de sus moradores. Venía con el hábito raído y con las sandalias deshechas, y bendijo desde aquí la tierra virgen, antes de sembrarla con Tu palabra. Yo soy ahora el aparcerero, y mira Señor lo que te entrego. Cada año un puñado de almas podridas como un montón de mazorcas popoyotas... Juan de Padilla juntó las manos aquí, y bajó al valle corriendo, feliz, hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el Dios del maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques!’ (p. 14).

Ambos hacen hincapié en la actitud humilde del misionero (Juan Tepano: “Fray Juan era buena gente y andaba [...] con la ropa hecha garras” / Sacerdote: “Venía con el hábito raído y con las sandalias deshechas”) y logran una composición que resulta notablemente fiel a los principales rasgos que caracterizaron a la orden de los franciscanos, entre los que predomina el de la pobreza³³; pero en cada una de las versiones se filtran concepciones opuestas acerca de la tarea evangelizadora: mientras el sacerdote imprime un matiz solemne y trágico a sus declaraciones, en lo que manifiesta Juan Tepano no hay ni un ápice de solemnidad ni consternación. El sacerdote resalta la concepción del cristianismo original³⁴, que equiparó la misión evangelizadora con la

33 Ver Fray Toribio Motolinia, *Historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, México, 1995, p. 17, que en adelante citaré como *Historia de los indios* y la página correspondiente.

34 Ver *Memoria*, pp. 292-293.

tarea realizada por los apóstoles³⁵, y que consideraba que las cualidades³⁶ de los indígenas eran ideales para lograr la erradicación absoluta de sus creencias y rituales. En cambio, Juan Tepano destaca la identidad cultural de sus antepasados como elemento principal de la circunstancia a la que se enfrentaron los misioneros y alude a una de las primeras acciones emprendidas por los franciscanos: la enseñanza de la música. No se trata de una mención ingenua o de una evocación ilusa de un tiempo idealizado, sino de una elaborada exposición del complejo proceso de aculturación y de sus diversas manifestaciones: en toda la composición hay rasgos de humor que se advierten sobre todo al unir el nombre de Juan con el apellido Montes. Veamos a qué me refiero: en la documentación histórica analizada no hay registros de algún fraile llamado de ese modo, quienes aparecen mencionados en relación con la enseñanza de la música son Fray Pedro de Gante³⁷ y Juan Caro³⁸, por lo que es posible que el nombre de “Juan Montes” sea una condensación del proceso de conquista que alude a dos realidades históricas: “Juan”, nombre de pila del fraile que les enseñó música a los indígenas, estaría consignando la presencia de los franciscanos y sus primeras acciones en la Nueva España, y “Montes”, estaría simbolizando la presencia de los dioses destinatarios de las danzas y los rituales que los pueblos mesoamericanos realizaban antes de la conquista. Si efectivamente el nombre de “Juan Montes” es una condensación de dos realidades históricas, entonces, estaríamos ante una voz colectiva que construye versiones sobre la historia de la conquista y las cuenta con humor como si no le correspondiera revelar el sentido trágico de tal proceso o como si quisiera señalar que en ambos

35 *Ibid*, p. 285.

36 Ver Solange Alberro, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla*, México, siglos XVI-XVII, El Colegio de México/FCE, México, 1999, p. 75, que en adelante citaré como *El águila y la cruz* y la página correspondiente. Ver también “El ámbito civil, el orden y las personas”, p. 431.

37 Ver *El águila y la cruz*, pp. 43-46.

38 En la bibliografía consultada no hay consenso sobre este nombre. Para referirse al fraile que ayudó a Fray Pedro de Gante se utiliza indistintamente Juan de Haro, Juan de Tecto y Juan de Aora. Ver *Historia de los indios*, pp. 169-170. Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998, p. 720, que en adelante citaré como “Del barroco a la ilustración” y la página correspondiente. Y www.cervantesvirtual.com.

lados hubo vencidos y vencedores. En lo que narra Juan Tepano se da una versión humorística acerca de cómo los pueblos indígenas recubrieron sus ancestrales prácticas con las nuevas enseñanzas y rituales cristianos propagados por los evangelizadores. En cambio, en la versión del sacerdote prevalece una valoración afligida y trágica de la evangelización y de las dificultades enfrentadas por los misioneros, cuando afirma: “y bajó al valle corriendo, feliz, hacia la tierra maldita [...] bajo el cielo confuso de los Tlaloques!”.

Bajo ese cielo confuso y sobre esa tierra maldita se produjo el final de la labor evangelizadora, que ocurrió en medio de las acciones de resistencia de algunos pueblos y de los enfrentamientos entre los franciscanos y la Corona³⁹, por diferencias sustanciales en los objetivos y propósitos de la conquista; proceso cuya complejidad Juan Tepano sintetiza con humor en una sola expresión: “Pero le fue mal y dizque lo mataron”. Las versiones sobre el destino del fraile y de la tarea evangelizadora se concentran en ese “dizque”, mismo que le imprime a la palabra de Juan Tepano un evidente carácter oral. Sin precisar la identidad de quienes intervinieron, dónde y cómo lo mataron, se refiere a las distintas versiones que corrieron entre los indígenas acerca del destino del fraile y hace hincapié en algunos rasgos culturales que apuntan hacia los posibles responsables: “Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole”; se distingue, así, uno de los rasgos de esta voz colectiva: la frecuencia con la que entrelaza, en el cúmulo de acontecimientos que relata, componentes de la memoria antigua. La cuachala y el pozole, constituyen rasgos culturales de los pueblos de la región recreada en la novela, son guisos regionales⁴⁰ cuyos principales ingredientes son la carne y el maíz que, al presentarlos como los ámbitos donde acontece el desenlace final del misionero y,

39 Ver *Memoria*, p. 293. Ver también *El águila y la cruz*, pp. 77-80.

40 Ver Cornelio García, *Recetario de la cuachala y la birria*, Cocina indígena y popular, Conaculta-Secretaría de Cultura de Jalisco No.49, México, 2000, pp. 20-22. Ver también Francisco J. Santamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, Porrúa, cuarta edición, Méjico, 1983, que en adelante citaré como *Diccionario de Mejicanismos*.

con él, la terminación de la labor franciscana, adquieren una dimensión simbólica que recrea la memoria antigua, en tanto que aluden a una ceremonia ritual realizada en el mes *tlacaxipehualiztli*⁴¹ en la que se preparaba una ofrenda de comida llamada *tlacatlaolli*⁴², o “Maíz de hombre”, compuesta por granos de maíz y carne humana. De esta manera el discurso de Juan Tepano estaría actualizando, burlescamente, la creencia que los conquistadores tenían acerca de los pueblos indios en cuanto a su carácter bárbaro e inhumano⁴³.

Las distintas versiones que circularon respecto al destino del fraile, y a las cuales ya aludió, son rotundamente negadas con humor cuando declara: “Mentiras”. Humor que no desaparece al revelar, con aparente solemnidad, el nombre del lugar y la forma en que el misionero murió: “Lo mataron en Cíbola a flechazos. Sea por Dios”. Se intensifica, así, la presencia de la memoria antigua en tanto que Cíbola es una de las ciudades consideradas míticas, cuya existencia forma parte del imaginario colectivo del pasado mesoamericano⁴⁴. La alusión a las flechas y al arco también contribuye a la evocación que el personaje realiza: fueron instrumentos relevantes en la vida ritual de las comunidades indígenas mesoamericanas⁴⁵, esenciales para enfrentar a los conquistadores y constituyeron el rasgo característico de los habitantes⁴⁶ de Nueva Galicia⁴⁷, territorio que geográficamente corresponde a la región recreada en la novela. Tras la aparente solemnidad con la que finaliza el registro sobre Juan de Padilla

41 Ver Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, Conaculta, Cien de México, México, 2000, pp. 180-181, que en adelante citaré como *Historia General de las cosas* y la página correspondiente.

42 *Ibid*, p. 1325.

43 Me refiero a la valoración que, de sus prácticas, hacían los misioneros. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en *Historia General de las cosas*, p. 179.

44 Las otras ciudades míticas, además de Cíbola, son: Tamoanchan, Aztlán, Chicomóztoc, Tollan y Coatépec. Ver Miguel León-Portilla, “En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades”, en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol.XII, Núm. 67, pp. 24-31.

45 Ver *Historia General de las cosas* pp. 242-243-275. Ver también *Historia de los indios*, pp. 35-139.

46 Me refiero a los chichimecas quienes, según Fray Toribio Motolinia, eran los habitantes de esta región. Ver *Historia de los indios*, p. 955. Ver también *Memoria indígena*, p. 208, y *Antigua y nueva palabra*, p. 837.

47 Cuya extensión incluía la llamada Provincia de Cíbola. Ver *Historia de los indios*, pp. 2-3.

adviento rasgos de ironía⁴⁸ que se filtran en la exclamación: “Sea por Dios”. Se trata de la primera parte de una oración muy común en el medio rural y que manifiesta conformidad ante los designios divinos: “Sea por Dios y venga más”⁴⁹. En la novela el único momento en que aparece completa es en el contexto de la función⁵⁰ y tiene una carga de resignación ante la participación de los indios en la fiesta del pueblo. Más adelante veremos el caso del zapatero-agricultor quien también la expresa con otros matices y en diferentes circunstancias. En este caso, Juan Tepano menciona únicamente el “Sea por Dios” y omite el “y venga más”, que dejaría abierta la posibilidad de que lo ocurrido vuelva a pasar, de esta manera se distancia de los hechos violentos referidos. Este proceso se produce, con algunas variantes, cuando relata el destino de Francisco de Sayavedra (“Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios”), pero, a diferencia del “Sea por Dios” formulado anteriormente, aquí lo que destaca son las acciones derivadas del poder eclesiástico y lo que enfatiza es la responsabilidad de la Santa Inquisición en el desenlace de quien, según la versión de Juan Tepano, en algún momento defendió a los indígenas. Veamos el párrafo completo para ilustrar lo que acabo de plantear:

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios. Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros (p. 7)⁵¹.

48 La ironía, desde la perspectiva teórica de M. Bajtín, busca siempre develar y desenmascarar la relación que el ser tiene con la vida y con el otro. Ver *Teoría y Estética de la Novela*, pp. 295-387-388.

49 Información proporcionada por la Sra. María Esther Meza Baizabal, en comunicación personal.

50 “- Tomemos las cosas con calma. Vamos a ver, yo creo que el señor Cura al fin y al cabo nos está haciendo un favor. Si va a convertir la feria en una fiesta de indios, **sea por Dios y venga más** [...]” (las negritas son mías), *La feria*, p. 59.

51 Me referiré nuevamente a este fragmento cuando analice el cuento “Tres días y un cenicero”.

Al poner en boca de Francisco de Sayavedra el asunto de la tenencia de la tierra, Juan Tepano juega con los datos históricos y deja abierta la posibilidad de que el lector concluya que fue, precisamente, el testimonio del fraile la causa de que la Santa Inquisición lo procesara. El asunto de la tierra nada tuvo que ver con su proceso según lo revelan los referentes históricos⁵² pero en la versión de Juan Tepano éste resulta decisivo. ¿Con qué intención asevera una declaración que no se produjo? La reorientación de discursos y de actos, así como la composición de alegatos en torno a la tierra, es otro de los rasgos característicos del personaje que, de esta manera, da constancia de la lucha de los tlayacances.

Asimismo, la mención de un “Antes” y un “Ahora” no sólo subraya el tiempo que ha demorado esta lucha sino la existencia de dos momentos delimitados históricamente: el anterior a la conquista y el actual, en el que se produce la narración y que se corresponde con las primeras décadas del siglo XX. Pero el tiempo que Juan Tepano enfatiza no es ninguno de los dos sino el intervalo entre uno y otro: lo hace con un notorio desorden en cuanto a la sucesión histórica de los acontecimientos referidos: alude a la Santa Inquisición, a las cofradías, a las manifestaciones con las que los indígenas se opusieron a la conquista y a las actitudes que algunos misioneros tuvieron en cuanto a respetar el derecho a la tierra de los pueblos indígenas. Cada una de estas cuestiones pertenece a diferentes momentos históricos pero en la exposición de Juan Tepano son señaladas como si todas hubieran sucedido al mismo tiempo. Esta manera de recordar eventos sin hacer una distinción precisa del momento en que ocurrieron es una característica de la forma en que los pueblos sobrevivientes a la conquista fueron recuperando su memoria histórica⁵³. Este rasgo adquiere intensidad en la oración final del párrafo citado, que condensa los distintos

52 En el tercer capítulo expongo los referentes históricos relacionados con el proceso de la Santa Inquisición contra Francisco de Sayavedra.

53 Un ejemplo de este rasgo está contenido en los *Títulos primordiales*. Ver *Memoria*, pp. 375-382-383.

períodos transitados y deja ver que, independientemente de cómo y cuándo ocurrieron los sucesos narrados, existe una única certeza: la tierra ya no les pertenece, ahora es de las gentes de razón⁵⁴.

Esta manera de hilvanar acontecimientos, personajes e instituciones sin una precisión histórica, vuelve a ocurrir cuando Juan Tepano recrea las distintas acciones emprendidas en diversos tiempos y espacios para recuperar sus tierras:

[...] y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale: ‘Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a ustedes: nos lo quitaron todo... (pp. 7-8).

que entrelaza los nombres de los cargos y rangos que las autoridades han recibido en diversas temporalidades históricas⁵⁵. Se ponen de relieve, así, tres cuestiones que subrayan la trascendencia de lo colectivo y el reconocimiento del pasado: a) la identidad del personaje: “Soy Juan Tepano [...] para servir a ustedes”, b) la mención, por primera vez en la novela, del grupo indígena a quienes representa: “el más viejo de los tlayacanques”⁵⁶ y, c) la circunstancia por la cual están luchando: “nos lo quitaron todo...”

54 Esta fórmula condensa la problemática en torno a las cofradías que se agudizó en la segunda mitad del siglo XVIII. Ver *La colonización de lo imaginario*, p. 267.

55 Lo expuesto por Juan Tepano puede ser interpretado como una apretada síntesis de lo que Enrique Florescano llama el *Memorial de agravios de los pueblos*, que concentra el cúmulo de pleitos emprendidos por los pueblos mesoamericanos en torno a la tierra. Ver *Memoria indígena*, pp. 256-257-258.

56 Para los fines del presente análisis, resulta significativo haber encontrado una referencia a los tlayacanques en una de las fiestas narradas por Fray Bernardino de Sahagún. Ver *Historia General de las cosas*, p. 223.

A lo largo de la novela será Juan Tepano el responsable de actualizar el pasado mediante la revelación del conflicto en torno a la tenencia de la tierra⁵⁷, que se remonta al tiempo de la conquista y que trasciende límites espaciales y temporales para situarse en un presente complejo y contradictorio. Todo lo que este personaje expone está avalado por documentos antiguos⁵⁸, uno de ellos contiene una palabra antigua y colectiva que da constancia de la naturaleza ancestral del conflicto por la tierra y que también notifica el despojo que han padecido los indígenas pero, a diferencia de la composición artística eminentemente oral de la de Juan Tepano, ésta se presenta de manera escrita y se erige como antecedente de la lucha de los tlayacanques: “Vuestra Excelencia como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras; que a vuestro hogar lleguen nuestros clamores y aclamaciones” (p. 8). Un primer elemento que me permite asegurar que se trata de una voz indígena, antigua y colectiva, quizá la del original “Primera Vara” que existió después de la conquista, es la utilización de la fórmula con la que se abre el párrafo, que fue muy frecuente en los reclamos promovidos por los indígenas⁵⁹, quienes manifestaron respeto por la investidura de las autoridades virreinales, según consta en la documentación consultada⁶⁰. Es pronunciada desde un “nosotros” que clama y aclama con humildad y respeto. El calificativo empleado evoca algunas composiciones poéticas de la

57 Por considerarlo de importancia cito a continuación un fragmento sobre el punto de vista de Arreola respecto a este asunto: “Me viene a la memoria el recuerdo de lo que fue el reparto de tierras en México, **el saqueo que hicieron en Zapotlán a los tlayacanques, dueños originales de esas tierras y de los que hablo en mi novela *La feria*** [...] A miles, quizá millones de campesinos, les dieron tierras baldías, páramos de sueños, tierras en las que sólo podían escarbar un agujero para mal morir. En muchas partes de México eso fue el reparto agrario. **Cómo no recordar a los personajes de ‘Nos han dado la tierra’, Justino y Odilón, que le reclaman al delegado agrario. Ese reclamo sigue, continúa, tiene la misma dimensión del tamaño del despojo al que fueron sometidos los indígenas de México [...]** Recuerdo que **en el atrio de la iglesia de Zapotlán fueron quemados varios ejemplares de *La feria*, acto patrocinado por algunos caciques de la región, ya que en la novela hablo del despojo de tierras que les hicieron a los dueños originales del valle de Zapotlán: los tlayacanques**” (las negritas son mías), *El último juglar*, pp. 212-213-357.

58 La importancia asignada a los documentos antiguos fue una constante en el período colonial. Es el caso de los documentos que conforman los *Títulos primordiales* que fueron revestidos de un valor casi sagrado. Ver *La colonización de lo imaginario*, p. 106.

59 *Ibid*, p. 107.

60 Ver Enrique Florescano, *Etnia, Estado y Nación*, Taurus, primera reimpresión, México, 2001, p. 231, que en adelante citaré como *Etnia, Estado y Nación* y la página correspondiente.

tradición nahua como los *icnocuicatl*⁶¹, los *huehuehtlahtolli*⁶² o las incluidas en los *Colloquios de los Doce*⁶³ y parece cumplir el propósito de subrayar el sentido original que los pueblos mesoamericanos daban a la palabra⁶⁴. La presentación de este documento hace evidente que así como los pueblos indígenas se apropiaron de las formas del discurso legal del imperio español para defender su derecho a la tierra⁶⁵, exigir la resolución de los despojos y acusar a las autoridades menores o locales⁶⁶ por las corrupciones cometidas, los tlayacanques también se apropian de documentos antiguos que avalan su lucha y les permiten notificar los atropellos experimentados.

Como parte de la reelaboración artística que Arreola hizo de documentos de la colonia, hay en la novela otros párrafos donde se señala el conflicto por la tierra. Se trata de declaraciones antiguas que no tienen el carácter colectivo e indígena identificado anteriormente. Se presentan como testimonios, unas veces anónimos⁶⁷ y otras autorizados, como los del Virrey y el Rey⁶⁸, que participan del entramado discursivo aportando su percepción respecto al trato hacia los indígenas. Todos ellos son parte de documentos antiguos y sus referentes han sido plenamente identificados en el estudio ya citado de Sara Poot⁶⁹. Su contenido está orientado hacia la problemática de la

61 Ver *Antigua y nueva palabra*, p. 117.

62 *Ibid*, pp. 275-296.

63 Ver *La filosofía náhuatl*, pp. 76-130-131. Ver también Patrick Johansson K. “Los Coloquios de los Doce: Explotación y Transfuncionalización de la palabra indígena”, en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Coord. Mariana Masera, UNAM-Azul, México, 2002, pp. 211-234.

64 Ver *Antigua y nueva palabra*, p. 118.

65 Ver *La colonización de lo imaginario*, p. 62.

66 Ver Andrés Lira y Luis Muro, “El siglo de la integración”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998, pp. 456-457, que en adelante citaré como “El siglo de la integración” y la página correspondiente.

67 Como en el siguiente caso: “...Don Fulano tiene muchas tierras, así de labranza como huertas que el cabildo le ha dado y dizque él ha comprado de personas particulares. Son en mucha cantidad y las tiene usurpadas y tomadas con mal título y derecho, porque las personas de quienes las ha habido no se las podían vender porque las tales personas no tenían facultad para ello. . .”, *La feria*, p. 26. Se trata de la reelaboración de un fragmento que corresponde a la “Queja del Procurador de la ciudad de los Ángeles transcrita en un Mandamiento del virrey Mendoza al Corregidor de Tlaxcala y Cholula [firmada el] 23 de abril de 1543”, *Un giro en espiral*, nota 49, p. 214.

68 Ver *La feria*, pp. 24-33-181.

69 Ver *Un giro en espiral*, pp. 200-214.

tierra y hacen constar el despojo experimentado por los indígenas. Un ejemplo es el que cito a continuación:

... Denuncio a Vuestra majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras. Y es que un oficial barbero, herrero, zapatero y otros hombres viles que no son labradores, teniendo amistad con uno de vuestros oidores e visorreyes, obtienen luego con seis testigos de manga beneficio de tierras, y antes de que hayan sacado el título las tienen ya vendidas a los señores principales en trescientos y en quinientos y en mil pesos, y en dos mil y en tres mil y en cinco mil pesos... (p. 9).

Se trata de la reelaboración de una carta escrita en el siglo XVI⁷⁰ que participa en el mundo novelado como constancia y síntesis del carácter de denuncia de los documentos antiguos mencionados por Juan Tepano. Sirve para hacer evidente el prolongado proceso de despojo de la tierra en el que han intervenido hombres que nada saben de ella y que, sin embargo, han obtenido provecho. Estos planteamientos funcionan, de algún modo, como réplicas al zapatero que se asume como agricultor y del que me ocuparé más adelante.

Veamos ahora cómo el narrador hace hincapié en la carga ética que Juan Tepano le imprime a lo que cuenta mientras acaricia la vara de justicia:

Juan Tepano nos lo estuvo contando todo, lentamente, usando los términos, como quien lleva mucho tiempo de hablar con abogados y huizacheros, lentamente, mientras acariciaba su antigua Vara de Justicia, hecha de madera incorruptible, con casquillo y contera de plata. Cerca del puño, a la Vara le colgaba un listoncito tricolor... (p. 24).

70 Sara Poot asegura que este fragmento “corresponde a una carta que Francisco Gómez Triguillo de Silva le envía al rey de España, en la que denuncia: las ‘**mil maldades y mil ventas y reventas**’ de que son objeto estas tierras. ‘**Y es que... un oficial barbero, herrero, calderero y otros oficios y hombres viles que no son labradores**, y otras personas de otras calidades, **teniendo amistad con uno de vuestros oidores e visorreyes** [obtienen rápidamente] **con seis testigos de manga** [la promesa o ‘acordada’ de 3 o 4 caballerías, y luego] **antes que haya [n] sacado el título, la tiene [n] ya vendida en trescientos, y en quinientos y en mil pesos y en dos mil pesos y en tres mil pesos y en cinco mil pesos...**” (las negritas son mías), *Ibid.*, p. 201.

Algunos elementos contenidos en este párrafo permiten reconocer la afinidad ideológica que el narrador tiene con la lucha de los tlayacanques. No solamente se asume como oyente de Juan Tepano sino que llama la atención del lector para que se fije en el contenido de lo que cuenta el personaje y en la manera en que lo cuenta. Al destacar el lento fluir de lo que escucha, el narrador deja ver que se trata de la voz de un viejo, conocedor de todo aquello que revela al hablar y versado en la lucha por la tierra. Viejo sabio que ha tenido que incorporar a su vocabulario términos de litigante, de tanto tratar con representantes del poder político o con “abogados y huizacheros”⁷¹. El perfil de la vara de justicia que va haciendo el narrador, es otro rasgo significativo en la relación que establece con los indígenas. Con sumo detalle va entrelazando el lento fluir de lo escuchado, los movimientos del personaje y las características de la vara que utiliza, como si quisiera dejarle claro al lector el valor simbólico adherido a ella y el carácter ético de quien la porta. Logra revestirla de rasgos ideológicos a pesar de que emplea un diminutivo cuando especifica el ornamento: “Cerca del puño, a la Vara le colgaba un listoncito tricolor...”, como si el listoncito tricolor constituyera un accesorio del cual la vara podría prescindir sin que por ello se perturbara su sentido original.

Una vez que ha trazado el porte de Juan Tepano precedido por la vara de justicia, el narrador deja que se escuche el contenido de lo que les relata a unos interlocutores:

– La cosa, como ustedes saben, viene de lejos y no estamos conformes. Cómo vamos a estar conformes, siendo que la última vez que nos hicieron justicia, los de la Junta Repartidora de Tierras lo arreglaron todo a puerta cerrada, aunque nos citaron a todos en la plaza. Nos juntamos como cinco mil, afuera, y ellos adentro no llegaban ni a veinte. Bueno, serían treinta o cuarenta. Metieron a dos indios cabezales, para qué es más que la verdad, a un tlayacanque y a un tequilastro, de nombres Adrián Esteban y Santiago Hernández, que le decían Vera. Pero los escogieron muy bien porque ya los tenían comprados desde antes (p. 25).

71 Según el *Diccionario de Mejicanismos* tal término debe escribirse con s y no con z. Su significado resalta la manera despectiva con que la voz narradora se refiere a ellos: “Huisachero. m. y f. Persona que las dragonea como abogado y ejerce la profesión o litiga y postula sin tener título; tinterillo. Por lo común el HUISACHERO goza de mala fama, como chicanero”, *Diccionario de Mejicanismos*.

El personaje recupera el pasado mediante un término asociado a lo espacial y le imprime un contenido temporal. Reúne, así, tanto la memoria que se tiene del conflicto por la tierra como la perturbación y el enojo que han experimentado como grupo. El tiempo y el espacio de la conquista y de las injusticias actuales son presentados como dos polos unidos por el despojo experimentado. Se trata de un amplio proceso marcado por prácticas de corrupción en las que han participado personas e instituciones, como la Junta Repartidora de Tierras. El espacio cerrado, que históricamente ha sido designado como el lugar de lo oculto, del secreto, de lo prohibido, es presentado aquí como el ámbito del soborno. En contraparte, el espacio abierto, el de la plaza pública, es formulado con el mismo sentido histórico con el que se le conoce: donde acontecen las acciones colectivas. Al referir la cantidad de tlayacanques que se concentró en la plaza y especificar el número de los que estuvieron dentro se produce una oposición entre lo cerrado (privado e individual) y lo abierto (público y colectivo). Un contraste que se sumará a muchos otros que funcionan como ejes sobre cuyos polos es posible identificar visiones del mundo confrontadas. Es el caso del que se produce entre oralidad y escritura, que recrea la existencia de dos visiones del mundo: una, vinculada a lo colectivo, en la que lo oral tiene un lugar preeminente sin que ello suponga desdén hacia la escrita; y otra, vinculada al poder, en la que la importancia está centrada en la escritura, no sólo como procedimiento de fijación de acontecimientos, sino como elemento legitimador de acciones dolosas. Antes de ocuparme de otro párrafo en el que se produce lo que acabo de mencionar, es preciso señalar que el humor se incorpora en lo que Juan Tepano viene exponiendo sobre la corrupción: la enmienda sobre el número de participantes se produce como si se riera de su propia exageración pero también como si quisiera hacer evidente que, independientemente de la cantidad, la corrupción ha tenido lugar.

Hemos visto ya que, a pesar de que la oralidad tiene un valor destacado dentro de la visión del mundo asociada a la memoria antigua, los tlayacanques reconocen la importancia de la

escritura e incluso avalan sus acusaciones en documentos antiguos. Lo cual no significa que desconozcan el papel que ésta ha tenido en la construcción del archivo y en el despliegue del poder. En el siguiente párrafo se expone la relación entre escritura y archivo:

[...] y con ellos firmaron el acuerdo a nombre de todos nosotros. Como no sabían leer ni escribir, estos dos nomás pusieron su crucecita al pie de la iniquidad... El licenciado que les hizo la documentación a los interesados, fíjese lo que son las cosas, a la hora de la hora sin querer nos ayudó, porque dejó dicho en cada escritura de reparto que él no se hacía responsable, y que allá cada quien se las arreglara después como pudiera si nosotros le hacíamos el reclamo (p. 25).

Relación que, al no estar exenta de corrupción (“y con ellos firmaron el acuerdo a nombre de todos nosotros”), resulta de gran utilidad para el ejercicio del poder. Recordemos que, desde la conquista y hasta la actualidad, los grupos de poder tanto económico como político han logrado dominar el ámbito cultural a través del dominio sobre la escritura⁷² y que tal dominio originó la conformación del archivo que, desde sus orígenes, ha servido a dicho poder⁷³. En todo este proceso, los grupos que no tienen acceso a la escritura han padecido exclusiones y, como en este caso, los embates de la corrupción. Juan Tepano se ocupa también de develar cómo los tlayacanques han cambiado este sentido originalmente asociado a la palabra escrita. Mediante un matiz de humor y un cierto dejo de júbilo se dirige a uno de sus oyentes y le aclara cómo, al quedar fijada en un documento, la escritura se convierte en evidencia de la corrupción y del despojo cometidos.

Y sin ninguna otra mediación, la cláusula novena se incorpora a la novela como demostración de lo que el personaje acaba de referir:

72 Ver Carlos Pacheco, *La Comarca Oral, la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa contemporánea*, La casa de Bello, Caracas, 1992, pp. 15-16, que en adelante citaré como *La Comarca Oral* y la página correspondiente.

73 Ver *Mito y archivo*, pp. 61-62.

Novena: Los miembros de la Comisión Repartidora quedan exentos de toda responsabilidad personal con motivo de esta venta, y el comprador queda entendido que, en el remoto caso de pleito contra todas o alguna de las propiedades que adquiere, lo afrontará por su exclusiva cuenta y riesgo (p. 25).

Mediante tal procedimiento se exponen dos composiciones de un mismo acontecimiento: la del texto escrito y la que el personaje ha venido trazando de manera oral. En la versión de Juan Tepano, como ya vimos, destaca el soborno cometido, que en el documento que acabamos de ver queda encubierto bajo el peso del alegato jurídico. La anotación sobre la posibilidad de que se genere un conflicto es utilizada por Juan Tepano para externar su réplica y continuar explicando el proceso de su lucha:

– Nada de remoto caso. Como no podíamos quedar conformes, luego luego nos pusimos a reclamar, y para qué es más que la verdad, nos dieron la razón, pero no la tierra. Lo que sea de cada quien, el señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que se nos hiciera justicia. Y desde entonces nos han dado largas. El pleito se paró en 1909 porque vino la revuelta y luego los cristeros y tantos otros trastornos... Fíjense, a nosotros de nada nos ha servido el agrarismo, nomás hemos visto pelear a los hacendados y a los agraristas, que algo salen ganando unos y otros. Pero de la Comunidad Indígena nadie se acuerda, y nosotros somos los meros interesados, los primeros dueños de la tierra... (pp. 25-26).

Lo que se acaba de producir es una objeción verbal a un documento escrito en el que se plantea la posibilidad de un conflicto, pero también una respuesta orientada hacia el poder que lo respalda como tal. Ante ese poder que legitima actos corruptos, como el que dio origen al documento en cuestión, se erige la oralidad como uno de los elementos centrales en la lucha de los tlayacanques. La existencia de un discurso asociado al poder, cuyas características son la simulación y el fingimiento, se va perfilando en la exposición verbal de Juan Tepano, dejando ver que a lo largo de todo el conflicto por la tierra éste ha tenido distintas manifestaciones, pero es, precisamente, el período que va del final del siglo XIX a los primeros años del XX el señalado

por Juan Tepano: “el señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que se nos hiciera justicia. Y desde entonces nos han dado largas”, sin dejar de aludir a las etapas posteriores: “El pleito se paró en 1909 porque vino la revuelta y luego los cristeros y tantos otros trastornos...”, en las que ha sido promovido por instituciones, individuos y movimientos diversos. ¿Hacia quién o quiénes orienta Juan Tepano todo lo que ha venido diciendo? Se trata de un grupo de oyentes ajenos a la comunidad indígena, entre los que se encuentra, como ya vimos, el propio narrador, que de algún modo coinciden con los tlayacanques. Pero Juan Tepano se dirige, también, a los otros, los que reprueban, obstaculizan o simplemente ignoran sus reclamos, ante ellos encauza nuevamente el “nosotros” que condensa su identidad y el sentido de su lucha. De esta manera la oralidad, lo colectivo y la evocación del pasado se oponen a los juicios del poder y hacia una de las formas en que éste se manifiesta: la escritura.

Veamos ahora cómo el personaje se ocupa de identificar a las instituciones, los individuos y los movimientos que, vinculados al poder, olvidan el pasado como una manera de negar el reclamo de los indígenas:

– A todos se les ha olvidado que nosotros los tlayacanques seguimos siendo autoridad, quieran o no. Esta vara de tampincirán que yo tengo en la mano es la misma, si no me equivoco, que recibió Agustín Hernández, indio principal, por mandato del rey de España en 1583, cuando se le dio licencia de montar a caballo con silla, arnés y freno, ropa de gente de razón y permiso de ir a donde quisiera. Y fue hasta México a pelear su derecho, porque lo que pasa ahora ha pasado siempre. Las autoridades de arriba nos dan la razón y las de abajo nos la quitan, ya ven ustedes, siempre han sido más bravos los tenajales que la cal... (p. 26).

Frente al olvido institucionalizado se erige la memoria que Juan Tepano recrea mediante declaraciones que aluden a los responsables del despojo de tierras y a todos aquellos que niegan la presencia de los indios y de su representante. Son los poderosos del pueblo ante quienes el personaje opone, de nueva cuenta, ese “nosotros” que sintetiza lo colectivo, su manera de ser y

estar en el mundo, el que explica su existencia y les revela el sentido que tienen sus actos, el que les asegura el vínculo con sus antepasados y le imprime significado a sus acciones futuras. Al pronunciar el “nosotros” el personaje está asumiendo su identidad cultural y estableciendo las diferencias que los distinguen de los otros: todos aquellos a quienes se les ha olvidado que los indios existen como colectividad.

Juan Tepano, al recurrir a sus orígenes, no sólo actualiza la memoria antigua sino que manifiesta una posición ética frente al poder, por eso hace énfasis en la vara de tampincirán que tiene en la mano: la misma que recibió en su momento otro indio principal y que condensa el cúmulo de creencias, valores y experiencias que dan sustento a la comunidad indígena.

Se identifican, así, tres momentos históricos fundamentales: a) el anterior a la conquista, representado por la “vara de tampincirán” que el personaje tiene en la mano y que, como veremos en el siguiente apartado, revela la pervivencia de la memoria antigua; b) el tiempo de la colonia, cuando el rey invistió al indio principal de autoridad con la vara de justicia y otorgó permiso para que pudiera traspasar los límites de su comunidad⁷⁴; y c) el amplio período posterior a la colonia, cuando las autoridades se centralizaron en la capital de la República. Temporalidades que sintetizan el conflicto por la tierra, la suma de atropellos experimentados por los tlayacanques y ejercidos desde el poder, incluyendo a las autoridades de menor rango, a las cuales se refiere el personaje cuando, dirigiéndose a sus escuchas, pronuncia

74 Hasta el año 1597 todas estas prácticas estaban prohibidas. Ver François Chevalier, *La formación de los latifundios en México*, trad. Antonio Alatorre, FCE, México, 1976, p. 244, que en adelante citaré como *La formación* y la página correspondiente. Ver también Alejandra Moreno Toscano, “El siglo de la conquista”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998, p. 348, que en adelante citaré como “El siglo de la conquista” y la página correspondiente. Y William Beezley “El estilo porfiriano”, en *Cultura, ideas y mentalidades*, El Colegio de México, México, 1992, p. 230, que en adelante citaré como “El estilo porfiriano” y la página correspondiente.

con marcada ironía un dicho popular⁷⁵: “ya ven ustedes, siempre han sido más bravos los tenajales que la cal...”.

En el siguiente párrafo Juan Tepano subraya el fundamento que lo erige como autoridad y guía de los tlayacanques y recrea la significación de lo colectivo como elemento central en la memoria antigua. Simultáneamente alude a la presencia de una religiosidad específica, la que nació en el contexto de la conquista y que adquirió su máxima expresión en el período colonial:

– Desde que yo tengo uso de razón, siempre hemos sido cinco los tlayacanques y cinco los tequilastros, que son nuestros segundos. Tal vez porque eran cinco, y siguen siendo cinco, las cofradías antiguas; la del Rosario, la de las Ánimas, la de la Soledad, la del Buen Pastor y la de Nuestro Amo... Cada tlayacanque tenía que ver desde el principio por una cosa distinta, y se ocupaba de iglesia, de autoridad civil, de comercio, de tránsito y de obras para el beneficio común. El que tenía que ver con la iglesia se llamaba Primera Vara, y así se sigue llamando. Ahora yo soy Primera Vara, para servir a ustedes (p. 28).

El señalamiento sobre el número de cofradías permite identificar las etapas históricas que marcaron el devenir de estas formas de organización comunitaria. Veamos primero lo que ocurrió en el siglo XVIII, cuando este tipo de organización religiosa, que impulsaron los frailes, se convirtió en soporte de la economía y la solidaridad de los pueblos y en factor de unidad en la Nueva España. Eran dedicadas a algún santo y en ellas participaban los indígenas con limosnas, trabajo y donativos que dieron origen a las llamadas cajas de comunidad⁷⁶, donde se acumulaban los recursos para solventar los gastos colectivos⁷⁷. La supresión de éstas durante el gobierno de los Borbones puso en riesgo la sobrevivencia de los pueblos indígenas que, ante tales

75 Dicho que contiene resonancias de la memoria antigua en tanto que se refiere a elementos de la vida cotidiana de los pueblos mesoamericanos como el tenejal y el nixtamal. Ver *Historia General de las cosas*, p. 907. “Tenejal (Del azt. *tenextli*, cal; y *xalli*, arena.) m. Aztequismo usado entre la clase del pueblo, para designar la cal en polvo, cal sin apagar, usada, principalmente, para cocer el nixtamal. – Ser más bravos los tenejales que la cal, exp. fig. fam. Se dice de aquello en que [...] lo accesorio cuesta más que lo principal [...]”, *Diccionario de Mejicanismos*. “Nixtamal (Del azt. *nextli*, ceniza, y *tamalli*, tamal.) m. Maíz con el cual se hacen las tortillas, cocido en forma y punto convincentes, en agua de cal o de ceniza, para hacerle soltar el hollejo [...]”, *Ibid*.

76 Ver *La formación*, pp. 241-242.

77 Ver *Memoria*, pp. 478-479.

circunstancias, recurrieron a lo que, desde la mentalidad ilustrada, era considerado nocivo y pernicioso: los usos y costumbres de su religiosidad⁷⁸. Fue la vía que encontraron para defender su identidad frente a los embates del poder. Cuando el personaje se refiere a las cinco cofradías para explicar por qué las conducen cinco tlayacanques y cinco tequilastros⁷⁹ se está refiriendo, precisamente, a la manera en la que los pueblos indígenas de las épocas posteriores a la colonia dieron continuidad al carácter distintivo de las cofradías: la preocupación por lo colectivo, que aseguró la solidaridad entre los pueblos y preservó sus creencias. Lo que el personaje está subrayando es que los tlayacanques siguen conservando y defendiendo la identidad emanada de estas formas de organización antiguas. Al recordar cada una de las acciones realizadas por sus antepasados en el ámbito de las cofradías deja entrever que la participación se producía desde la iglesia hacia el ámbito comunitario. Proceso que fue invertido cuando se suprimieron las cofradías: los antiguos pueblos se concentraron en defender sus prácticas religiosas mediante las cuales defendieron su identidad. Ese es, precisamente, el sentido que se recrea en la novela: los tlayacanques recorren un trayecto que va de las acciones comunitarias al ámbito religioso, el lugar donde se manifiestan, con mayor intensidad, las confrontaciones de intereses ideológicos y económicos que prevalecen en el universo recreado. Tal como hicieron los indígenas del período colonial, los tlayacanques concentran sus acciones en su religiosidad y por ello Juan Tepano enfatiza el cargo que sustenta: “Ahora yo soy Primera Vara, para servir a ustedes”, mismo que entrelaza el pasado y el presente: el que dio origen a las cofradías⁸⁰ y el tiempo en el que Juan Tepano declara el significado de la investidura que le fue asignada.

78 *Ibid*, p. 479.

79 En *Memoria y olvido*, Juan José Arreola habla sobre este asunto: “Había en Zapotlán cinco cofradías. Al jefe de cada una se le llamaba tlayacanque, y a su ayudante, el tequilastro. Cada cofradía tenía sus propios festejos”, *Memoria y olvido*, p. 55.

80 Ver *La formación*, pp. 240-241.

Tal intervención expresa no sólo la manera en que se han preservado las enseñanzas derivadas de las cofradías, sino también los componentes de una visión del mundo que, desde lo religioso, participa en el entramado discursivo develando los contrastes ideológicos que caracterizan el universo ficcional:

Déjenme que me acuerde... sí, fue un año de mucha seca. Desesperados ya de que no lloviera, sacamos al Santo Patrón sin permiso de las autoridades. Ya saben, nosotros siempre hemos sido muy creyentes... Un coronel que era Jefe de Plaza nos llamó la atención porque estaba prohibido sacar al Santo. Pero nos dio a entender que podíamos hacerlo si pagábamos una multa, cada que quisiéramos. Fuimos con el señor Cura para que nos aconsejara [...] (p. 29).

Ese titubeo sobre el año en que sucedió lo que el personaje va a relatar es una de las características de la oralidad. Lo que se evoca son los sucesos, tanto humanos como naturales, que definieron ciertas acciones colectivas, conservadas en la memoria para transmitir las en el momento más propicio. Así, pues, lo verdaderamente significativo es relatar cómo la comunidad enfrentó determinada situación y cómo tal experiencia fortaleció ciertos aspectos, creencias o valores compartidos. En este caso lo que subraya el relato es la manera en la que defienden su religiosidad contraviniendo las disposiciones establecidas por el poder. La religiosidad condensa su identidad indígena por ello Juan Tepano recrea las acciones realizadas para defenderla y, con un ligero guiño de complicidad, se dirige a sus escuchas que saben bien que las creencias compartidas tienen un sustrato religioso singular: es resultado de un proceso de aculturación en el que la vida ritual anterior a la conquista lejos de desaparecer se mezcló con los preceptos religiosos difundidos durante la evangelización⁸¹. Todo ello conforma un estrecho vínculo con sus antepasados, cuyas vivencias y enseñanzas están contenidas en la memoria antigua constantemente evocada por Juan Tepano.

81 Recordemos que las prácticas religiosas impuestas por los conquistadores sirvieron para encubrir la realización de los antiguos rituales de los pueblos mesoamericanos. Ver *La Colonización de lo imaginario*, p. 64.

La evocación de acciones colectivas pasadas también permite al personaje señalar las relaciones, no exentas de corrupción, que han establecido el gobierno, la iglesia y los diferentes movimientos sociales:

[...] y entonces a él se le ocurrió que a nombre de nosotros le reclamáramos al Gobierno la casa del curato. Se había quedado con ella desde el tiempo de los cristeros, y primero fue cuartel y luego oficina de los agraristas. Antiguamente, antes que de la iglesia esa casa del curato fue de nosotros. Y así nos fuimos a decirlo a México con los papeles en la mano, porque todas las casas y las capillas que teníamos, también nos las quitaron. Las vendió el municipio como si fueran suyas (pp. 29-30).

La casa en cuestión se convierte en evidencia de esas relaciones basadas en los beneficios políticos o económicos obtenidos por encima de los intereses o los daños a terceros, que las instituciones o los representantes del poder establecen. Se trata de un espacio que los une al pasado y, por tanto, a sus antecesores, su defensa se convierte en una denuncia de la serie de despojos que han experimentado como comunidad. Y se establece, así, una interesante relación entre oralidad y escritura: los tlayacanques reclaman la casa del curato de manera oral: “Y así nos fuimos a decirlo a México”, pero avalados por documentos escritos: “con los papeles en la mano”. Se trata de una relación que está presente en la totalidad del universo recreado y que tiene como propósito revelar la existencia de dos formas de registrar el pasado: la escritura, mediante la cual se conforma el archivo; y la oralidad, mediante la cual se nutre y se difunde la memoria de los pueblos.

El contenido de los documentos antiguos es utilizado por los indígenas como constatación de lo que sus testimonios orales defienden⁸². Se produce, así, un cambio en el sentido que históricamente ha tenido la escritura de estar al servicio de los poderosos. Juan Tepano y los

82 Proceso similar al de la elaboración de los *Títulos primordiales*. Ver *La Colonización de lo imaginario*, p. 106.

tlayacanques le imprimen la misma significación que sus antepasados le dieron a ésta y al archivo: los convirtieron en evidencia de su derecho a la tierra⁸³.

En adelante se produce la explicación de cómo los tlayacanques retoman el pleito por sus tierras:

[...] Y un señor allá en México nos atendió muy bien. No nos devolvió el curato, pero viéndonos indios nos preguntó que si teníamos tierras. Le dijimos que no, que nos las habían quitado, y cómo y cuándo. Entonces él nos dijo: ‘Píquenle por allí.’ Y nos dijo que el gobierno estaba haciendo justicia. Dejamos lo del curato por la paz y resucitamos el pleito de 1909. Ya ven ustedes, la ocurrencia fue del señor Cura, pero yo creo que fue más bien de Señor San José (p. 30).

En este relato Juan Tepano entrelaza matices de humor a situaciones que podrían considerarse adversas, lo cual nos sitúa ante una de las características de este personaje: revelar mediante el humor o la burla aquellas contradicciones, simulaciones o engaños que han estado presentes en los discursos hegemónicos de períodos históricos diversos. La burocracia que ha prevalecido en instituciones destinadas a la resolución de problemas agrarios es un ejemplo de cómo se han enarbolado promesas desde el poder sin que se hagan efectivas. La expectativa generada por estas promesas ha estado presente en la vida cotidiana de los pueblos y forma parte de la problemática en torno a la tenencia de la tierra que la revolución mexicana no resolvió, por ello resulta significativa su mención en el relato al hacer evidente el fracaso de una de las proclamas promovidas en dicho contexto: la que aseguraba justicia mediante el reparto de tierras. Al señalar al patrono del pueblo como el responsable de que hayan retomado el pleito por sus tierras, Juan Tepano sintetiza uno de los procedimientos realizados por sus antepasados para defender su derecho a la tierra: me refiero a la reconstrucción de la memoria histórica que los

83 Para la creación del Juzgado General de Indios, fueron determinantes tanto la decisión de los indígenas de defender sus tierras por todos los medios, como las disposiciones de la Corona de acatar la tradición jurídica española. Ello encauzó, desde 1592 hasta 1820, todos los pleitos promovidos para defender sus tierras y dio origen al llamado “Memorial de agravios de los pueblos indígenas”: una memoria escrita que daba sustento a los alegatos orales. Ver *Memoria indígena*, pp. 257-258.

pueblos mesoamericanos tuvieron que hacer después de la conquista para defender su derecho a la tierra y en la que la religiosidad desempeñó un papel decisivo⁸⁴. La síntesis de tal procedimiento se incorpora al relato de manera humorística, en tanto que, la decisión de defender ese derecho ancestral heredado por sus antepasados, se formula como una ocurrencia de San José y no como resultado de una reflexión seria y profunda de los interesados.

Juan Tepano refiere cada uno de los momentos en los que su reclamo de las tierras fue ignorado. Se recrean, así, las condiciones económicas, sociales y políticas que caracterizaron a los distintos períodos históricos de los que él y los suyos tienen memoria y en cuya evocación son decisivos tanto sus testimonios orales como los documentos escritos que conservan. Pongamos atención en lo que dice el personaje para identificar cómo, una vez más, los utilizan como constatación del derecho ancestral a la tierra:

– Les dije que la Revolución dejó parado el pleito. Quien se iba a acordar de los indios de Zapotlán en todo ese tiempo. Pero a nosotros no se nos olvida, y cada que podemos, sacamos los papeles, los antiguos y los nuevos que dicen siempre lo mismo: que tenemos razón y que somos dueños de la tierra... (p. 29).

Tres asuntos quedan expuestos en la anterior declaración: a) la crítica a la Revolución Mexicana que no resolvió los conflictos en torno a la tenencia de la tierra, b) la crítica a los principales grupos revolucionarios, c) la existencia de dos discursos antagónicos: el de los tlayacanes, sustentado en lo colectivo y la importancia otorgada al pasado, y el del poder entre cuyos rasgos sobresale el olvido de aquellos asuntos que implique riesgos a su carácter dominante y hegemónico. Memoria y olvido adquieren así dimensiones éticas en tanto que responden a propósitos e intereses ideológicos opuestos. Se erigen como polos que condensan temporalidades y espacialidades históricas precisas y que delinean tanto las acciones presentes

84 Ver *Memoria*, pp. 382-383.

como las futuras, dejando entrever los conflictos que marcan la vida cotidiana del universo ficcional. En el marco de la oposición entre olvido y memoria, lo que dice Juan Tepano resuena con todo aquello que, mediante la oralidad, le transmitieron sus antepasados y lo encauza tanto a las nuevas generaciones que lo escuchan⁸⁵ como a los poderosos que han destinado sus esfuerzos a olvidar, a borrar los vestigios de esa memoria que los tlayacanques defienden respaldados en documentos.

La lucha de los tlayacanques por recuperar sus tierras se produce en condiciones adversas. De ello da cuenta Juan Tepano y al hacerlo sitúa al lector en el tiempo y el espacio del conflicto:

Cada vez que tenemos que hablar de lo de las tierras nos juntamos aquí en mi casa, que es la casa de todos ustedes muy a la orden. Ahora estamos vigilados, se los digo para que sepan dónde se andan metiendo. Sobre mí hay orden de aprehensión. Tengo que irme a México a como dé lugar, lo más pronto que pueda, antes de que me agarren, porque ya van tres amparos que se me vienen abajo, y mi segundo está ya esperándome en la cárcel... (p. 28).

En este recuento el personaje se ocupa de señalar el hostigamiento que padecen y con ello se filtra en su relato la importancia que, para el mundo indígena, tiene la oralidad⁸⁶ y lo colectivo, articulados por la defensa de la tierra, cuyo valor es primordial en la existencia de quien habla y de quienes lo escuchan: hacia ellos dirige Juan Tepano una advertencia que permite reconocer las acciones coercitivas promovidas desde el poder y de las cuales el personaje da testimonio.

Lo colectivo y la importancia otorgada al pasado son los dos pilares sobre los que se construye el relato oral de Juan Tepano y sobre los cuales se sustenta la defensa de la tierra, que es, al mismo tiempo, la defensa de su identidad y de la memoria antigua. Se inscribe, por tanto, como un discurso que se opone a quienes desde el poder han promovido su extinción.

b. El discurso político y la lucha por la tierra

85 Ver *La colonización de lo imaginario*, pp. 108-109.

86 Ver *Antigua y nueva palabra*, p. 476.

Como parte de ese ambiente adverso, al que ha hecho referencia Juan Tepano, se perfilan en la novela diversas versiones, orales y escritas, sobre la lucha por la tierra. Se trata de disertaciones que se caracterizan por enaltecer, o enjuiciar, el pasado y por cuestionar lo colectivo, conformando así una polémica sobre las acciones que los tlayacanes realizan para recuperar sus tierras. Las polémicas que generan y la forma en la que se inscriben en la novela revelan una burla orientada hacia uno de los discursos dominantes: el político.

Me referiré primero a una de las versiones orales que, sin proponérselo, confirma lo expuesto por Juan Tepano:

– Realmente, los designios de la Divina Providencia son a veces muy difíciles de entender. Le voy a dar un ejemplo. Como usted sabe, todos los indígenas de Zapotlán son muy creyentes, ya ve, todo lo que pueden y hasta lo que no, se lo gastan en hacer sus devociones. Pues precisamente por creyentes se quedaron sin tierras. El Rey de España mandó dividir todo esto en cinco comunidades indígenas, cada una con su tlayacane, y los frailes las convirtieron en Cofradías, cada una con su santo y su capillita. Y a la hora que se vino la Reforma, en vez de que las capillas fueran de las tierras, resultó que las tierras eran de las capillas, y por lo tanto, del clero. Fueron puestas en venta, y ya sabe usted quiénes las compraron. Vaya, si no, a buscar los nombres en los archivos. Desde entonces data el verdadero pleito. Y como los Indios tenían después de todo la razón, al estar dale y dale, se ordenó el famoso reparto de 1902, que fue el fraude más grande y vergonzoso que registra la historia de este pueblo. Y aquí tiene usted ahora a todos estos pobres indígenas, que siguen muy devotos, acusados de revolucionarios y con las manos vacías, levantadas en alto, pidiendo justicia... (p. 32).

Todo lo anterior es expuesto por una voz anónima que participa de una discusión sobre los tlayacanes y lo primero que llama la atención es la locución inicial que deja entrever la complejidad del contexto y lo conflictivo que resulta hablar sobre ellos y su lucha. Por ello, comienza su argumentación haciendo referencia, irónicamente, a los designios divinos y recurre al carácter religioso de los indígenas para explicar el despojo de tierras. Recurre, asimismo, al pasado para avalar sus explicaciones. Y, al mencionar el movimiento de Reforma, destaca, por un

lado, la relación que se estableció entre la iglesia como institución y las tierras comunales y, por otro, una de las complicaciones asociadas a tales reformas. Recordemos que, como parte de la cristianización, muchas tierras indígenas fueron entregadas a la iglesia a través de las cofradías lo cual se perfiló, desde el siglo XVI, como parte de la difícil situación en torno a la tenencia de la tierra, agudizada en los siglos posteriores y que, durante el siglo XIX, dio lugar a lo que se ha considerado una de las limitaciones del movimiento de Reforma: no haber deslindado las tierras de las comunidades indígenas de las propiedades eclesiásticas cuando se decretó su desaparición, asunto que desencadenó una sucesión de conflictos⁸⁷. Eso es lo que queda expuesto en las declaraciones que esta voz dirige a un oyente que conoce la participación de los económicamente poderosos en el proceso. Avala su planteamiento, tal como lo han hecho los indígenas, en documentos antiguos. Poco a poco se va advirtiendo un reconocimiento de los motivos que originaron la lucha por la tierra al señalar que forma parte de un amplio proceso y destacar el fracaso de uno de los intentos por resolver el problema debido a la injerencia de los poderosos, los que ahora los acusan de revolucionarios y que los han dejado con las manos vacías clamando justicia.

Todo lo expuesto hasta aquí está dirigido hacia un oyente, de cuya presencia nos percatamos por un conjunto de frases (“Le voy a dar un ejemplo / Como usted sabe / ya ve / y ya sabe usted / Vaya [...] a buscar / Y aquí tiene usted”), que participa en la polémica expresando una posición completamente opuesta:

– ¿Justicia? Yo les voy a dar su justicia a todos estos indios argüenderos, despachando al otro barrio a dos o tres de los más alebrestados. Además, no es cierto que nadie le haya quitado nada. Ellos lo han perdido todo por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros. Aunque les volvieran a dar todo lo que piden [...] le aseguro que en dos o tres años ya se les habría acabado en azúcar, pólvora y alcohol. Con el pretexto de festejar a la Santa Cruz o a San Cuilmas el Petatero, y por la presunción

⁸⁷ Ver *El proceso de aculturación*, p. 42.

de ser Capitán de Vivas o Capitán de Enrosos, cualquiera de ellos, dígame si no, es capaz de quedarse hasta sin calzones... (p. 33).

El párrafo se abre con una réplica que manifiesta una posición ideológica respecto al conflicto. Mediante la valoración negativa que se hace sobre los indígenas se revela el rechazo y el enjuiciamiento del pasado y de lo colectivo. Los calificativos utilizados (“güevones, borrachos, gastadores y fiesteros”) actualizan algunos de los criterios que prevalecieron en ciertos sectores durante el período colonial, que se caracterizaron por negar los valores de la antigua civilización y propagar una imagen negativa de los indios⁸⁸, y que según algunos autores correspondía en ciertos casos con la realidad⁸⁹. Al situar la religiosidad de los indígenas como una ocurrencia o un pretexto para andar de fiesteros, se niega el proceso histórico que generó tales expresiones religiosas. Recordemos que la realización de las fiestas formó parte de los propósitos de la corona para unificar a los pueblos mediante las creencias y las normas morales derivadas de la religión católica. El proceso de adaptación y resistencia de los pueblos indígenas que hacían esfuerzos colectivos para mantener sus rasgos étnicos, lingüísticos y culturales y, simultáneamente, asimilar las doctrinas y cultos cristianos, dio como resultado el mestizaje en el cual se inscriben las festividades actuales. Restarle importancia a dicho proceso implica suprimir la significación de lo colectivo. Un ejemplo de ello lo constituye la referencia al consumo de azúcar, pólvora y alcohol que es explicado como una acción excesiva y no como parte de la cosmovisión que los indígenas comparten y que le da sentido a las celebraciones festivas realizadas de manera colectiva.

Los planteamientos anteriores son cuestionados por la primera voz identificada que vuelve a insistir en la responsabilidad de los poderosos en el despojo de tierras cometido:

– Un momentito, por favor, permítame usted un momentito. Estoy de acuerdo en que estas gentes todo se lo beben, de acuerdo. Venden la casita y el burro y hasta la madre

88 Ver *Etnia, Estado y Nación*, p. 157.

89 Ver *La formación*, p. 247.

si usted quiere, pero lo que no podían vender eran las tierras comunales y mucho menos las capillas... Ésas, me va a perdonar que se lo diga aquí entre nos, ésas se las quitamos nosotros a la brava, o con trampa, como usted quiera, que para el caso es igual. Y ni siquiera les dimos a cambio el azúcar, el alcohol y la pólvora para sus argüendes... (p. 33).

Esa especie de ruego con el que solicita participar en la discusión tiene matices de humor, que destacan lo polémico que resulta referirse al problema de la tierra y a los indígenas, con los cuales logra distanciarse de lo expresado por el otro y exponer su punto de vista que es, al mismo tiempo, un cuestionamiento hacia el sector al que pertenece y una manera de desligarse de los indígenas.

La composición de las voces que participan en toda esta polémica y la manera en la que están inscritas en el universo ficcional remiten al gran debate histórico que sobre el conflicto de la posesión de la tierra ha existido en nuestro país. Al incorporar tal debate a la novela no sólo se da testimonio de su existencia sino también de cómo ha contribuido a profundizar el conflicto.

La versión que veremos a continuación se produce en el contexto de la misa de coronación del patrono del pueblo:

– Lástima que no pueda yo acordarme. Subió al púlpito un Monseñor muy viejito, que dijo... ora verán, a ver si puedo acordarme: ‘Oh Zapotlán, Zapotlán el Grande, deja que yo corra el velo de tu historia...’ Algo así por el estilo. Ojalá y alguien pudiera acordarse de todo lo que dijo, porque conoce la historia desde que vinieron los españoles. Nunca he oído un sermón tan bonito. Hasta mentó a los tlayacanques y dijo algo acerca de la tierra. Todos nos quedamos con la boca abierta, y a Juan Tepano le brillaron los ojos. Pero luego Monseñor como que se dio cuenta y se echó para atrás, y después de una pausa siguió hablando de la tierra, ‘pero de la tierra bendita de Zapotlán, que los misioneros sembraron con la palabra de Dios, y que en este día de la Coronación ha dado una cosecha de catolicismo ferviente’. Juan Tepano inclinó la cabeza y don Abigail, que estaba muy cerca de él, se quitó un peso de encima. Alzó los ojos como dándole gracias a Dios y María Santísima de que a Monseñor no se le hubieran ido los bueyes... (pp. 174-175).

Los matices de burla con los que se repite el sermón escuchado resulta lo más relevante en su relato. Son subrayados por las indicaciones sobre la imprecisión del recuerdo que dejan ver la desatención dedicada al evento. Al referir la posibilidad de que otra persona pueda hacer el relato exacto de lo ocurrido se intensifica la burla hacia quien, desde el púlpito, enaltece el pasado como si en él no se hubieran producido las causas de los conflictos actuales. Por ello, detalla las diversas reacciones que generan las aseveraciones del sacerdote, destaca el giro que se produce en la disertación y, con humor, se detiene a señalar los gestos de los principales involucrados en el conflicto por la tierra. Tomando en consideración que todo lo anterior está siendo relatado a quienes no participaron de la ceremonia, debido a las dificultades que la fiesta y la función generan, se puede suponer la risa generada por la manera en que se les detalla lo sucedido.

Dentro del alegato religioso que ésta voz dirige a sus escuchas se produce una apretada síntesis de varios momentos históricos que permite distinguir una concepción específica sobre un pasado memorable y sobre los indígenas que en él existieron, tan distintos a los actuales. Concepción que tuvo su origen a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII cuando los criollos recurren al indio y al pasado prehispánico y los incorporan a su identidad. Asimismo, se filtran ecos de algunas de las ideas que dominaron el período de los Borbones⁹⁰, cuando se consideró que los recursos que permitieron la evangelización habían dejado de tener sentido en tanto que no habían erradicado por completo las supersticiones e idolatrías⁹¹ y se decidió la destrucción de capillas cuestionando duramente la adoración a los santos tal como la realizaban los indígenas.

90 Ver Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, FCE, México, 1994, pp. 199-200, que en adelante citaré como *La guerra de las imágenes* y la página correspondiente.

91 Ver María Águeda Méndez, "La inquisición novohispánica: ambición e intolerancia", en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Coord. Mariana Masera, UNAM-Azul, México, 2002, p. 143.

Para la identificación de la versión escrita de la que me ocuparé en adelante, expuesta por el historiador de Sayula, resulta decisiva la presentación que de este personaje realiza uno de los integrantes del Ateneo Tzaputlatena, que lo perfila como representante de la intelectualidad provinciana, mediante calificativos y detalles que revelan la burla con la que responde al agravio que su proclama erudita le provoca. Es así que lo llama “hombre de edad y de costumbres morigeradas”, “persona respetable” que “goza de cierto prestigio”, investiga “en soledad” y actúa “con parsimonia”; que los saluda “amable y fríamente” ya que es “hombre de poca parola”, les desprecia “el café y los refrescos, y ni siquiera quiso probar un dulcecito” y, para colmo, lleva un “montón de cuartillas escritas a mano” a las que dará lectura, no sin antes limpiar una y otra vez sus anteojos y tomarse ochenta y cinco gotas de medicina que le provocan “un gesto de amargura”⁹².

Expuesto lo anterior anticipa el contenido perturbador de la disertación que habrá de producirse, mediante el señalamiento del ambiente de expectación que prevalece: “Como el silencio seguía siendo general y completo, yo tomé la iniciativa y le indiqué que nuestra sesión quedaba abierta en su honor. Al hacerlo, tuve la impresión de que contraía una grave responsabilidad frente a todos los concurrentes” (p. 111). El tono de gravedad se intensifica y se mezcla con matices de burla cuando refiere el título de la investigación: ““La traición y los traidores en Zapotlán el Grande, durante las guerras de Conquista, de Independencia y de Reforma. Capítulo décimo primero de la Historia General de las Provincias de Ávalos, desde su descubrimiento hasta nuestros días” (pp. 111-112), que no deja de remitir, burlescamente, a las trilladas y caducas fórmulas utilizadas por estudiosos de la historia.

92 Ver *La feria*, p. 111.

A partir de este momento, todo el contenido del texto nos será revelado por la voz del presentador, que no vacilará en imprimirle valoraciones negativas al tiempo en que expone sus propias emociones frente a lo que escucha:

Yo tuve un estremecimiento y cerré los ojos, pidiéndole a Dios que aquello no fuera cierto; yo había oído mal, sin duda alguna. Desgraciadamente, la interminable lectura corroboró punto por punto todos los temores de la asamblea. Aquel hombre apacible y documentado se dedicó a insultarnos concienzudamente toda la noche: desde Minotlacoya, nuestro último rey, que capituló para convertirse en aliado de Alfonso de Ávalos, hasta nosotros mismos, Zapotlán no había sido en toda su historia más que un semillero de cobardes y de traidores. Ni siquiera en la guerra de Independencia tuvimos la menor oportunidad de mostrarnos heroicos o patriotas: fuimos, según él, realistas empedernidos. De vez en cuando, el erudito interrumpía la lectura para beber en su vaso de acíbar, tosía y se reanimaba para decirnos que en tiempos de Maximiliano, en vez de pelear, nos echamos en brazos de los franceses... (p. 112).

Asistimos, así, no a la lectura del texto sino a la minuciosa reseña de los efectos de su contenido: estremecimientos en quien escucha con los ojos cerrados y ruega a Dios que nada de lo escuchado sea cierto. Emociones compartidas con los demás integrantes de la asamblea que experimentan la lectura como un insulto dirigido hacia ellos que tan atentamente escuchan y, lo que es peor, hacia sus antepasados que, sin reparo, son nombrados cobardes y traidores por ese “hombre apacible y documentado [...] el erudito”, que en adelante recibirá calificativos menos honrosos como el “rata de biblioteca”:

Más que ofendidos, nos sentíamos abrumados, como si sobre nosotros estuviera cayendo otra vez la lluvia silenciosa de ceniza que nos echó el Volcán de Colima. Yo había tomado ya la resolución de suspender la sesión de historia a como diera lugar, cuando un hecho providencial vino a ponerle fin: se apagó la luz en el momento en que nos enterábamos de que una conjura local estuvo a punto de acabar con la vida de don Benito Juárez, la noche que el Benemérito pasó entre nosotros. . . . Como si se hubieran puesto todos de acuerdo, a nadie se le ocurrió encender un fósforo. Cuando me resolví a hacerlo, el cronista y yo estábamos solos. Los demás se fueron sin despedirse (p. 112).

El enojo con el que se va exponiendo todo lo anterior provoca la risa del lector, sobre todo cuando se señala que en el momento más álgido de las revelaciones se apaga la luz y el historiador no puede ya dar los detalles de la conjura local contra el Benemérito. Rasgo que revela una burla a la solemnidad, la gravedad y el agobio con que ha sido escuchada la conferencia del investigador.

¿Qué elementos están contenidos en el documento expuesto y por qué han conmocionado tanto a los escuchas? Entre los asuntos revelados se distinguen aquellos relacionados con el proceder de los pueblos indios ante la conquista. La memoria sobre el pasado indígena que aquí se recrea forma parte de un compendio de traiciones que se advierte desde el título, construido como un repaso abarcador de varias etapas históricas y del proceder humano en cada una de ellas. En cada etapa, que marco en negritas para identificarlas, se produce un cuestionamiento hacia acciones específicas que son entendidas como traiciones (**Conquista**: “Capítulo undécimo de la Historia General de las Provincias de Ávalos, desde su descubrimiento hasta nuestros días / desde Minotlacoya, nuestro último rey, que capituló para convertirse en aliado de Alfonso de Ávalos, hasta nosotros mismos”. **Independencia**: “Ni siquiera en la guerra de Independencia tuvimos la menor oportunidad de mostrarnos heroicos o patriotas”. **Reforma**: “en tiempos de Maximiliano, en vez de pelear, nos echamos en brazos de los franceses. . . / una conjura local estuvo a punto de acabar con la vida de don Benito Juárez, la noche que el Benemérito pasó entre nosotros...”). Si bien la estructuración del pasado en etapas históricas es similar a la utilizada por la historia oficial, es evidente el contraste en cuanto al contenido y a la valoración que de cada una de ellas se nos ofrece en dicha investigación. ¿Qué intencionalidad ideológica tienen estos rasgos identificados? La interpretación que ofrece el historiador constituye no sólo una versión completamente distinta a la que ha contado la historia oficial, sino también una trasgresión a uno de sus sustentos: me refiero al concepto de nación que después del triunfo de los liberales sobre

los conservadores comenzó a difundirse. Efectivamente, la aparición de un discurso que narra el pasado como la sucesión evolutiva y lineal de diferentes etapas (la antigüedad prehispánica, el virreinato, la guerra de Independencia, la República y la Reforma) tiene como eje central la conformación del Estado-nación que emergió en la segunda mitad del siglo XIX y que dejó de lado la diversidad social y cultural que nos caracterizaba, formada por criollos, mestizos, indios y castas, por el afán de construir un país unificado⁹³. Contrario al planteamiento histórico dominante que difundió la imagen de un pasado glorioso y memorable, colmado de patriotismo y de gestas heroicas, lo expuesto aquí es un pasado plagado de traiciones. El efecto que tal contenido provoca en el auditorio revela hasta qué punto la explicación histórica dominante ha logrado construir una imagen unívoca de nación y la idea de un pasado sin fisuras ni contrastes. En la novela de Arreola se advierte cómo, gracias a esta interpretación hegemónica, los poderosos han logrado justificar sus acciones, entre ellas el despojo de tierras cometido contra los indígenas. La forma academicista en la que es presentada y las características del investigador, ya comentadas, se convierten en una burla dirigida, precisamente, a los poderosos del pueblo que han avalado sus acciones en tal discurso histórico dominante.

Esta burla está presente también en la recreación de una carta que circula en el pueblo y que lleva, hasta las altas esferas del poder eclesiástico, una serie de rumores y chismes sobre las acciones de los tlayacanques:

Reverendo Padre Superior, Padre mío en Jesucristo:

Confirmo a su paternidad lo dicho en mi anterior, y agrego lo siguiente. Circula cada vez más por aquí el rumor de que el señor Cura, o mejor dicho los jefes de la Comunidad Indígena, que por otra parte son Hermanos Mayores de las Cofradías antiguas, han estado disponiendo del dinero que se recauda en sus sectores para otros fines muy distintos a los festejos religiosos del próximo octubre, como son los de contribuir a los gastos del pleito que los naturales de aquí siguen en contra de los señores hacendados en sus reclamaciones de tierras (pp. 137-138).

93 Ver *Memoria*, pp. 562-563.

La forma epistolar utilizada y la modulación solemne con la que el emisor da cuenta de todos estos asuntos, indican la presencia de una burla destinada a revelar cómo los económica y políticamente poderosos se afligen porque, acostumbrados a disponer de los recursos destinados a la función, no pueden apropiárselos debido a que los indígenas los están utilizando para los gastos del litigio que llevan a cabo para recuperar sus tierras. Quien escribe se queja de lo anterior haciendo referencia a los rumores y destacando la intromisión del sacerdote, a quien no se atreve a juzgar para no cometer pecado:

Sin atreverme a juzgar la conducta del respetable señor Cura (pues como he dicho a Su Paternidad, se trata de simples rumores, aunque muy autorizados), sí puedo decir, y Dios me perdone si incurro en falso testimonio contra mi voluntad, que el señor Cura parece estar francamente de parte de los indígenas, y les está dando mucha beligerancia en los asuntos de la Función, cosa que afecta los intereses y el prestigio de las otras clases sociales, injustamente postergadas y puestas a un lado, por decirlo así (pp. 137-138).

Al respaldar sus afirmaciones en el carácter autorizado de quienes han difundido los rumores se destaca la presencia de los potentados del pueblo, a los cuales les preocupa que el cura esté de parte de los indígenas.

La forma en que esta carta se incorpora a la novela permite que el lector identifique también la polémica que prevalece respecto a la coronación del santo patrono del pueblo. Veamos otro fragmento:

El dinero se ha reunido y sigue reuniéndose en cantidades verdaderamente asombrosas, como nunca antes, sobre todo desde que se supo lo de la Coronación. Y la Parroquia se está comprometiendo en muchísimos gastos que yo considero innecesarios. El señor Cura, Dios le perdone, parece estar un poco fuera de sí [...] Yo creo, en mi humilde opinión, que ha llegado el momento de tomar muy serias e inmediatas providencias. Por lo pronto, gestionar ante el señor Arzobispo que se nombre un párroco auxiliar, de preferencia joven y enérgico, que ponga orden en el caos. El señor Cura, además de su edad avanzada y en virtud de su actividad casi febril, ha visto recrudescido un viejo padecimiento, así que a nadie le extrañaría su

traslado a Guadalajara, para que encuentre reposo y la atención médica necesaria.
¡Bendito sea Dios! (p. 156)

Se registra, así, una preocupación más de los poderosos respecto al dinero: será usado para la elaboración de las coronas. Con ello, se pone en evidencia la fingida relación que tienen con la ceremonia de coronación en tanto que declaran estar de acuerdo con ella pero consideran que el desembolso es innecesario. La mortificación central contenida en la carta va más allá de la imposibilidad de beneficiarse del dinero recaudado y de que se realice la coronación: lo que a los poderosos le temen es, precisamente, a la participación de los indígenas en las fiestas religiosas, y por eso, con entusiasmo, se plantean posibles soluciones a la situación prevaleciente. Algunos otros componentes, como aludir a la locura para desacreditar al sacerdote y justificar su remoción, permiten identificar la existencia de una iglesia de los pobres, distinta a la de los poderosos, a la que estaría vinculada el párroco del lugar y con la que, obviamente, no simpatizan ni quien escribe ni quien recibe la carta. El entusiasmo se intensifica al exponer un argumento incuestionable para la suspensión del clérigo: su avanzada edad y el viejo padecimiento que se le ha recrudecido. Se advierte, así, el propósito principal de la carta: deshacerse de quien ha defendido y apoyado la lucha de los indígenas. Aspiración que comparte con las altas autoridades representadas por el destinatario de la misiva.

El contenido del fragmento que cito a continuación deja ver hasta que punto el poder eclesiástico está dispuesto a emprender acciones concretas para evitar que continúe la lucha por la tierra:

Para poner punto final a sus actividades, convendría que el nuevo señor Cura, quiero decir, el auxiliar que la Mitra tenga a bien nombrar, decida, como se ha hecho en otros lugares de la República, amenazar con la excomunión a los miembros de la Comunidad que se manifiesten más rebeldes y obcecados (pp. 156-157).

Se identifica, así, un estrecho vínculo entre el discurso religioso y el político, y más aún: el poder religioso se pone al servicio de los intereses políticos sin importar que ello atente contra la religiosidad de los indígenas ni que se deseche todo el esfuerzo que en el pasado realizaron los misioneros para evangelizarlos. Se produce, así, una burla, sintetizada en la amenaza de la excomunión, que deja ver un arrepentimiento de las autoridades eclesiásticas por haber evangelizado a quienes no lo merecían.

Los rumores son elementos esenciales en esta disertación epistolar, se acude a ellos para no hacerse cargo de juicios o acusaciones que pudieran interpretarse como demostración de mala fe:

[...] me apena distraer la atención de Su Paternidad con estas pequeñeces, pero como no lo paso a creer, quiero contárselo tal como me lo contaron a mí, porque como es natural, yo no estuve presente. Sucede que el otro día el señor Cura empezó un sermón con unas palabras muy extrañas, a propósito de los indígenas y de sus luchas reivindicadoras. Éstas son palabras suyas. Dijo que había recibido un anónimo, que él también era indio 'guadalupano legítimo', y algo así como compadre de Nuestro Señor Jesucristo. . . Yo no puedo creerlo y me parece que la persona que me lo ha contado no entendió bien lo que dijo el señor Cura, o no supo explicármelo. En fin, quede esto como un ejemplo de la confusión que por aquí prevalece. Lo que sí puedo referirle de primera mano, es lo siguiente. Hace unos días me permití asistir a una de las reuniones de la Comunidad Indígena, y me pareció conveniente tomar la palabra y hacerles algunas recomendaciones en tono comedido y paternal. ¿Se imagina usted que al día siguiente el señor Cura me mandó llamar y me reprendió con mucha severidad? Como si yo estuviera bajo sus órdenes... Hágame usted favor (p. 143).

Se produce aquí un interesante proceso: lo que otro ha contado sobre las actividades del sacerdote es retomado para avalar la acusación que se está haciendo pero, al mismo tiempo, es desacreditado y juzgado como impreciso, con ello la denuncia queda establecida y quien escribe queda exento de toda responsabilidad. En este esfuerzo por distanciarse de los demás, el sermón en cuestión es reproducido con tal énfasis que lejos de resaltar una supuesta rareza en su contenido lo que se produce es un pronunciamiento humorístico carente de la insidia que se le había adjudicado inicialmente. Todo lo anterior permite formular el punto central de la denuncia:

“Lo que sí puedo referirle de primera mano, es lo siguiente. Hace unos días me permití asistir a una de las reuniones de la Comunidad Indígena, y me pareció conveniente tomar la palabra y hacerles algunas recomendaciones en tono comedido y paternal”. La valoración que se hace del tono con el que se intervino en un ámbito ajeno no deja de resultar revelador en tanto que deja ver dos aspectos, por un lado, la idea de superioridad que tienen los poderosos respecto a la comunidad indígena; y por otro, una de las nociones que prevalecen en el pueblo respecto a los indígenas a quienes es preciso hablarles de manera comedita para no desatar su enojo y, al mismo tiempo, de manera paternal porque no distinguen las consecuencias de sus actos. La reflexión que cierra todo lo anterior pone al descubierto que quien escribe no es alguien que esté bajo las órdenes religiosas y, por tanto, es posible inferir que se trata de un representante de la autoridad civil con nexos evidentes con la jerarquía eclesiástica. ¿Pero cuál es el contenido de ese sermón que tanta preocupación genera? Lo más significativo, a mi modo de ver, es la referencia a la conciencia criolla del período virreinal que se filtra en la locución: “que él también era indio ‘guadalupano legítimo’”. Recordemos que en ese tiempo se produjo una apropiación progresiva de todos aquellos elementos que conformaban la realidad inmediata de los criollos, entre ellos el pasado prehispánico y que algunos símbolos, como el de la virgen de Guadalupe, nutrieron las nociones de patria y de identidad⁹⁴. Lo interesante aquí es la inscripción de tales elementos en la disertación de un representante de la iglesia de los pobres que ha tomado bajo su protección a los tlayacanques, lo que de algún modo se convierte en una toma de posición política frente al problema de la tenencia de la tierra.

La carta que hemos venido analizando ofrece también datos precisos sobre los vínculos que se han producido entre algunos representantes del poder civil y los tlayacanques. Vínculos que agudizan las confrontaciones ideológicas que acontecen en el pueblo:

94 *Ibid*, pp. 484-527.

Y el señor Farías, ante la sorpresa de todos, está abiertamente también de parte de los indígenas y en contra de los propietarios de aquí. [...] la amistad del señor Farías con los tlayacanques a todos nos parece muy sospechosa. Se sabe que cuando van a México, siempre están de visita en su casa y él los recibe como a verdaderos personajes ayudándolos en todas sus gestiones. Los propietarios agrícolas piensan naturalmente que esto lo hace con segundas intenciones, aunque en todo se manifiesta como buen católico, y hombre honrado y trabajador. El peligro debe ser alejado a tiempo, Reverendo Padre, y más vale que haya un solo perjudicado, y no toda una población (pp. 156-157).

El tono con el que se expone la posición asumida por el empresario, de franco apoyo a los indígenas, rebosa reprobación y censura y sintetiza el rechazo compartido con los representantes del poder, para quienes tal relación constituye un indicio de la agudización del conflicto por la tierra. El apoyo brindado a los indígenas resulta amenazador para los poderosos que se consuelan pensando en que la honradez, derivada de su condición de católico y trabajador, evitará que se vean afectados por sus acciones. Lo cual enfatiza la burla que conforma esta comunicación epistolar, en tanto que se deposita una confianza excesiva en el buen comportamiento derivado de la doctrina católica como si éste pudiera mitigar la amenazante situación. Justo cuando podría pensarse que el emisor ha decidido dejar de preocuparse, dejando todo en manos de esa conducta intachable, externa su condena y exhorta al destinatario para que tome medidas enérgicas y se resuelva el conflicto. Comportamiento contrario al promovido por la doctrina cristiana al que antes hizo referencia.

Los nexos entre el poder político y religioso quedan expuestos en el momento en que se declara al señor Farías como enemigo a vencer:

Los capitalistas locales están dispuestos a marcarle un alto, aun los que se han asociado a él, a una señal convenida, que debe venir de Guadalajara. Un movimiento conjunto del alto clero y de la banca, con la colaboración de las autoridades del Estado, daría los mejores resultados (p. 157).

El respaldo del alto clero, de los banqueros y del gobierno asegura el éxito de la confabulación: en el momento de la señal todos defenderán los prestigiosos intereses de los acaudalados del pueblo. Entusiasmado con tal despliegue de poder, quien escribe da noticia de lo que puede considerarse el primer indicio de un desenlace favorable a sus intereses:

La Junta de Agricultores acaba de obtener, según tengo entendido, la promesa formal de las autoridades competentes, de que el juicio de restitución de tierras quedará suspendido durante el año que viene, y con toda seguridad, los líderes indígenas se van a cansar de estar yendo a Guadalajara y a México de balde (p. 157).

El hecho de que tal indicio esté sustentado en una promesa sobre la resolución del juicio no deja de resultar irónico en la medida en que supone una larga espera que, al igual que los indígenas, los va a dejar cansados de tanto estar a la expectativa en vano.

Todas las voces identificadas en este apartado tienen una característica en común: se incorporan en el universo ficcional sin la mediación del narrador. ¿Qué sentido le imprime a la narración este rasgo? Desde mi punto de vista funciona como una manera de hacer evidente la compleja situación que prevalece en el pueblo en torno a la tenencia de la tierra y responde a una intencionalidad ideológica: distanciarse de estas declaraciones y de sus alcances. Por ello, en las polémicas que provocan o en las situaciones a las que aluden, se percibe la presencia de una burla destinada a quienes participan del alegato sobre la tenencia de la tierra. Mediante esta burla se incorporan a la novela tres formatos en los que, convencionalmente, se realizan las discusiones de carácter político: la disertación oral, la presentación de una ponencia y la carta.

c. El discurso religioso y el temblor

Uno de los discursos que mayor trascendencia ha tenido en la vida cotidiana de la provincia mexicana es el religioso. Su visión desolada y atormentada del mundo, que concibe al hombre como responsable del pecado original, genera diversas acciones, entre las que destacan la búsqueda del perdón para alcanzar la vida eterna después de la muerte, la desconfianza hacia el prójimo en tanto que su cuerpo, sus pensamientos, sus palabras y sus obras son fuente de pecados y, la certeza de que la naturaleza y sus distintas manifestaciones no son más que el instrumento por el cual Dios castiga los actos humanos que atentan contra sus leyes. En *La feria* estas modalidades adquieren características sumamente reveladoras de las contradicciones y problemáticas del universo ficcional.

En el presente apartado me ocupo de identificar su recreación atendiendo a una interrogante medular: ¿cómo se relacionan los habitantes del pueblo con este discurso dominante? De antemano sabemos que los tlayacanques manifiestan una religiosidad específica, resultado del complejo proceso de aculturación, que determina sus vínculos con la institución eclesiástica. ¿Pero qué ocurre con el resto de la población? Lo que el temblor pone al descubierto es que lo mismo acatan sus fundamentos y disposiciones, como se distancian de ellos, generándose una relación conflictiva cuya existencia queda registrada en la novela, lo cual constituye una peculiaridad que la identifica con otras obras que también han trabajado artísticamente la presencia predominante del poder eclesiástico en el ámbito rural mexicano y las diversas reacciones que provoca en sus habitantes⁹⁵.

95 Me refiero principalmente a *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro.

Para reconocer las múltiples expresiones de esta relación fijaré la atención en el cúmulo de lamentaciones, plegarias y confesiones que se producen durante y después del terremoto. Pero, sobre todo, me ocuparé de la voz narradora, en tanto que identifico en ella un propósito central: busca develar que la vida de los pobladores no se rige por una genuina asimilación de los preceptos derivados del discurso religioso dominante y que se vinculan a él motivados por el miedo a morir. Para lograr lo anterior recurre a dos estrategias: por un lado, participa de manera directa incorporando a sus planteamientos matices de burla o ironía y, por otro, permite que se escuchen las exclamaciones o los pensamientos de diversos personajes para que el lector identifique los distintos sentidos que le imprimen a las disposiciones eclesiásticas, la incongruencia y la ridiculez de sus actos, y la burla con la que se lamentan o se confiesan. Es así como se logra percibir que la disipación, el desorden, el desenfreno y los excesos rigen la vida del pueblo.

En el siguiente párrafo se perfila el momento del temblor. Veamos cuales aspectos son revelados y qué componentes encontramos en estas primeras exclamaciones:

¿Quién empuja la puerta? ¿Quién golpea en todos los vidrios como una lluvia seca? Tengo vértigo... ¡Santo Dios! Está temblando, está temblando... ¡Está temblando! [...] La campana mayor está de aquí para allá de aquí para allá, ¡ya va a dar el golpe, ya va a dar el golpe! ¡Si la campana mayor se toca sola se acaba el mundo! Urbano se agarra de la cuerda y se levanta del suelo todavía borracho y atarantado, se cuelga del badajo vuelto loco del susto, allá arriba del campanario, y piensa que va volando por encima del pueblo, colgado de la cola del diablo (pp. 77-78).

Lo primero que hay que destacar es que dan cuenta del preciso instante en que inician las oscilaciones y el miedo de la población. No hay señales textuales que permitan asegurar que el narrador también participa en este clamor general, pero si atendemos la detallada descripción de acciones, sentimientos y pensamientos del campanero se puede inferir que se desprenden de su perspectiva omnisciente, de la cual muchas veces prescinde, que le permite recorrer el pueblo e

introducirse en el campanario a tomar registro de las dificultades con las que Urbano intenta detener el desenfrenado movimiento de la campana mayor. ¿Por qué me pregunto sobre la ubicación del narrador? Porque resulta sumamente desenmascarador el hecho de delinear a uno de los personajes vinculados a la institución eclesiástica con rasgos completamente opuestos a los que la doctrina pregona, lo que constituye una burla orientada hacia el predominio religioso. Burla que ya había comenzado a manifestarse cuando el narrador refirió lo siguiente:

En la cocina, doña Jesús estaba echándole recaudo al caldo cuando empezaron a sonar las doce. Siempre le gustaba recogerse en una especie de meditación para contarlas: ‘... diez, once, doce... trece... ¡Ave María Purísima! ¡Urbano dio otra vez trece campanadas como el día de San Bartolo!’ En el campanario, Urbano estaba perdido y poco faltó para que diera catorce. Se colgó del gran badajo meciéndose en su borrachera, y fue resbalando las manos por la cuerda, gruesa como calabrote, y se durmió debajo de la campana mayor... (p. 77).

y de la cual sólo es posible percatarse si se considera que en esta escena, producida momentos antes del temblor, queda claro que el estado de ebriedad del personaje no es excepcional. Otro asunto queda expuesto: la burla hacia doña Jesús que acostumbra retraerse de la cotidianidad para disfrutar el repique de las campanas sabiendo que quien las toca es un borracho que invariablemente pierde la cuenta. La exclamación de la mujer resulta, asimismo, significativa en tanto que, según las creencias arraigadas en el ámbito rural mexicano, el día de San Bartolo el diablo anda suelto y comete disparates o fechorías, con lo cual se resalta el sentido supersticioso que ya se avizoraba cuando el narrador aludió a la figura del diablo, se justifica la acción de Urbano y se enfatiza el sustrato popular de la novela.

El sentido que la mujer le da al repique de las campanas y las particularidades del campanero pueden interpretarse como uno de los vínculos existentes entre *La feria* y las novelas referidas. Mientras que en *Al filo del agua* el ámbito cerrado y el peso de la religión provocan que Gabriel, el campanero, encuentre en su oficio una vía de liberación y un encuentro con la

música⁹⁶, en la novela de Arreola el desenfreno y la celebración constituyen una forma de confrontar al poder eclesiástico: la borrachera de Urbano es una muestra de ello; la otra manera de confrontarlo es la interpretación de júbilo que le imprime doña Jesús. En ambos casos lo que se reitera es el sentido festivo que la población le imprime al sonido de las campanas, despojándolo del carácter oficial y de las intenciones que el poder busca transmitir. Ese mismo sentido es el que se produce en *Pedro Páramo* cuando el repique de las campanas, anunciando la muerte de Susana San Juan, anticipa la fiesta⁹⁷; y el que sustenta las reflexiones del narrador en *Los recuerdos del porvenir* una vez que la iglesia ha sido tomada por los militares⁹⁸.

Mediante las siguientes exclamaciones se inscribe en la novela uno de los principios fundamentales de la religión católica que ha dado origen a las distintas formas en que la población se relaciona con este discurso dominante. Me refiero a los planteamientos sobre la existencia de un Dios que lo mismo protege a sus fieles como los castiga, dependiendo de sus acciones:

Glorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo... Las macetas de los patios bailan en sus columnas de barro y caen que no caen, los rodetes de humedad van quedando fuera de su lugar, las botellas chocan unas con otras en los anaqueles, los árboles del jardín y del parque se mueven sin viento, aúlla, oh puerta; clama, oh ciudad; disuelta estás tú, filistea... El agua chapotea en las pilas de los lavaderos y en las atarjeas del ganado, las olas de la laguna, unas vienen y otras van, las vacas doblan las rodillas y los perros y los gatos corren, aúllan de aquí para allá, nadie sabe qué hacer... Ya está pasando, ya está pasando... ¡Qué pasando ni qué pasando! Ahora tiembla más fuerte, de aquí para allá, de allá para acá... Tocan las trompetas,

96 Ver Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, Arturo Azuela coordinador, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica. Ver también: Yvette Jiménez de Baéz, "La función sacerdotal, 'al filo de la historia'", en *Memoria e interpretación de Al filo del agua*, edit. Yvette Jiménez de Baéz y Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2000, pp. 129-145. Norma Esther García Meza, *Al filo del agua*. Voces y Memoria, Colección Manuel Sánchez Mármol. Narrativa y Estudios literarios, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México, 2001.

97 Ver Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 147-148. Ver también: *Rulfo, del páramo a la esperanza*, pp. 216-217.

98 Ver Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Décima octava reimpresión, Joaquín Mortiz / Laurel, México, 2004, pp. 28-134-140-162-163.

apréstase todo y las rodillas flaquean, en todos los rostros se ve la confusión porque **he desencadenado mi ira contra la muchedumbre...** ¡Jesucristo aplaca tu ira, tu justicia y tu rigor! ¡Ay Diosito me maté! (las negritas son mías) (p. 78).

Hay, al menos, tres voces entrelazadas en el fragmento citado: la que confía en la protección divina, de tal modo que considera una brevísima quietud como señal de su mediación, la del narrador que se ocupa de señalar la intensidad del terremoto y de reconvenir la ingenuidad del devoto, y la del Dios severo e implacable que no da reposo a su ira y que he resaltado con negritas. El hecho de que el narrador ceda frecuentemente la palabra al creyente parece tener una finalidad: que el lector advierta cómo su clamor transita entre la confianza hacia la protección divina y la evidencia de que el temblor es una demostración del poder divino. Las últimas declaraciones no sólo confirman esta sucesión de sentidos sino que funcionan como evidencia de los alcances del castigo. Detrás de este clamor se advierte una burla inscrita en la novela mediante la exposición de dos rasgos: el diminutivo con el que se alude a ese Dios incapaz de demostrar misericordia y la posibilidad de que, quien lo aclama, haya recibido un golpe por el cual se conduele.

En el siguiente párrafo veremos cómo la situación extrema a la que se enfrenta los pobladores los lleva a refugiarse, tanto física como discursivamente, en el ámbito religioso:

Envuelta en una sábana sale corriendo del baño, ¿dónde están mis hijos? ¿Muchachos, dónde están? La escuela se les cayó encima. .. están en el recreo, no, ya vienen por la calle, el temblor les agarró en la plaza y yo aquí corriendo envuelta en una sábana por la calle, perdóname Francisco, perdóname Dios mío, se me va a caer la sábana mejor me meto a la iglesia, me escondo en el confesionario [...] El señor cura se arrodilló al pie del altar y allí está pasando el temblor y no vio a la mujer desnuda que se escondió en el confesionario para decirse sola sus pecados, perdóname Dios mío, una vez pensé agarrar la calle allá de muchacha antes de casarme a todas se nos ocurre... (pp. 79-80).

La escena sería absolutamente dramática y conmovedora si sólo nos fijáramos en la mujer que huye del temblor, pregunta por sus hijos y se refugia en el confesionario, pero hay algunos componentes, tanto en lo narrado como en la confesión, por los que se filtra, nuevamente, la burla. El motivo principal por el cual la mujer ha salido corriendo envuelta en una sábana se desplaza conforme corre: lo que ahora le preocupa ya no es encontrar a sus hijos sino que la sábana se caiga. Por su parte, el sacerdote que, desde la lógica de la institución a la que sirve, tendría que proteger a los fieles ante la tragedia que experimentan, no ve a quién busca consuelo en el confesionario por estar ensimismado en su propio miedo. Ante la imposibilidad de contar con el apoyo del sacerdote, la mujer se dice sola sus pecados, lo cual subraya, simultáneamente, que no hay un cumplimiento de la principal misión sacerdotal y que en el confesionario se registra una doble desnudez. Si para la institución eclesíástica el confesionario es el recinto consagrado a la purificación del alma que se desnuda de sus pecados, aquí se cumple por partida doble tal propósito. La mujer desnuda del cuerpo se acaba de desnudar el alma al confesar un pecado de pensamiento que subraya el deseo carnal y pone en evidencia que la intención de liberar ese deseo es compartida con las demás mujeres del pueblo. El miedo al temblor, que en apego a la narración, fue el causante de su circunstancia trágica, queda aquí desplazado por la dimensión sexual que adquiere su desnudez corporal por la desnudez espiritual que se acaba de producir.

Otra de las vías en que la burla hacia la hegemonía de la religión católica se inscribe en la novela es a través de la ridiculización que el narrador hace del

representante del poder político. Para lograrlo recurre al perfil que de él se dio en la víspera del temblor⁹⁹:

Don Faustino no puede ni debe rezar y se vomita, se vomita como si dijera blasfemias, mareado como en las costas de Chile cuando lo dejó solo Señor San José, y ahora está más solo en este mar de piedras, de adobes y de ladrillos que se le vienen encima como un barco en la tempestad del temblor... (pp. 79-80).

El personaje tiene miedo pero, a diferencia de los demás que encuentran en el rezo una mitigación y un consuelo, él no puede ni debe rezar porque dos hechos se lo impiden: ha declarado que no cree en San José y ha ostentado el grado 33 de la masonería, apenas la víspera de la tragedia. Al destacar que el personaje termina vomitando a pesar de sus esfuerzos por mantenerse congruente y al establecer una similitud entre el mar de piedras en el que ahora se encuentra y las costas de Chile, el narrador logra ridiculizarlo al situarlo, nuevamente, en la misma circunstancia infortunada que vivió cuando era “el último de los pinches, el más pinche de todos los pinches que se hayan subido en un barco”, como lo declaró él mismo, según el párrafo referido. Más adelante esta ridiculización alcanzará mayor intensidad en el contexto de la confesión general.

99 “A don Faustino se le pasaron las copas, a cualquiera le puede suceder. Sin venir al caso, bueno sí, para dar las gracias de la cena, se levantó como pudo y dijo sin más ni más: Señoras y señores, yo no creo en San José, en José, mejor dicho, porque él y yo nos hablamos de tú. Yo también fui muchacho y me dieron ganas de largarme del pueblo a buscar aventuras. Y me fui a Manzanillo, con ganas de hacerme marino, pero antes estuve a despedirme de Señor San José, porque yo era muy devoto, como todos ustedes. Le estuve rezando hasta muy noche, solos él y yo, hasta que me corrió el sacristán. En Manzanillo me contraté en un carguero, el Cruz del Sur, por más señas. Para no alargarles el cuento, era yo el último de los pinches, el más pinche de todos los pinches que se hayan subido en un barco. Cuando pelaba papas, era día de fiesta porque había papas para comer... En las costas de Chile nos agarró un mal tiempo con tempestades de primer orden. Yo me la pasé embrocado sobre la borda, echando fuera hasta los hígados... ¿Y ustedes creen que Señor San José se acordó de mí? Síganle rezando y ya verán a la hora de la hora... Como ya no servía yo para nada, me dejaron en la costa. Si les digo cómo le hice para volver, sería el cuento de nunca acabar, estuve muriéndome de fiebres. Creo que nada más volví para arreglar cuentas con Señor San José. Lo cierto es que antes de ir a mi casa llegué primero a la Parroquia. Entré sin persignarme y con el sombrero puesto. Desde la puerta de enmedio, al comenzar la nave mayor, le grité: ‘¡José, entre tú y yo, cajón y flores! Ya no creo en ti, y ni falta que me hace...’ Y me puse a trabajar. Ya ven ustedes, no me .ha ido tan mal. Además, soy masón. Grado 33, para servir a ustedes”, *La feria*, pp. 68-69.

Pasemos ahora a identificar qué sucede durante el terremoto con uno de los representantes del poder económico:

Zapotlán está operando con pérdida, perdónale sus deudas como don Salva perdona ¡perdona madre! las deudas a sus deudores. Don Salva está hecho piedra detrás del mostrador y no se sale de su tienda, a lo mejor alguien se aprovecha y lo roba, allí está como el capitán del barco junto a la caja registradora (p. 79).

La plegaria que el narrador emite, en la que se incorporan fragmentos de una de las oraciones cristianas más imploradas: el Padrenuestro, se reviste de burla al insertarle la imprecación con la que se alude al carácter intolerante y codicioso del comerciante frente a sus deudores. La burla se intensifica al detallar su comportamiento durante el temblor y por el propio nombre del personaje: es un Salvador de su dinero¹⁰⁰.

El momento más intenso del temblor, en el que las plegarias se incrementan, adquiere en la novela un tono humorístico que es, además, uno de sus rasgos distintivos. El lector sabe bien que se está produciendo una tragedia, no obstante, participa con su risa en la burla que provocan

100 El tono de burla orientado hacia este personaje y que resalta la marcada importancia que le otorga al dinero se advierte también en el decir de varias voces anónimas cuando declaran: “—¿Se acuerda usted de cuando le tocó hacer la Función a Don Salva? ¡Qué bárbaro! ¿Cómo se llamó aquello? —Barata de Señor San José. No se puede negar que la ocurrencia fue buena, y sinceramente muy legal... —Yo no diría lo mismo. ¿A qué sale que el nombre de Señor San José ande de aquí para allá como si no le tuviéramos ningún respeto? —Siempre ha habido aquí cosas que lleven su nombre, como las veladoras y las tablillas de chocolate... —Bueno, sí, eso puede pasar, hasta el jabón, pero lo de la barata se me hace muy irrespetuoso. —Yo no creo que tenga nada que ver. Don Salva estuvo vendiendo todo el año a precios de realización y les daba a los clientes una estampita: ‘Este es el mero interesado’, les decía. Y la gente compre y compre, y los demás comerciantes de ropa, rabiando en sus tiendas vacías... —¿Y en fin de cuentas qué pasó? No voy a decir que la Función estuviera mala, fue de las mejores. Pero dos o tres meses después don Salva compró casi todo el portal donde está su tienda, lo fincó de nuevo y creció el negocio a más del doble...”, *Ibid*, pp. 55-56. Asunto que también se advierte en el siguiente diálogo y en las reflexiones de la voz narradora que no deja de ridiculizarlo: “—Estamos operando con pérdida. —¿De veras, don Salva? —Sí. Pero más vale operar con pérdida que dejar de operar... Don Salva ponía una cara de mártir, como si cada cliente fuera saquearle la tienda. Sus manos pulidas de tanto sobar las telas, acariciaban en ese momento una pieza de céfiro con listas azules [...] Don Salva sintió que pasaban de pronto muchos años. Ya no estaban de modas las luisinas, la tela de fierro y el chermés. La tienda se iba haciendo cada vez más grande, y él, con el pelo completamente blanco, veía a Chayo. Una Chayo borrosa y desteñida, peinada de chongo, que seguía ordenando madejas en el muestrario: ‘Don Salvador, sería bueno pedir más artisela...’ —Bueno, aquí le encargo la tienda. Me voy a la junta. —Lleve usted un paraguas, parece que va a llover. Don Salva salió de prisa, dejando su tienda como un campo abierto al enemigo. ‘Con tal de que no fuera hija de don Fidencio el cerero, con tal de que no anduviera de novia de Odilón’, pensaba don Salva apretando el puño de su paraguas. Luego, dijo casi en voz alta: ‘Estoy operando con pérdida.’”, *Ibid*, pp. 94-95-96.

quienes se divierten cambiando la pronunciación o el sentido de las palabras de ese rezo incongruente, formado por fragmentos de la letanía de la Santísima Virgen y del ofrecimiento del Santo Rosario:

Arca de la alianza *turris eburnea*, ora por nosotros, la torre se bornea... Goce el puerto el navegante y la salud los enfermos... y en el cielo ostenta luego que nos quiere socorrer, once puercos navegando en el sagú de los enfermos y en el cielo está un talego que nos quiere socorrer... ¿A quién repeino, doña Dómine? A la luz Perpetua, doña Reyes... *Requiem aeternam dona ei, Domine, et lux perpetua luceat ei... Requiescat in pace...* ¿De quién es el cantinface? ¿De quién es el cantinface? (p. 80).

La traducción que estas voces realizan de los enunciados en latín, basándose en su sonoridad, desborda ingenio y humor (“*turris eburnea* - la torre se bornea / *Requiem aeternam dona ei, Domine* - ¿A quién repeino, doña Dómine? / *et lux perpetua luceat ei...* - A la luz Perpetua, doña Reyes... / *Requiescat in pace* - ¿De quién es el cantinface?”). Logran, así, despojarlos del carácter omnipotente y admonitorio¹⁰¹ que llevan inscritos por el vínculo que esta lengua ha tenido con la religión oficial¹⁰² y consiguen, con ello, forjar una burla destinada al poder eclesiástico.

La risa que esta burla genera en el lector se hace más intensa en el contexto de la confesión. Cada uno de los pecados que ahí se formula inscribe en la novela dos certezas: la de la presencia indiscutible del discurso religioso dominante en todos los pliegues de la vida cotidiana del pueblo y, simultáneamente, la del grado de disipación y desorden que prevalece en él. No existe un acatamiento genuino de los preceptos promovidos por el poder eclesiástico pero cada fiel que se

101 Carácter que es consustancial a la palabra autoritaria, la cual se entiende como aquella palabra ajena que ha perdido su característica de informar, indicar, explicar, y se aboca a “definir las bases mismas de nuestra actitud ideológica ante el mundo, y de nuestra conducta [...] la palabra autoritaria (religiosa, política, moral; la palabra del padre, de los adultos, de los profesores, etc.) carece para la conciencia de convicción intrínseca [...] se nos impone [...] la encontramos asociada con anterioridad a la autoridad. La palabra autoritaria se encuentra en una zona alejada, orgánicamente ligada al pasado jerárquico [...] Está emparentada con el Tabú, con el nombre que no puede ser pronunciado en vano”, *Teoría y Estética de la Novela*, pp. 158-159.

102 El latín es una palabra ajena que enfatiza el poder consustancial a toda palabra autoritaria. *Ibid.*, pp. 159-160.

confiesa apela a ellos provocando, al mismo tiempo, que tal poder confie en los alcances de su hegemonía, y la risa del lector que sabe, como los saben los habitantes y el narrador, que entretejida al cúmulo de pecados se va perfilando la burla de tales preceptos y de tal omnipotencia:

– Me acuso Padre de Todo. ¿Cómo que de Todo? Sí, de Todo, de todo... Yo no puedo absolverte así nomás de todo... Barájamela más despacio... Pues ái le va... Me acuso Padre de que me robé una peseta, me acuso de que le faltó al respeto a mis mayores, de que soy mercader de peso falso y amigo del fraude, de que engaño a mi marido el ferrocarrilero cuando se va de corrida, de que me quedé con las tierras por menos de la mitad de lo que valían, de que recibo prendas, de que digo malas palabras, de que pagué testigos falsos, de que fui de la Junta Repartidora de Tierras [...] De que le quité el marido a mi hermana, yo soy el hermano del muerto, ¿la mujer de quién? Yo soy el padre que perdió a su hija, ¿cómo es posible? ¿Tu hija? ¿Con tu hermano? ¿Con tu hermana? ¡Hijos de bruja, generación de adúltera y de prostituta! Incuban huevos de áspid y tejen telas de araña, y el que come los huevos muere, y si los rompe sale un basilisco [...] (p. 83).

Una de las claves para identificar dicha burla es la aseveración que da inicio a la enumeración de pecados: “Me acuso Padre de Todo”, que es una manera de decir que no se responsabiliza de nada en tanto que ese “Todo” desplaza al acto o los actos específicos cometidos. La réplica del sacerdote subraya, precisamente, ese propósito implícito y lo responde en la misma lógica: “¿Cómo que de Todo?”, como si preguntara: ¿Cómo que de Nada? La manera en la que ambos vuelven a insistir sobre el asunto que los reúne es otra de las claves: “Sí, de Todo, de todo... / Yo no puedo absolverte así nomás de todo...”. Aceptar la ausencia de una culpa concreta cancelaría el sentido del ritual litúrgico en el que participan, por ello, como si de un juego se tratara, cada uno asume el papel que le corresponde: “Barájamela más despacio... / Pues ái le va...”. El cúmulo de pecados abarca desde aquellos actos inocuos o irrelevantes (“me robé una peseta / le faltó al respeto a mis mayores / de que digo malas palabras”) hasta los más graves que son expresados recurriendo a eufemismos (“soy mercader de peso falso y amigo del

fraude”), a imprecisiones (“de que recibo prendas”) o que son planteados como si fueran acciones aisladas y sin mayores consecuencias para los otros (“de que engaño a mi marido el ferrocarrilero cuando se va de corrida / de que me quedé con las tierras por menos de la mitad de lo que valían / de que pagué testigos falsos / de que fui de la Junta Repartidora de Tierras”). La profusión de pecadores, que quieren recibir el perdón y hablan al mismo tiempo, provoca que el sacerdote se confunda ante lo escuchado y comience a establecer asociaciones equivocadas o interpretaciones disparatadas que le imprimen a la novela, de nueva cuenta, esas tonalidades de burla hacia el predominio religioso en tanto que es, precisamente, su representante quien formula interrogantes cargadas de connotaciones sexuales o que rayan en la depravación (“De que le quité el marido a mi hermana, yo soy el hermano del muerto, ¿la mujer de quién? Yo soy el padre que perdió a su hija, ¿cómo es posible? ¿Tu hija? ¿Con tu hermano? ¿Con tu hermana?”). Inmediatamente se escucha una voz encolerizada que sanciona tales actos (“¡Hijos de bruja, generación de adúltera y de prostituta! Incuban huevos de áspid y tejen telas de araña, y el que come los huevos muere, y si los rompe sale un basilisco”). El contenido de lo que dice es una reelaboración artística de los versículos del profeta Isaías¹⁰³ cuya función es hacer patente la presencia admonitoria y dominante del poder eclesiástico.

Presencia ante la cual los creyentes se burlan al declarar pecados que son formulados con las mismas connotaciones delineadas por el sacerdote, como si éste hubiera autorizado la exaltada exposición de desenfrenos y perversidades:

103 Sara Poot afirma que en este párrafo aparecen “varios enunciados bíblicos que se entrelazan con las voces confesoras [sobre todo] dos fragmentos de versículos del profeta Isaías. El primero es: .../ hijos de bruja, / generación de adúltera y de prostituta / [...] Inmediatamente después, aparece el versículo: /incuban huevos de áspides / y tejen telas de araña, / y el que come los huevos muere, / y si los rompe sale un basilisco / [...] Los dos versículos, que en la Biblia están colocados en diferente lugar, aquí se reúnen y configuran un enunciado compacto: ¡Hijos de bruja, generación de adúltera tejen telas de araña, y el que come los huevos muere, y si los rompe sale un basilisco [...] No se advierte ningún corte, sino que los fragmentos se conectan atinadamente y de acuerdo con el tono de culpa y de castigo que cubre todo el gran fragmento confesor, que a su vez está formado por minúsculos segmentos de diversos enunciados”, *Un giro en espiral*, pp. 190-191.

[...] Yo con una, y con otra, yo con la que sea, yo con el que sea, yo con lo que sea... con un pomo de perfume, tuvieron que llamar al médico, son cinco plátanos, bueno el otro nos lo comemos, tengo malas inclinaciones [...] tengo malos pensamientos, con una burra, con una mosca, me robo las guayabas [...] No me gustan los hombres, no me gustan las mujeres, me gustan las mujeres, me gustan los hombres, ya nunca lo vuelvo a hacer, yo tuve perritos, yo ardí en lujuria por los que tienen miembro de burro y flujo seminal de garañones [...] Yo lo que quiero es que me queme, yo no estaré en paz hasta que me rompan [...] En la Pastorela yo salí de Carne, jugamos a que yo soy el toro y ellas las vacas [...] de que soy una trampa de carne para todos los espíritus que se me acercan [...] me gusta que me vean, a mí me gusta ver, me asomo por un agujero, yo los oigo en la noche, no me duermo y los oigo [...] con mi mujer no puedo, con las otras sí (pp. 83-84-85).

El humor se filtra al considerar diversas posibilidades de copular y plantear como posible lo improbable, incluyendo señales que testimonian lo ocurrido (“Yo con una, y con otra, yo con la que sea, yo con el que sea, yo con lo que sea... con un pomo de perfume, tuvieron que llamar al médico”), al exagerar (“yo tuve perritos”); al entremezclar enunciados de distintos campos semánticos (“son cinco plátanos, bueno el otro nos lo comemos [...] tengo malos pensamientos, con una burra, con una mosca, me robo las guayabas”); al construir oraciones en sus dos formas: negativas (“No me gustan los hombres, no me gustan las mujeres”) y afirmativas: (“me gustan las mujeres, me gustan los hombres”), que generan diversas interpretaciones al no conocer la identidad de quien las dice. Contribuyen, también, los supuestos arrepentimientos (“ya nunca lo vuelvo a hacer”), los deseos postergados (“Yo lo que quiero es que me queme, yo no estaré en paz hasta que me rompan”) y la enumeración de preferencias (“me gusta que me vean, a mí me gusta ver, me asomo por un agujero, yo los oigo en la noche, no me duermo y los oigo [...] con mi mujer no puedo, con las otras sí”); pero sobre todo, las aseveraciones intencionalmente burlonas y transgresoras de la moral cristiana (“yo ardí en lujuria por los que tienen miembro de burro y flujo seminal de garañones [...] En la Pastorela yo salí de Carne, jugamos a que yo soy el toro y ellas las vacas”).

Mediante la confesión quedan al descubierto las relaciones, colmadas de simulación y dolo, que rigen la vida del pueblo. Pero a pesar de que se habla de robos, crímenes, deslealtades, fraudes, sacrilegios, perjurios y toda clase de delitos, el ambiente no es ni turbador ni trágico y más bien lo que la confesión provoca en el lector es risa. Veamos:

[...] yo le robé la cobija, sí, lo maté a él y a uno de los hermanos, querían matarme a mí, falsifico las firmas [...] en la revolución yo lo denuncié [...] a cada lata de alcohol le sacamos un litro y se lo metemos de agua con alumbre, le echo tantita parafina a la cera, restiro mucho la manta cuando la mido con el metro, vendí carne con pipitilla, tengo mis balanzas arregladas [...] yo le apreté el pescuecito [...] Cuando no hay chivo vendo birria de perro, yo le vendí el veneno, quiero que se muera mi mujer, [...] a cada moneda que pasa por mis manos le doy una limada y ya tengo más de un kilo de plata [...] lo gasto todo en alcohol, yo me emborracho los sábados, yo nomás el domingo, yo toda la semana, le pego a mi mujer, abría las cartas y las volvía a cerrar, yo le puse un anónimo, nomás le di un navajazo, yo solo me quemé la tienda, yo me declaré en quiebra, yo me robé a mí mismo, estoy arruinado, las gallinas se brincaban solas, el buey se devolvió por su paso a la querencia, yo nomás le abrí la puerta del corral y luego completé la yunta [...] dan leche muy gorda en las secas y le tengo que poner tantita agua para adelgazarla a como debe ser [...] queso descremado, mantequilla descremada, crema descremada [...] soy monaguillo y tomé de la limosna, yo también, soy el sacristán, trabajo en una tienda y diario tomo diez centavos del cajón, ¿quién se robó la peseta? (pp. 84-85).

¿Cómo logra la novela generar tal reacción cuando lo que se está revelando son los más hondos pecados de una población que acaba de experimentar tres fuertes temblores grado séptimo de la escala de Mercalli¹⁰⁴? Porque entretejidas a las acciones dolosas, como matar, falsificar, traicionar, golpear, entre otras, aparecen aquellas que rebosan ingenio y humor. Son acciones que los pobladores realizan para sobrevivir a la escasez de recursos y las confiesan como si fueran pequeñas hazañas individuales que nadie ha descubierto o cuestionado: robar una cobija, echar agua con alumbre a las latas de alcohol y parafina a las velas, estirar la tela al medirla, desajustar

104 “Fueron tres temblores seguidos, uno tras otro, del grado séptimo de la escala de Mercalli, acompañados de ruidos subterráneos, que nos tuvieron en pánico durante más de siete minutos. Como siempre, se botaron las agujas de todos los sismógrafos... Después del último sacudimiento, todo quedó extraordinariamente inmóvil, como si se pararan las cosas, silenciosas y atemorizadas. Los vientos dejaron de soplar y no se movió hoja alguna de los árboles. Los seres se habían abismado en la quietud, azorados y estupefactos”, *La feria*, p. 81.

las balanzas, limar las monedas para acumular plata, gastar en alcohol, emborracharse en sábado, en domingo o en cualquier otro día, abrir las cartas y volverlas a cerrar, robarse a sí mismo, quedarse con las gallinas que traspasan la cerca, abrir la puerta del corral para que entren los bueyes y completar la yunta, ponerle agua a la leche y descremar la crema, tomar unas monedas de la limosna o unos centavos de la tienda. La interrogante del sacerdote no sólo incrementa estos rasgos sino que da la impresión de que se trata de una práctica común cuya frecuencia ya no genera asombro ni merece censura.

Pasemos ahora al momento de la absolución. El narrador se encarga de recrearlo con ese afán de burla ya identificado pero, a diferencia de las anteriores ocasiones en que fue posible distinguir a los destinatarios, aquí se extiende y se orienta hacia diversos puntos. Veamos el siguiente párrafo para explicar a qué me refiero:

Como ya los sacerdotes llevaban veinticuatro horas sentados en el confesionario y el río daba vueltas y vueltas y los pecados eran siempre los mismos, el señor Cura decidió pronunciar un sólo *Ego te absolvo* y conceder la absolución para todos los vecinos que a las nueve de la noche, al oír las tres campanadas que anuncian la bendición con el Santísimo, cayeran de rodillas haciendo un acto de contrición verdadera. Sólo unos cuantos herejes se quedaron de pie donde nadie los viera, pero al más empedernido de todos, don Faustino, el presidente municipal que se habla de tú con Señor San José, a la hora de la hora se le doblaron las corvas y se fue de bruces al suelo: ‘¡Que se abra la tierra y que me trague! ¡Yo cargo con todas las culpas de este pueblo de rajones!’ La tierra no se lo tragó, y esa noche las gentes de Zapotlán, las buenas y las malas, durmieron con la conciencia tranquila (p. 86).

La burla se advierte desde el momento en que le imprime a su explicación una cierta entonación fraterna y comprensiva que resalta el estado de agotamiento de los sacerdotes ante la cantidad de gente que requirió de sus servicios. En realidad lo que está haciendo es burlarse tanto de ese río de creyentes que se inventan pecados para obtener el perdón y poder después continuar su vida habitual, como de los confesores que se saturaron de tanta depravación escuchada. La burla se intensifica, por un lado, con la mención del término en latín, que borra cualquier indicio

de falta o daño cometido, pero que también funciona como una fórmula extravagante de callar a los penitentes; y por otro, al señalar la precisión con la que coincide el sonido de las campanas y la postración generalizada de los fieles. Es posible que frente a esta escena el lector se ría recordando a Urbano, borracho y colgado del badajo, si esto sucede el narrador habrá cumplido su propósito de burlarse de todas aquellas manifestaciones vinculadas al poder religioso. El tratamiento que da al representante del poder político le permite fraguar su burla en dos planos: uno singular, que enfatiza la cobardía de don Faustino (“a la hora de la hora se le doblaron las corvas y se fue de bruces al suelo”), y otro plural que hace hincapié en el carácter del pueblo, y que logra forjar al repetir las palabras del personaje (“¡Que se abra la tierra y que me trague! ¡Yo cargo con todas las culpas de este pueblo de rajones!”).

En la novela se inscribe, también, un compendio de valoraciones censuradoras sobre las diversas acciones y reacciones que la población experimenta después del temblor, que dista mucho de las exclamaciones con matices de humor o de franca burla que hemos venido identificando. Todas ellas parecen provenir de un periódico y lo primero que señalan es lo siguiente:

Parece mentira, pero es la pura verdad. Después de un día de terror y de una noche de angustia, estamos ahora en un ambiente de verbena. Desde la segunda noche a la intemperie, no han faltado quienes lleven guitarras y flautas. Y en vez de dormir llenos de temor de Dios, hay gentes que beben, cantan y bailan hasta las altas horas. Más de un padre de familia se ha retirado a su casa, resuelto a que se le caiga encima, antes que exponer a sus hijos al mal ejemplo que han dado en el jardín dos o tres parejas indecorosas. ¡Habrás visto! (p. 89).

En un primer momento esta voz aparentemente avala los esfuerzos de los pobladores por superar la tragedia y generar este ambiente de regocijo. La utilización de instrumentos musicales es señalada como parte de una intención encomiable para superar la angustia experimentada. Pero, inmediatamente después, se produce un cambio sustancial: el reconocimiento da paso al

cuestionamiento y a la reprobación absoluta de todo lo que conforma ese ambiente de festejo. No es una posición crítica individual, por el contrario, la voz no hace sino exponerla a nombre de los otros con quienes la comparte, aquellos que se han retirado a sus respectivas casas, resueltos a que se les caigan encima, antes que exponer a sus hijos al mal ejemplo que han dado en el jardín dos o tres parejas indecorosas. El planteamiento da lugar a identificar no sólo cómo la vida disipada de la población comienza a manifestarse sino que en el pueblo prevalece una doble moral, cuya existencia se subraya con la exclamación reprobatoria que cierra el párrafo.

La notificación que esta voz anónima hace de las acciones celebratorias de la población permiten reconocer el vínculo existente entre los discursos dominantes:

Las autoridades civiles y eclesiásticas han dado órdenes terminantes para impedir que las gentes dizque asustadas sigan durmiendo en calles y plazas. Varias mujeres de mala nota han sido arrestadas porque ¡válgame Dios!, alegando que su calle es muy estrecha se han desparramado de noche por toda la población, cometiendo gravísimos atentados en contra de la moral. ¡Ave María Purísima! (pp. 90-91).

Detrás de esa rigurosidad e intransigencia se advierte la presencia de ambos discursos dominantes, el religioso y el político, que ponen en duda las emociones y sentimientos de los habitantes y promueven disposiciones para suspender ese regocijo generalizado con el que se celebra haber sobrevivido al temblor. La doble moral imperante se vuelve a filtrar cuando se hace referencia al arresto de las prostitutas dejando ver que, a diferencia del “Sea por Dios” pronunciado por Juan Tepano, mediante el cual se acentuó la naturaleza irónica de su palabra¹⁰⁵, aquí las exclamaciones de carácter religioso funcionan como transmisoras de la condenación moral impulsada por quienes están vinculados a los poderes político, económico y religioso.

105 Tanto el narrador como el zapatero-agricultor enuncian el “Sea por Dios”, pero es en la voz de Juan Tepano en la que esta locución adquiere un sentido irónico pleno que lo diferencia del que le imprimen las otras voces. *Ibid*, p. 7.

En el apartado anterior identificamos el contraste entre el sentido que el poder político le da al pasado y el que le otorgan los tlayacanques. Veremos ahora cómo se perfila, mediante la misma voz anónima, una concepción similar pero impulsada desde la institución religiosa y propagada en el pueblo como verdad irrefutable:

[...] nuestros dos periódicos semanarios han sacado ediciones extras en que se dan noticias de los males sufridos en toda la comarca [...] Se han estado publicando también el texto de los Juramentos que nuestros antepasados hicieron en 1747 y en 1806, así como la carta del Padre Núñez, que es la descripción más impresionante del gran terremoto, a fin de edificar el ánimo de los vecinos y apartarlos de todos esos lamentables desórdenes que se han venido observando después del castigo divino. Se habla de que este año debería hacerse una revalidación del Juramento. Pero la mera verdad, si seguimos así, no tenemos derecho a hablar con la misma voz de nuestros abuelos para repetir sus ejemplares palabras... (pp. 91-92).

¿Desde dónde enuncia esta voz? Si tomamos en consideración las referencias de que uno o varios periódicos circulan en el pueblo¹⁰⁶ y algunas de sus aseveraciones: “nuestros dos periódicos semanarios han sacado ediciones extras en que se dan noticias”, es posible reconocer que lo hace desde una nota periodística. Pero más allá de la estilización del lenguaje periodístico que aquí se produce, lo que me interesa subrayar es la notificación que hace de la publicación de textos antiguos y la intencionalidad ética que dice tener este hecho (“edificar el ánimo de los vecinos y apartarlos de todos esos lamentables desórdenes que se han venido observando después del castigo divino”), porque si bien es cierto que la evocación de las acciones célebres e ilustres de sus antepasados coincide con la promovida por el discurso político dominante, hay un rasgo que las diferencia: aquí se le imprime una carga de admonición y de censura al momento de orientarla hacia los hechos recién ocurridos: como si los herederos de tales acciones no fueran

106 Sobre todo las referencias a la lectura o publicación de alguna noticia que aparecen en las páginas 42, 49, 60, 61, 67, 109, 110 y 144 de la novela.

merecedores de tal herencia. Veamos qué dice el texto de los Juramentos para identificar esas ejemplares palabras:

[...] y que por esto otorgaron con juramento formal escritura, para solemnizar anualmente al Santísimo Patriarca Señor San José, que eligieron por su patrono, por cuya intercesión que imploraron, aplacó al Todo Poderoso su justa ira, se han convenido pues todos, y cada uno de por sí e *in solidum*, en otorgar como desde luego otorgan por la presente escritura, en la mejor forma que haya lugar en Derecho, que reproducen, ratifican y de nuevo revalidan el antiguo juramento de sus mayores, obligándose, todos los comparecientes, a sí y a sus sucesores, al cumplimiento de su promesa y voto... sin que se consientan otras superfluidades, como convites, banquetes, corridas de Toros, *etcaetera*, que tal vez ocasionan muchos pecados, origen del castigo que han sufrido... (p. 94).

La totalidad del párrafo es la reelaboración artística de un fragmento del manuscrito notarial de los Juramentos de 1747 y 1749¹⁰⁷. Lo más sobresaliente, para los fines de mi trabajo, es la concepción del temblor como castigo divino y la promesa hecha por los antepasados de no consentir actividades que ocasionan pecados como los convites, los banquetes y las corridas de toros, actividades generadoras del pecado que, pese a tal promesa y voto, se siguieron realizando y son parte esencial de la fiesta oficial del pueblo, de las que hablaremos más adelante. Pero regresemos al párrafo citado para señalar que, si atendemos lo expuesto por la voz anónima, ha sido publicado y circula en el pueblo difundiendo la concepción compartida por los discursos dominantes, a saber: que el temblor experimentado constituye la evidencia de que los herederos de la memoria ancestral contenida en los Juramentos no supieron honrar a sus antepasados y

107 Ver *Un giro en espiral*, pp. 205-214.

que, por tanto, han tenido que padecer los embates de un nuevo castigo divino¹⁰⁸, concepción que a todas luces resulta condenatoria.

¿Cómo responde la población a tal condena? De ello me ocuparé en el apartado sobre la imagen artística de la fiesta, pero antes es preciso explicar que esta relación conflictiva que los discursos dominantes establecen con el pasado se deriva de una visión del mundo completamente distinta a la que da origen a la memoria antigua y que sustenta las acciones de los tlayacanques. Por ello resulta significativo que, en la confesión general, no se registre ningún pecado asociado a su palabra y que sólo una vez sea consignada su presencia durante la tragedia experimentada¹⁰⁹. Pareciera como si los eventos, realizados durante y después del temblor, sucedieran al margen de los indígenas. Pero en el universo recreado su existencia es una realidad y de hacerla evidente se ocupan la voz que se asume como “yo, José”¹¹⁰ y el narrador:

Un grupo de vecinos, esa gente que siempre hace lo que debe hacer a la hora oportuna, se dirigieron como puestos de acuerdo a la Parroquia. Miraron con estupor las grietas que dejaban ver, en los muros, el desajuste de los grandes sillares bajo el enjarre, y en las bóvedas, las esferas rojizas de los cántaros que las han hecho

108 El fragmento que cito a continuación parece confirmar lo que planteo: “– Hombres malhechores, mentirosos, adúlteros, rebeldes, impíos, injustos, odiosos, traidores, insidiosos, blasfemos, abominables, falsos profetas, ateos, esquivos, enemigos de vuestros propios hijos, conculcadores de la cruz, codiciosos del mal, desobedientes, charlatanes, enemigos de la luz y amantes de las tinieblas; vosotros que decís: Amamos a Cristo pero deshonramos al prójimo y devoramos a los pobres. ¡De cuántas cosas se arrepentirán el Día del Juicio los que obran tales maldades! ¿Cómo no se ha de abrir la tierra y os va a devorar vivos? Porque ejecutan las obras del Diablo, heredarán la condenación juntamente con Satanás. . .”, *La feria*, p. 93. Otro momento en el que el temblor se concibe como castigo divino es cuando la voz narradora cede la palabra a dos voces anónimas: “Uno de por allí: ‘A nosotros se nos quedó la fama, pero los meros meros están aquí. Por eso Dios los castiga tanto. Síganle dando, síganle dando... más de veinte terremotos en lo que va de historia, y acuérdense, en 1912 el Volcán de Fuego por poco los tapa de azufre y de ceniza...’ Y otro ángel le siguió, diciendo: ‘Ha caído, ha caído Babilonia, aquella grande ciudad, porque ella ha dado a beber a todas las naciones del vino del furor de su fornicación...’”, *Ibid*, p. 87.

109 “A Layo se le tuercen los surcos de la labor, se le trenzan unos con otros... Allá está la tuza, ¡tírale, pendejo..! A Layo se le cae la escopeta de las manos y se dispara ella sola. La tuza se va corriendo y se mete en su agujero, antes de meterse voltea y le enseña los dientes”, *Ibid*, p. 78.

110 “Y al dirigir la mirada hacia la tierra, vi un recipiente en el suelo y unos trabajadores del campo echados en actitud de comer, con sus manos en la vasija. Pero los que simulaban masticar, en realidad no masticaban, y los que parecían en actitud de tomar la comida, tampoco la sacaban del plato, y finalmente, los que parecían introducir los manjares en su boca, no lo hacían, sino que tenían sus rostros mirando hacia arriba”, *Ibid*, pp. 81-82. Sara Poot afirma que este fragmento es el “segundo evangelio apócrifo que aparece en la novela [...] Corresponde al ciclo *Apócrifos de la Natividad*; es el número XVIII del denominado ‘Protoevangelio de Santiago’”, *Un giro en espiral*, pp. 197-198.

resistentes y ligeras. Todo el suelo estaba llovido de tierra y de caliche. Sin decir palabra, se subieron al altar y bajaron la imagen de Señor San José en hombros a la plaza. Una gran multitud se les unió, entre lágrimas y gritos, y comenzó la procesión de amargura por todas las calles del pueblo (p. 81).

A pesar de que no se revela su identidad, es posible inferir que ese grupo de vecinos lo conforman los tlayacanques: van en busca del Señor San José para agradecerle haber sobrevivido a la tragedia. Es posible que el hecho de no nombrarlos sea una manera de resaltar su religiosidad: misma que se pone de relieve al destacar el papel activo que desempeñan. Ese silencio con el que actúan, ese sigilo con el que se desplazan, tendrá, en el contexto de la fiesta oficial, nuevas implicaciones, sobre todo porque, en lugar de aglutinar a la multitud, la disgregará: de todo ello nos dará noticia el narrador con acentuaciones paródicas, como veremos más adelante.

3) Imagen artística de la memoria antigua

En la composición del entramado discursivo que hemos venido analizando, el narrador establece una clara distancia con los discursos dominantes y una cercanía con el de Juan Tepano. Veremos ahora cómo se intensifica el contacto con todo el contenido de sus declaraciones en las que, cada vez más, se hacen evidentes las huellas de la cosmovisión mesoamericana. Me ocuparé primero de la manera en la que el narrador refiere la circunstancia específica desde donde Juan Tepano comenzará a perfilar la imagen artística de la memoria antigua:

Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros. Ahora tienen esperanza, como si el año que entra ya fueran a sembrarla por su cuenta. Juan Tepano, Primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos. Pedazos de pastorela. Luego da unos pasos de danza de sonajero. Y viendo que Layo apunta a un cuervo con su escopeta, le llama la atención. Los cuervos van volando por los sembrados al ras de los surcos. Graznan. Se paran y picotean la tierra como buscando algo (pp. 62-63).

La locución inicial resulta sumamente significativa en tanto que revela la importancia que se le brinda tanto al cargo que sustenta el personaje como a la actividad que realiza. La mención de su investidura pone de relieve su importancia dentro de la colectividad¹¹¹. Para la cultura mesoamericana el título de “Primera Vara” significa convertirse en el principal poseedor del conocimiento ancestral y en la autoridad comunitaria. Se trata de una distinción y de una responsabilidad que contiene resonancias de uno de los ritos antiguos más importantes. En Mesoamérica existía, antes de la conquista, un ritual con el que se celebraba, al comienzo del

111 Me parece significativo incluir un fragmento en el que Arreola se refiere a Juan Tepano, a su cargo y a la lucha de los tlayacances: “Cuando escribí la novela tuve oportunidad de hablar con Juan Tepano, primera vara tlayacance, autoridad principal de los indígenas de Zapotlán, quien de viva voz me contó las luchas de sus antepasados por recuperar sus tierras en el valle de Zapotlán”, *El último juglar*, p. 361.

año, la renovación del cosmos. A esta celebración se le llamaba fiesta del Año Nuevo¹¹² y coincidía con la instauración de un nuevo rey o con la confirmación del ya existente. Era la manera ritual de celebrar la recreación del universo y de legitimar el poder político de sus gobernantes. Una vez producida la conquista, dicho ritual¹¹³ adquirió la forma de ceremonia religiosa en la cual se entregaban las varas de justicia o bastones que eran símbolo de autoridad¹¹⁴. Lo interesante de destacar es que la participación en dicha ceremonia les permitía a los pueblos indígenas legitimar el poder de sus autoridades tal como antiguamente lo hacían sus antepasados. Mediante la realización de una práctica religiosa impuesta por los misioneros los pueblos mesoamericanos lograron recuperar un mito esencial en su cosmovisión y decisivo para la continuidad de la vida comunitaria.

La significación mítica que está detrás de la ceremonia de entrega de varas o bastones de mando es recuperada en la novela mediante el reconocimiento que se hace del título de “Primera Vara” que tiene Juan Tepano y que lo convierte en el representante político de la comunidad, en el defensor de los intereses colectivos. Por ello, resulta significativo el hecho de que se precise, por un lado, que lo acompañan aquellos a quienes guía y defiende y, por otro, que todos trabajan en el campo.

Resulta, asimismo, revelador el momento en el que el narrador alude a un cambio sustancial en la relación entre trabajo colectivo y propiedad de la tierra trabajada cuando afirma: “Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros” y pone de relieve el problema de la tenencia de la tierra, logrando así establecer, simultáneamente, una afinidad con Juan Tepano y los suyos, y una oposición frente a los discursos dominantes que

112 Ver *Memoria*, p. 251.

113 Utilizo la acepción de ritual planteada por Johanna Broda: “El ritual establece el vínculo entre los conceptos abstractos de la ‘cosmovisión’ y los actores humanos. Es el proceso concreto por medio del cual el mito es transformado en realidad social”, *Cosmovisión*, pp. 226-227.

114 Ver “El siglo de la integración”, pp. 442-443.

justifican por diversos medios un hecho evidente: que a pesar de que los tlayacanques son los dueños de la tierra la trabajan para otros. De esta manera se confirma lo que Juan Tepano declaró al comienzo de la novela: “Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón”¹¹⁵ dando lugar a que se identifican nuevos indicios de la cercanía ideológica que el narrador tiene con este personaje. Proximidad que se advierte con mayor claridad cuando especifica la expectación que prevalece en todos ellos debido al litigio que han emprendido. La declaración: “Ahora tienen esperanza, como si el año que entra ya fueran a sembrarla por su cuenta” alude, de algún modo, a los trámites legales realizados anteriormente y de los cuales ha hablado ya Juan Tepano cuando rememoró el tiempo que ha demorado la lucha por la tierra.

Lo que el narrador busca hacer evidente ante el lector es que Juan Tepano no sólo representa la autoridad, defiende los intereses colectivos y se entusiasma ante la posibilidad de recuperar sus tierras, sino que es el portador de una memoria ancestral, por ello señala con sumo detalle todo lo relacionado a él: “Juan Tepano, Primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos”. Tres elementos sustanciales en la constitución del personaje quedan expuestos: el ser (Juan Tepano, Primera Vara), el sentir (anda contento) y el hacer (dice versos y dichos viejos). La suma de todos ellos lo delinean como heredero de la memoria antigua que, mediante la oralidad¹¹⁶, trasmite a los suyos.

115 *La feria*, p. 7.

116 Ver *La Comarca Oral*, pp. 35-39-41-42.

Recordemos que tanto los versos como los dichos son fuente de conocimiento en la tradición oral e ingredientes que nutren la identidad colectiva de los pueblos¹¹⁷, constituyen el medio por el cual los pueblos mesoamericanos han conservado los conocimientos heredados por sus antepasados¹¹⁸; por ello, el hecho de que sean parte sustancial de la palabra de Juan Tepano los convierte en señales distintivas de la pervivencia de la memoria antigua.

Otros dos elementos subrayan la conformación de Juan Tepano como responsable de resguardar la memoria antigua. Cuando el narrador detalla lo que dice el personaje: “Pedazos de pastorela”, se instaura en la novela el tiempo de la conquista al actualizar una de las vías utilizada por los misioneros para transmitir la religión cristiana a los pueblos recién evangelizados: las pastorelas¹¹⁹. Pero hay otro tiempo histórico que también se inscribe en la narración: es el tiempo antiguo, el anterior a la conquista, el de las danzas y los rituales ofrecidos a los dioses, y que se advierte cuando el narrador señala: “Luego da unos pasos de danza de sonajero”.

El párrafo analizado se cierra con un comentario del narrador que, aparentemente, está destinado a precisar acciones insignificantes, casi anecdóticas, pero con el cual logra anticipar el contenido mítico de lo que más adelante dirá Juan Tepano, sobre todo cuando detalla la búsqueda

117 Herón Pérez Martínez en el texto *El hablar Lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*, propone una distinción entre ambos e identifica como género al “refrán” y como subgénero o subtipo al “dicho”. He aquí lo que plantea: “Por razones de deficiencias de nomenclatura, el único nombre genérico de que disponemos con una trayectoria histórica lo suficientemente válida para sugerirlo sin cometer arbitrariedades es [...] el de ‘refrán’. Sin embargo, existe el problema de que **‘refrán’ se llama ya a una de las especies: para colmo a la de más arraigo en la tradición**. Como siempre sucede en estos casos, no faltan sugerencias de que se emplee un término genérico que no implique ninguna de las especies históricas: un nombre genérico, a saber, que como ‘paremia’ o ‘dicho’ sea lo suficientemente general que no se identifique con ninguna de sus variedades históricas. Pese a las indudables ventajas, empero, creemos que es mejor dejar las cosas como están habida cuenta, sobre todo, de que no creemos que la nomenclatura vigente encierre una verdadera tipología. Dejemos pues el nombre de ‘refrán’ para designar al mismo tiempo el género de los refranes que el de una de sus especies. **A saber: los dichos de índole popular [...]**” (las negritas son mías), Herón Pérez Martínez, *El hablar Lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*, El Colegio de Michoacán, México, 1996, pp. 188-189. He planteado lo anterior para destacar que no es casual el hecho de que en *La feria* se utilice el término “dichos” y no “refranes” para referir lo que Juan Tepano está enunciando, con lo cual quedaría subrayado el carácter popular, y de profundo arraigo en la tradición, de su palabra.

118 Ejemplos de este rasgo son los *Huehuetlatolli* o pláticas de los viejos. Ver *La filosofía náhuatl*, pp. 18-380-381.

119 “La primera pastorela representada en México se efectuó en Zapotlán Jalisco, en donde tanto Lucifer como el Arcángel Miguel hablaban en lengua indígena”, Monografía sobre Zapotlán el Grande, Enciclopedia de los Municipios de México, en: <http://www.zapotlan.gob.mx/>

que hacen los pájaros entre las milpas: “Los cuervos van volando por los sembrados al ras de los surcos. Graznan. Se paran y picotean la tierra como buscando algo”¹²⁰.

A partir de este momento será instaurada en la novela una singular cosmovisión, cuyos primeros rasgos se advierten cuando el narrador guarda silencio y deja que intervenga Juan Tepano:

– A los cuervos no les tires, Layo. Nomás espántalos. Son cristianos como nosotros y no les hacen daño a las milpas. Nomás andan buscando y buscando entre los surcos. Buscan los granos de maíz. Como que se acuerdan de dónde los enterraron, pero luego se les olvida (p. 63).

Se trata de una cosmovisión en la que el ser y el hacer de los hombres está relacionado estrechamente con la naturaleza y el origen del universo. Es, sin duda, una cosmovisión distinta a la del narrador y, quizá, por eso se ha quedado callado, como si con ello propiciara que sus componentes sean advertidos sin su mediación. Aunque, si tomamos en consideración ese matiz que le imprimió a su voz cuando reveló que los animales se acercan a los surcos como buscando algo, es posible distinguir un claro propósito: generar una expectativa orientada, precisamente, hacia la cosmovisión que sustenta la memoria antigua. Sabe que el lector se preguntará qué es ese “algo” que buscan los cuervos, sobre todo porque el personaje acaba de aludir, una vez más, a esta búsqueda (“no les hacen daño a las milpas. Nomás andan buscando y buscando entre los surcos”), y sabe que, cuando ello suceda, el lector también identificará el grado de afinidad que tiene con tal cosmovisión, a pesar de que no interviene directamente en su formulación.

120 El fragmento completo contiene, además, otro de los rasgos que caracterizan la novela: la resonancia de algunos cuentos del autor en *La feria*; en este caso identifiqué al personaje de “El cuervero” así como algunos elementos que son fundamentales en su recreación, tales como: la escopeta, los cuervos y los surcos de maíz. Ver Juan José Arreola, *Varia invención*, Joaquín Mortiz, México, 1998, pp. 42-51.

Sea cual sea la intención del narrador, lo cierto es que vuelve a hablar para detallar un momento aparentemente sin mayor trascendencia: la hora en que Juan Tepano y los suyos se dedican a comer:

Es la hora de comer y la cuadrilla está alrededor de las brasas, calentando el almuerzo. Quién echa a la lumbre un tasajo de cecina y quién un pedazo de pepena, para alegrar las tortillas. Comen despacio a la sombra de un tacamo, mientras los bueyes van al aguaje y seorean (p. 63)¹²¹.

Si el asunto del cual se han venido ocupando tanto el personaje como el narrador es el de la cosmovisión mesoamericana ¿cómo explicamos este cambio hacia una actividad cotidiana sin aparentes nexos con la memoria antigua? ¿o es que acaso, en ese estar alrededor de las brasas, echar sobre la lumbre el pedazo de carne con el que alegrarán las tortillas, se filtran algunos de sus vestigios? No descarto la posibilidad de que la escena esté evocando la pervivencia de la cultura mesoamericana en la vida cotidiana de algunas regiones del país, sin embargo, al parecer lo único que el narrador ha querido subrayar es cómo lo colectivo vuelve a estar por encima de lo individual y cómo un acto cotidiano, como comer, se realiza en estrecha relación con la naturaleza.

Una vez expuestos todos estos rasgos, el narrador da, nuevamente, la palabra a Juan Tepano y es él quien comienza a relatar una sucesión de acontecimientos que aluden a uno de los mitos mesoamericanos más importantes: el de la creación del hombre sobre el universo y que aparece narrado en el *Popol Vuh*¹²², dando lugar a que se produzca la recreación de la memoria antigua como una imagen artística fundamental en *La feria*. Tal tarea se va realizando poco a poco como si para el personaje fuera necesario situar al lector en el aquí y el ahora antes de

121 Volveré sobre este fragmento cuando analice la fiesta.

122 Ver *Popol Vuh*, pp. 174-175.

remitirlo al pasado. Por eso, destina sus primeras declaraciones a convencer a Layo de que no dispare contra los cuervos que vuelan sobre los surcos:

– Nomás espántalos, pero no les tires. Los cuervos son como tú y como yo. Andan arrepentidos buscando y buscando lo que se comieron por el camino, cuando venían volando en la noche con su grano de maíz en el pico. Pobres, no tienen la culpa de haber caído en la tentación (p. 63).

La utilización de la segunda persona del singular hace evidente que se está dirigiendo a un solo individuo, pero en el momento en el que explica que la incesante búsqueda realizada por los cuervos se debe al grano que se comieron, se produce un deslizamiento y se dirige hacia los demás escuchas:

Ustedes ya no se acuerdan, pero los cuervos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán, cuando nos lo quitaron las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula. Todos vinieron y nos quitaron el maíz. De pura envidia de que aquí se daba mejor que allá. Aquí se da mejor que en todas partes y por eso nuestra tierra se llamaba Tlayolan, que quiere decir que el maíz nos da vida (p. 63).

Mediante la intervención de los cuervos para recuperar el maíz, se incorpora en la novela el sentido mítico contenido en el *Popol Vuh*¹²³. La naturaleza mítica de estos animales, la que les permite cumplir una misión trascendental, igual como sucede en el mito cosmogónico, es llevada del tiempo y el espacio de la creación del hombre, al tiempo y el espacio del relato narrado por el personaje. Asimismo, en este nuevo espacio y tiempo recreados, el maíz es presentado con el mismo carácter mítico primigenio¹²⁴: elemento vital que dio origen a la humanidad¹²⁵ (“y por eso nuestra tierra se llamaba Tlayolan¹²⁶”, que

123 Sobre la importancia del *Popol Vuh*, ver *Memoria indígena*, pp. 72-73.

124 Ver *Memoria*, p. 46.

125 Ver *Memoria indígena*, p. 40.

126 *Tlayolan*, derivado de *Tlayol* (*Tlayolli* “maíz desgranado” y *lan* “lugar”) significa “Lugar del maíz desgranado”. Definición aportada por el Ling. José Álvaro Hernández Martínez, en comunicación personal. El significado de *Tlayolan* aquí expuesto coincide con la definición que ofrece Juan Tepano.

quiere decir que el maíz nos da vida”). La naturaleza antigua de la memoria y del mito es resaltada simultáneamente cuando el personaje, dirigiéndose a sus interlocutores les dice: “Ustedes ya no se acuerdan”, y deja entrever que pertenecen a generaciones recientes que reciben, por la intercesión de un viejo, la herencia de sus ancestros. Por constituirse como un ejercicio de recordación, en el que aparecen vacíos de información, o secuencias fragmentadas, lo expuesto por Juan Tepano nos acerca a otro rasgo de la memoria antigua: la narración que sus herederos hacen de los mitos se caracteriza por una sucesión incompleta que, no obstante, alcanza una misma secuencia cuando se reúnen las distintas versiones que refieren los episodios del origen del cosmos y del significado de la vida humana¹²⁷.

Sin dejar de dirigirse al grupo de escuchas, poco a poco, Juan Tepano va incorporando otros rasgos de la memoria antigua:

Pero los vecinos nos hicieron guerra entre todos. Nos quitaron primero la sal y luego se llevaron las mazorcas, todas, sin dejarnos ya ni un grano para la siembra. Y nos cercaron el llano, guardando todos los puertos para que nadie pudiera pasar. Y entonces Tlayolan se llamó Tzapotlán, porque ya no comíamos maíz, sino zapotes y chirimoyas, calabazas y mezquites. Andábamos descriadados, ya sin fuerzas para la guerra (pp. 63-64).

La mención de la sal, por ejemplo, actualiza el ritual realizado por los antiguos mesoamericanos en honor a la diosa *Huixtocihuatl*¹²⁸, y alude al papel decisivo que este ingrediente tuvo en la creación de rutas comerciales y al carácter beligerante que desempeñó para el establecimiento de nuevos territorios¹²⁹. Pero lo que, definitivamente, destaca las huellas de la memoria ancestral es la referencia que hace de las mazorcas y de los granos de maíz, en tanto que se les delinea como componentes indispensables para la vida humana. En la cultura

127 Ver *Memoria indígena*, pp. 306-307.

128 Ver *Historia General de las cosas*, p. 210.

129 Ver Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, CNCA-Grijalbo, México, 1990, p. 35.

mesoamericana el maíz¹³⁰, tanto en forma de mazorca¹³¹ como en forma de grano¹³², es un elemento vital que da sentido a la existencia del cosmos y de los individuos. Es esta significación la que se recupera cuando Juan Tepano explica cómo, al quedarse sin maíz para sembrar, el pueblo todo pierde su identidad. Los frutos con los que los antiguos pobladores de Tlayolan sustituyen al maíz conformaron el entorno natural de los pueblos mesoamericanos y todos se consumían¹³³, así que lo significativo no radica en que se alimentaran con ellos sino en que se trata de un hecho forzado por el despojo experimentado; todo lo cual subraya su trascendencia vital no sólo como alimento sino como componente mítico¹³⁴. Este carácter está contenido, también, en el nuevo nombre que recibe el pueblo: “Tzapotlán”, lugar de origen del dios *Xipe Tótec*¹³⁵, uno de los dioses más importantes en la cultura mesoamericana, cuya presencia está asociada a la fecundidad¹³⁶. “Tzapotlán” es, además, el nombre de uno de los pueblos conquistados por Quetzalcóatl poco tiempo antes de su muerte acontecida en *Tlapallan*¹³⁷. Es, precisamente, el carácter mítico el que comienza a predominar en toda la narración:

Pero tuvimos un rey y su nahual era cuervo. Se hacía cuervo cuando quería, con los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli. Se hacía cuervo nuestro rey, y se iba volando sobre los sembrados ajenos, entre los cuervos de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula. Y veía que todos tenían el maíz que nos quitaron. Y como su nahual era cuervo, supo que los cuervos buscan y esconden las cosas. Y con los

130 Ver *Cosmovisión*, p. 215.

131 De hecho una gran cantidad de monumentos, estelas y figuras prehispánicas representan al dios del maíz con una mazorca en la cabeza.

132 Ver Enrique Florescano, “*Quetzalcóatl*, metáforas e imágenes”, Suplemento quincenal, *La Jornada*, núm.1, marzo 4 de 2003, pp. 3-4, que en adelante citaré como “*Quetzalcóatl*, metáforas...” y la página correspondiente.

133 Ver *Historia General de las cosas*, pp. 1294-1339.

134 Mediante la incorporación de una voz anónima, que participa en un cuestionamiento hacia la presencia de los tlayacanes, se advierte la importancia que los indígenas han otorgado al maíz: “- A mí no me vengas con cosas, los indios han sido siempre enemigos del progreso de este pueblo. ¿Sabe usted lo que le escribieron al rey de España en 1633, cuando se dispuso aquí la construcción de un ingenio azucarero? ‘Somos pobres indios menores. Por amor de Dios hacemos suplicación del decreto; no queremos que haya cañaverales en nuestra tierra...’ Y nos quedamos reducidos al puro cultivo del maíz, por culpa de estos llorones”, *La feria*, p. 142.

135 Ver *Historia General de las cosas*, p. 99.

136 *Ibid*, p. 1345. Este dios es uno de los cuatro hijos de Ometecuhtli y Omecíhuatl, pareja divina de la cual se hablará más adelante.

137 Ver *Antigua y nueva palabra*, pp. 94-95.

poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli, nos enseñó a todos para que nos volviéramos cuervos. Y un año limpiamos las tierras, que todas estaban llenas de chayotillo, de garañona y capitaneja. Limpiamos y labramos la tierra, como si tuviéramos maíz para sembrarla. Y cuando comenzaron las lluvias, ya para meterse el sol, nos hacíamos cuervos y nos íbamos volando para buscar el maíz que sembraban las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula (pp. 63-64).

El principal rasgo de la cosmovisión mesoamericana que se recrea aquí es aquel que consiste en fusionar elementos míticos y acciones humanas, terrenales, que da como resultado una mayor contundencia al mito¹³⁸. Esta conjunción, que está presente en todo el relato, se enfatiza con las referencias al nahual del rey y a los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli.

Veamos primero el sentido que tiene el nahual. Para la cosmovisión mesoamericana el *nahual*¹³⁹ es una presencia primordial en la vida de cada ser humano: cada uno nace con la protección de un animal que será acompañante definitivo durante toda la existencia. Incluso los mismos dioses tienen el suyo que los protege¹⁴⁰. Su naturaleza mítica se filtra en lo que Juan Tepano cuenta: gracias al *nahual* los tlayacanques¹⁴¹ logran recuperar el maíz.

Veamos ahora qué sucede con la referencia a los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli. A mi juicio, es muy probable que el personaje se esté refiriendo a Quetzalcóatl en tanto que este gobernante era llamado *Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl*¹⁴². Si se trata de él,

138 Ver *Memoria*, pp. 66-253.

139 Ver *Historia General de las cosas*, p. 1296. “Nagual (Del azt. *nahualli*, bruja) Com. Entre los indígenas de origen azteca de la América, brujo, hechicero que cambia de forma por encantamiento”, *Diccionario de Mejicanismos*.

140 Ver Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Literaturas Mexicanas 3, FCE/SEP, México, 1983, p. 17, que en adelante citaré como *Los antiguos mexicanos* y la página correspondiente.

141 El nombre del grupo indígena recreado en la novela es de origen náhuatl y se deriva de *tlayacana* que significa “ir al frente” y del agentivo *quetl*; su significado es: “el que va al frente de algo, el dirigente, el guía, el principal”. Definición aportada por el Ling. José Álvaro Hernández Martínez, en comunicación personal. Por su parte, Báez-Jorge y Gómez Martínez definen *Tlayecanketl* como “el que va por delante”, *Cosmovisión*, p. 416. Ambas definiciones coinciden con la de Francisco J. Santamaría: “Tlayacanque (Del azt. *te-yacantiuh*, guiar.) m. Individuo que sirve de guía en un camino. Antiguamente se llamaba así a los indios que conducían por los caminos a los sacerdotes que salían a administrar los sacramentos”, *Diccionario de Mejicanismos*.

142 Ver *La filosofía náhuatl*, pp. 301-302-307-388. Ver también *Antigua y nueva palabra*, pp. 92-236-237-238.

entonces, el carácter mítico del relato se intensifica ya que, al mencionarlo junto a *Ometecutli*¹⁴³, se produce una relación sumamente significativa que permite adentrarnos en la cosmovisión mesoamericana. Veamos a qué me refiero. En los mitos nahuas de la creación se dice que Quetzalcóatl fue hijo de *Ome Tecutli* y *Ome Ciuatl*¹⁴⁴. Al aparecer juntos se recrea la relación ancestral formada por el padre (*Ometecutli*¹⁴⁵) y el hijo (*Topiltzin*), dando lugar a que se produzca una fusión de fuerzas fundadoras y una conjugación de las principales cualidades que cada uno simboliza: las de *Ometecutli*, divinidad superior, principio supremo que lo engendró todo y las de *Topiltzin* (*Quetzalcóatl*), mezcla de las cualidades del sacerdote, el héroe y el gobernante¹⁴⁶. Si, efectivamente, *Topiltzin-Quetzalcóatl* son uno mismo, o uno solo, me parece de suma importancia su mención en la novela: su figura representa a uno de los pueblos que contribuyeron con mayor intensidad al desarrollo de la civilización mesoamericana, me refiero a los toltecas, que inventaron el registro del tiempo y contribuyeron en el desarrollo de las artes en general¹⁴⁷; con lo cual se estaría no sólo rindiendo homenaje a sus contribuciones sino dejando entrever uno de los rasgos que identifiqué en la obra de Arreola: el reconocimiento a los actos humanos que han contribuido al desarrollo del arte y la cultura.

El nahual y los poderes primigenios que dieron origen a los dioses creadores, condensados en la relación *Ometecutli-Topiltzin*, son los que permiten, por un lado, la actuación del rey que se transforma para ayudarlos y, por otro, que los antepasados de los tlayacanques se conviertan en cuervos y logren recuperar el maíz que los pueblos vecinos les habían robado. Son, por tanto, estas fuerzas primigenias las que explican la existencia de los cuervos actuales, los que dan pie a la evocación del mito:

143 *Ibid*, p. 304. Ver también *Historia General de las cosas*, pp. 953-1301.

144 Ver *La filosofía náhuatl*, p. 386. Ver también *Antigua y nueva palabra*, p. 849.

145 Ver Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, Era, México, 1997, pp. 21-23-27-28.

146 Ver *Memoria*, p. 158.

147 Sobre la importancia de los toltecas, ver *La filosofía náhuatl*, p. 393. Ver también *Memoria*, p. 181.

Volvíamos cada quien con su grano en el pico, a esconderlo en la tierra de Zapotlán. Pero como nos costaba mucho trabajo encontrar las semillas y todos teníamos ganas de comer maíz, nuestro Rey Cuervo dijo que los que se tragaran el grano por el camino, se quedarían ya de cuervos, volando y graznando entre los surcos, buscando para siempre el maíz enterrado. Y muchos de nosotros no se aguantaron las ganas y se tragaron el grano en vez de sembrarlo en nuestra tierra. Y ya no volvieron a ser hombres como nosotros... (pp. 63-64).

El pasado y el presente se fusionan con la revelación que se hace del castigo aplicado a quienes no obedecieron la advertencia del rey. Los cuervos que vuelan y graznan alrededor de los tlayacanques, como buscando algo, son sus antepasados que por el desacato cometido ya no recuperaron su naturaleza humana. No obstante, adquirieron una importancia singular: su desobediencia sirve para ejemplificar, ante los escuchas de Juan Tepano, los alcances de un castigo promovido por un rey protegido por su nahual y por los poderes antiguos. Componentes esenciales de la cosmovisión mesoamericana que sustenta todo lo expresado por Juan Tepano, incluyendo ese matiz afectivo con el que, dirigiéndose nuevamente a Layo, agradece la presencia de los cuervos y justifica su transgresión:

– No les tires a los cuervos, Layo, con tu escopeta. Ellos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán. Y los que cayeron en la tentación, no tienen la culpa. Querían comer otra cosa, y ya estaban hartos de zapotes, de chirimoyas, calabazas y mezquites. Por eso andan volando todavía por los campos (p. 64).

De ese modo, el personaje, sin abandonar del todo el territorio del mito, pone de relieve la intercesión humana en el despojo del maíz: fueron los pueblos vecinos los causantes del cambio sustancial en su dieta. Al hacer hincapié en la manera en la que logran sobrevivir a los abusos de sus semejantes va perfilando la importancia que los tlayacanques han tenido en la región:

– Cuando vieron que nosotros cosechamos maíz sin sembrarlo, porque no teníamos semilla, y ellos sembraban y no se les daba, las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula hicieron la paz con nosotros y nos dejaron ir por la sal a las lagunas de Zacoalco... (p. 63).

El carácter mítico que ha marcado todo el relato adquiere aquí un rasgo sumamente significativo. Cuando el personaje concluye que los pueblos enemigos se rindieron ante la evidente mediación de los dioses está orientando ese carácter hacia el problema de la tenencia de la tierra, concretamente hacia lo que ocurre con el zapatero-agricultor que siembra sin provecho en Tiachepa. Hay una intencionalidad en todo lo que Juan Tepano ha venido contando: revelar ante los poderosos la trascendencia de la cosmovisión que guía sus acciones. El nahual y los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli han protegido desde tiempos inmemoriales a los indígenas y el despojo que los poderosos han cometido contra ellos es un agravio que debe castigarse con la misma intensidad de la que ya se dio noticia. ¿O es que acaso los dioses ya intervinieron y, por ello, el narrador vuelve a hablar para detallar lo que hace y dice Juan Tepano?:

Este año Juan Tepano, Primera Vara, anda contento como si a él y a los suyos ya les hubieran devuelto la tierra. Canta pedazos del Alabado y dice versos y dichos viejos. Da unos pasos de danza. A la hora de comer cuenta un cuento. Y al ver que un cuervo pasa graznando por encima de la lumbre apagada, dice riéndose con el filo de la mano sobre los ojos: – Mira Layo, allí va volando un cristiano... (p. 65).

Es evidente que el narrador está refrendando la importancia que Juan Tepano tiene, por su carácter de dirigente, en el conflicto por la tierra y que al detallar lo que canta, lo que dice y lo que hace lo erige como el heredero de la memoria ancestral¹⁴⁸ y como el responsable de transmitirla, mediante la oralidad¹⁴⁹, a las nuevas generaciones. Pero lo que, desde mi punto de

148 Ver *Memoria*, p. 66.

149 *Ibid*, pp. 142-143-332-333.

vista, resulta más relevante es la manera en la que puntualiza la burla con la que el personaje cierra el relato de los cuervos que revela la plena afinidad que tiene con Juan Tepano. No sólo destaca la risa con la que éste habla sino que repite sus palabras: “– Mira Layo, allí va volando un cristiano...”, y al hacerlo le imprime su propia entonación¹⁵⁰ que deja ver un matiz de complicidad: como si ambos se rieran del cristiano convertido en cuervo que busca el maíz sin encontrarlo. Una burla sutilmente incorporada a la totalidad de la novela que se orienta hacia los causantes del despojo, en general, y hacia el zapatero-agricultor, en particular.

150 Al proceso por el cual se le imprime al discurso ajeno nuestra propia *entonación discursivo-emocional* se le llama reacentuación. Ver M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995, p. 278.

4) Memoria antigua e imagen artística de la fiesta

Otra de las imágenes artísticas que acontecen en *La feria* es la de la fiesta. Está formada por distintos eventos cuyo reconocimiento resulta sumamente complejo en tanto que se encuentran entretejidos con las diversas problemáticas representadas en el universo narrado. Para su identificación y análisis los he separado en dos grupos.

Al primer grupo lo llamo fiesta del ciclo agrícola¹⁵¹ e incluye el conjunto de tareas agrícolas que, como veremos, contiene resonancias de las antiguas fiestas mesoamericanas¹⁵². Al segundo grupo lo denomino fiesta oficial y está formado por varios acontecimientos entre los que sobresalen: la feria y la función.

En la representación de todos los eventos intervienen diversas voces: la del narrador, las anónimas¹⁵³ y, en el caso del primer grupo, la del zapatero-agricultor. Cada una de ellas contribuye, desde sus particulares visiones del mundo y mediante distintos tonos, a la conformación de la imagen artística de la fiesta y a develar la presencia de la memoria antigua en la novela.

151 Ver *Memoria indígena*, pp. 308-309-310.

152 Estas resonancias también se manifiestan en el contexto de la fiesta oficial pero, en tanto que ocurren vinculadas a otros eventos festivos, adquieren particularidades e intencionalidades específicas por lo que las analizo por separado.

153 Hablo de voces anónimas para subrayar el entramado discursivo que forman, independientemente de que en la secuencia de sus intervenciones sea posible dilucidar la identidad de algunas de ellas.

a. La fiesta del ciclo agrícola

Las etapas que conforman el ciclo agrícola¹⁵⁴ son instauradas en *La feria* como parte de la problemática en torno a la tenencia de la tierra y como expresión de la pervivencia de la memoria antigua en el ámbito rural mexicano¹⁵⁵. Las prácticas agrícolas realizadas por los campesinos indígenas ponen de manifiesto la persistencia de una cosmovisión¹⁵⁶ que concibe la agricultura como actividad vital. Cada una de sus etapas¹⁵⁷ celebra la comunión entre los hombres y la naturaleza¹⁵⁸: que se inicia con el trabajo que el ser humano hace con el maíz y la tierra¹⁵⁹ -que lo recibe para transformarlo en alimento-, y que culmina con la actuación de los demás elementos naturales: el fuego, el viento, la lluvia, el sol¹⁶⁰. En la composición de algunas de las tareas agrícolas¹⁶¹ se advierten resonancias de las antiguas fiestas mesoamericanas¹⁶², pero, a diferencia del sentido que éstas tienen en el marco de la fiesta oficial, de exponer una identidad en medio de un ámbito injusto y agresivo para los indígenas; aquí el sentido que adquieren es develar la presencia de la memoria antigua en la vida cotidiana de los indígenas mediante las tareas colectivas que conforman este ciclo¹⁶³. Al mismo tiempo, se recrean elementos que permiten identificar el carácter artesanal de la agricultura, los hábitos de alimentación de quienes la

154 Ver *Memoria indígena*, pp. 43-107.

155 Ver Andrés Medina Hernández, “La cosmovisión mesoamericana”, en *Cosmovisión*, pp. 120-121.

156 Me refiero a la manifestación de representaciones colectivas en la vida cotidiana de los sujetos, que dan sentido a sus actos y a las relaciones que establecen entre ellos. Ver *Memoria indígena*, p. 317.

157 Ver “*Quetzalcóatl*, metáforas...”, p. 3.

158 Comunión que se advierte en el significado literal de cada uno de los nombres de los meses solares y los temas principales de las ceremonias que en ellos se realizaban. Ver *Memoria indígena*, pp. 330-331. Ver también *Antigua y nueva palabra*, pp. 834-835.

159 Ver “*Quetzalcóatl*, metáforas...”, p. 3.

160 Todos ellos portadores de una significación mítica fundamental dentro de la cosmovisión mesoamericana. Ver *Memoria*, pp. 66-120.

161 Ver *Cosmovisión*, pp. 215-216.

162 Ver Pedro Carrasco, “La sociedad mexicana antes de la conquista”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998, p. 280, que en adelante citaré como “La sociedad mexicana” y la página correspondiente. Ver también: *Memoria indígena*, pp. 101-102-103-107

163 Sobre la importancia del ciclo agrícola y la pervivencia de la cosmovisión mesoamericana en la vida cotidiana de los pueblos indígenas de México, ver *Cosmovisión*, pp. 168-169

practican, las creencias y supersticiones más comunes en el ámbito rural y los rasgos específicos de la relación que establecen el dueño de la tierra y los peones.

Para adentrarnos en este grupo de eventos centraré la atención en la voz del zapatero-agricultor. La primera vez que se escucha es cuando hace una afirmación que devela la manera en que asume un oficio y, con él, una identidad que le son completamente ajenos: “¡Ya soy agricultor!” (p. 8). Además de exponer la nueva identidad asumida, esta exclamación puede interpretarse como síntesis del proceso de aculturación de los españoles que llegaron a la Nueva España, en tanto que el cultivo del maíz provocó un profundo impacto en su identidad cultural que los llevó a asumirse como labradores sin tener ni la más mínima idea de cómo lograrlo¹⁶⁴. La declaración está marcada por signos de admiración, que no solamente subrayan el entusiasmo sino que también hacen evidente que se trata de un fragmento escrito lo cual permite reconocer una de las constantes en la composición de esta voz: se manifiesta ante el lector simultáneamente oral y escrita. Esto es posible porque en el cruce de un tiempo y un espacio precisos: el espacio y el tiempo correspondientes a la compra de una parcela, al de su preparación para la siembra, al de la siembra y al de la víspera de la cosecha, el personaje va hablando y, al mismo tiempo, fijando, mediante la escritura, su pensar, su hacer, su contento, su asombro, y el cúmulo de desengaños y frustraciones que significarán todas las actividades y acciones de la nueva identidad. Características todas que serán decisivas para identificar la imagen de la fiesta, como veremos más adelante.

Las precisiones que hace sobre la situación jurídica de la parcela adquirida serán centrales para identificar cómo, en la conformación de la fiesta del ciclo agrícola, se articulan algunos de los problemas medulares del universo ficcional, entre ellos, el de la tenencia de la tierra:

164 Ver Solange Alberro, *Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles dejaron de serlo*, El Colegio de México, primera reimpresión, México, 1997, pp. 83-84, que en adelante citaré como *Del gachupín al criollo* y la página correspondiente.

Acabo de comprar una parcela de cincuenta y cuatro hectáreas de tierras inafectables en un fraccionamiento de la Hacienda de Huescalapa [...] Lo único que me ha extrañado un poco es que para la operación de compraventa han tenido que hacerse toda una serie de trámites notariales muy fastidiosos. El legajo de las escrituras es muy extenso. Tal parece que esta tierra, antes de llegar a las mías, ha pasado por muchas otras manos. Y eso no me gusta (p. 9).

La declaración formulada por Juan Tepano en el inicio de la novela¹⁶⁵ y, con ella, toda la gama de corrupciones cometidas, se actualizan aquí: esas cincuenta y cuatro hectáreas de la parcela recién comprada corresponden, precisamente, a la tierra de la que han sido despojados los indígenas. Contribuyen a ello las reflexiones expuestas por el zapatero-agricultor en torno a los trámites, a la extensión del expediente, pero sobre todo la alusión que se hace respecto a los múltiples poseedores de la tierra.

A pesar de que la parcela condensa la serie de conflictos en torno a la tenencia de la tierra, el zapatero-agricultor no se referirá a ellos de manera directa y más bien se irán filtrando entretejidos al entusiasmo por haberla adquirido y al desconocimiento que demuestra respecto a la agricultura, en general, y a las tareas agrícolas, en particular.

Sus primeras anotaciones se centrarán en detallar las características del terreno¹⁶⁶, los componentes de la cerca que lo delimitan del resto de la superficie¹⁶⁷ y, sobre todo, de externar sus emociones por la nueva circunstancia en la que se encuentra:

Esta aventura agrícola no deja de ser arriesgada, porque en la familia nunca ha habido gente de campo. Todos hemos sido zapateros. Nos ha ido bien en el negocio desde que mi padre, muy aficionado a la literatura, hizo famosa la zapatería con sus

165 “Antes la tierra era de nosotros los naturales [...] Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros [...]”, *La feria*, p. 7.

166 “La parcela está acotada por oriente y sur con lienzo de piedra china, abundante allí por la cercanía del Apastepetl. Al poniente un vallado de dos metros de boca por uno y medio de profundidad sirve de límite. Al norte, una alambrada es el lindero con mi compadre Sabás”, *Ibid*, p. 8.

167 “Este lienzo es de postes de mezquite, que a tres metros de distancia cada uno, sostienen cuatro alambres de púas, clavados con grapas y arpones. Los arpones son alcayatas de punta escamada para que no se salgan, y hechizas. Las forjan los aprendices de herrero con desperdicios de fierro y las entregan en los comercios a centavo y medio la pieza”, *Ibidem*.

anuncios en verso. Yo heredé, y me felicito, el gusto por las letras. Soy miembro activo del Ateneo Tzapotlatena, aunque mi producción poética es breve, fuera de las obras de carácter estrictamente comercial (pp. 8-9).

Cuatro asuntos quedan expuestos en el párrafo anterior: a) el desconocimiento con el que inicia esta empresa, que se desprende de las fórmulas con que la nombra (“aventura agrícola / arriesgada”) y de la actividad a la que se ha dedicado (“en la familia nunca ha habido gente de campo. Todos hemos sido zapateros”); b) la mención de la literatura como una presencia habitual en la provincia mexicana, sugerida por la afición del padre (“Nos ha ido bien en el negocio desde que mi padre, muy aficionado a la literatura, hizo famosa la zapatería con sus anuncios en verso”) y la propia (“Yo heredé, y me felicito, el gusto por las letras”); c) la noción de cultura como componente que otorga distinción y prestigio, que en el universo ficcional estaría marcando la distancia entre los “naturales” y “la gente de razón”¹⁶⁸, y que se deriva de la satisfacción con que señala que es miembro activo del Ateneo Tzapotlatena; d) la constante intromisión en el mundo indígena de quienes no pertenecen a él y que se advierte en la utilización del nombre de una de las diosas antiguas¹⁶⁹ para designar a un espacio cultural que nada tiene que ver con los herederos de su culto ancestral¹⁷⁰. Todos ellos adquirirán una singular significación, tanto para situar el ejercicio de escritura que el zapatero-agricultor lleva a cabo con la elaboración de sus apuntes, como para identificar la condensación de la visión del mundo del autor, de la que hablaré más adelante.

La palabra escrita, que le permite al personaje introducirse en ese mundo al que no pertenece, se irá convirtiendo, paulatinamente, en un singular homenaje y en un entrañable

168 En el inicio de la novela Juan Tepano afirma: “Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón”, *La feria*, p. 7. Si bien, la diferenciación entre unos y otros a la que alude el párrafo está dada por la posesión de la tierra, también es cierto que alude a la existencia de una cultura del poderoso (“las gentes de razón”) frente a la cultura de “los naturales”, es decir, de los indígenas.

169 Ver *Historia General de las cosas*, p. 78.

170 Lo cual supone que ha sido despojado de su original significación, *Ibid*, p. 1144.

reconocimiento al saber ancestral que los campesinos indígenas poseen sobre el ciclo agrícola. Perderá, poco a poco, ese carácter de instrumento de apropiación para convertirse en testimonio del proceso por el cual se logra hacer producir la tierra. Éste es uno de los propósitos, no formulado de manera directa, del registro escrito que hace el personaje:

Junto a mi libro de cuentas agrícolas, que estoy llevando con todo detalle, se me ocurrió hacer estos apuntes. El año que viene, si Dios me da vida y licencia, podré valerme por mí mismo sin andar preguntándole todo a las gentes que saben (p. 9).

La intromisión del personaje en un mundo que le es ajeno se acentúa por la absoluta ignorancia que manifiesta acerca de las tareas agrícolas y que se desprende del motivo original que lo lleva a elaborar los apuntes: “El año que viene, si Dios me da vida y licencia, podré valerme por mí mismo sin andar preguntándole todo a las gentes que saben”¹⁷¹. ¿Quiénes son “las gentes que saben”? La respuesta a esta interrogante se encuentra entrelazada a la problemática de la tenencia de la tierra y a la presencia de la memoria antigua, y se puede resumir de este modo: las gentes que saben son los antiguos dueños de la tierra: los tlayacanques, herederos de un saber¹⁷² sustentado en el calendario agrícola mesoamericano¹⁷³ y de un cúmulo de experiencias transmitidas de generación en generación.

171 Un ejemplo del registro que hace sobre las preguntas formuladas a la gente que sabe se desprende de lo siguiente: “Una pequeña recapitulación. Con las prisas se me olvidan algunas cosas que oigo decir y que debo apuntar, aunque unas opiniones vayan en contra de otras. Un labrador acaba de decirme, por ejemplo, que la buena siembra debe hacerse en suelo bien penetrado por el agua, si no, es como si sembrara en dos tierras, en sequedad y humedad. La escarda, dice otro, debe hacerse en polvo, esto es, en tierra suelta, no muy llovida. La segunda, en cambio, debe hacerse en lodo, pero no muy en lodo, porque se pierde la labor. ¡Santo Dios! Como si la lluvia pudiera darla uno mismo con regadera...”, *La feria*, pp. 36-37.

172 Este saber incluye el conocimiento que los antiguos habitantes de Mesoamérica tenían acerca de la tierra y su calidad para la siembra. Según Bernardino de Sahagún, los antiguos pobladores tenían identificados 28 tipos de tierra fértil y 12 de tierra estéril. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 1137-1140.

173 Ver *Cosmovisión*, pp. 228-230.

Es así como se va forjando una certeza central: el nuevo dueño no sabe nada de las tareas agrícolas y los que saben no son dueños de la tierra¹⁷⁴. Este desconocimiento se manifiesta en la mirada de asombro con la que el personaje va registrando cada una de las etapas y que permite distinguir dos concepciones sobre el trabajo agrícola y la naturaleza: la de los campesinos indígenas que, como ya dijimos, revela la pervivencia de una cosmovisión que concibe a la naturaleza como dadora de vida; y la que realizan otros grupos, para quienes lo importante es el beneficio económico aunque ello implique el deterioro y la explotación de los recursos naturales. La presencia de éstos se alude cuando el zapatero-agricultor declara:

Así se derriban los rastrojos que quedan en pie y las plantas aventureras que en estas tierras florecen, como el moco de guajolote y el chicalote. El primero produce una semilla leguminosa que abona la tierra; es signo de fecundidad su abundancia (p. 12).

y una voz anónima replica: “– Abundancia, ¡madre! Somos un pueblo de muertos de hambre” (p.12). Más allá de los efectos de humor que genera esta exclamación, es evidente que se refiere a las condiciones económicas deplorables en que vive una parte de la población y que, como veremos a continuación, están asociadas a ciertas prácticas de devastación.

La evidencia de que en el ámbito rural hay grupos que dan prioridad a la utilidad económica por encima de la conservación de los recursos naturales, se advierte, con mayor claridad, cuando el zapatero-agricultor habla de los supuestos beneficios del chicalote¹⁷⁵:

El chicalote, planta de hojas escotadas y espinosas, da unos cascabeles llenos de semillitas negras como granos de mostaza. Los muchachos y las mujeres de los mozos las recolectan para venderlas en el mercado, donde son muy solicitadas por su aceite, que se utiliza en jabonería. En toda la región se recogen de quinientas a

174 Recordemos lo que al respecto expresó el narrador: “Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros”, *La feria*, pp. 62-63..

175 Ver *Historia General de las cosas*, p. 1269.

seiscientas toneladas de esta oleaginosa silvestre, que alivia en su tiempo la miseria de las clases menesterosas... (p. 13).

y la misma voz anónima vuelve a escucharse: interrumpe lo que el personaje viene exponiendo y sin dirigirse a él declara:

– Alivia, ¡madre! Este hombre no sabe lo que dice. En todo caso aliviaba, porque el chicalote se está acabando en Zapotlán, como el tule de la laguna... Vayan a ver: ¿dónde está el tule? ¿Dónde está el chicalote? Y es que el año pasado, del hambre que teníamos, no dejamos nada para semilla... (p. 13).

Destacan los acentos de oralidad con los que, simultáneamente, replica la afirmación del zapatero-agricultor y se dirige a unos escuchas a quienes les expresa su opinión, al tiempo en que los interroga como si, al igual que éste, nada supieran de lo que ocurre en el campo de Zapotlán. Más que intentar denostar al personaje, la imprecación expresada deja entrever la oposición a un poder económico que promueve la riqueza de los recursos naturales y, simultáneamente, los explota en su beneficio; generando, al mismo tiempo, la pobreza del entorno natural y de la población. La modulación con el que esta voz cuestiona lo expresado por el personaje conforma, también, una burla a su ignorancia en tanto que hace evidente que no solamente desconoce todo lo relacionado a la agricultura sino que tampoco distingue los efectos que ese poder genera en el ámbito rural: la pobreza de la población por la devastación de la naturaleza y la pérdida de recursos que, desde tiempos remotos, han sido utilizados con fines terapéuticos¹⁷⁶ y artesanales¹⁷⁷ y que constituyen parte de la memoria heredada por sus antepasados: el chicalote y el tule.

176 Sobre el uso terapéutico de estos recursos, ver los siguientes sitios: <http://www.bouncingb.com/http://148.223.168.204/pfnn/ArgemoneOchroleuca.html>. Respecto a la presencia del chicalote en la cultura mesoamericana, ver Xavier Lozoya, “Un paraíso de plantas medicinales”, en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. VI, No. 39, p. 21. Ver también *Antigua y nueva palabra*, pp. 236-242. Y *Memoria indígena*, pp. 44-59.

177 “Tule. Planta perenne, ribereña, rizomatosa, de tallos algo angulosos y estriados de 1-3 m., vainas cortas a veces extendidas en lámina; flores en espiguillas dispuestas en umbela. Se usan para hacer esteras (petates). En las orillas de los lagos. *Scierpus lacustris*. L Ciperáceas”, Maximino Martínez, *Catálogo de Nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*, FCE, México, 1994. Ver también *Historia General de las cosas*, p. 1335.

El desconocimiento y el entusiasmo, con el que el zapatero-agricultor emprende esta experiencia, posibilitan la incorporación en la novela de un conjunto de rasgos propios de la agricultura tradicional que se practica en el ámbito rural mexicano, me refiero a su carácter artesanal, al cúmulo de creencias y supersticiones y a las resonancias mesoamericanas que se filtran en cada una de las tareas del ciclo agrícola. Se inscriben, también, otros aspectos sociales y culturales vinculados a este tipo de agricultura como los hábitos de alimentación y los componentes de la dieta de quienes la practican, como los elementos que integran la relación entre el dueño de la tierra y los peones.

Veamos primero cómo, al hablar de las obligaciones propias de su nueva circunstancia como dueño, se delinearán aquellos procedimientos, preceptos, modos y valores que prevalecen en el ámbito rural en torno a la relación entre el patrón y los trabajadores:

Contraté para trabajar la tierra a un mayordomo, con sueldo de un peso diario. Él a su vez apalabró ocho peones o gañanes con paga de cincuenta centavos pelones, porque como yo no tengo maíz ni frijol de cosechas anteriores, no pude contratarlos a base de ración, o sea una medida de maíz y un litro de frijol diario, más veinticinco centavos en efectivo. El trato fue verbal, y cada uno recibió diez o doce pesos como acomodo, que deberán restituir abonando cincuenta centavos a la semana. El gañan que recibe este dinero, se llama a sí mismo vendido y no puede trabajar ya de alquilado, como hacen los que no tienen acomodo y trabajan libremente por días o semanas, (p. 11)

Mediante algunas expresiones populares (“apalabró / peones o gañanes / centavos pelones / acomodo”) o explicaciones sobre el significado de algunas acciones (“no pude contratarlos a base de ración, o sea una medida de maíz y un litro de frijol diario / El gañan que recibe este dinero, se llama a sí mismo vendido y no puede trabajar ya de alquilado”) el personaje insta en la novela los principales componentes que dan forma a la relación entre el dueño de la tierra y los trabajadores; sin embargo, no se advierte en su voz ninguna pretensión de altanería o presunción,

ni se percibe menosprecio u ofensa hacia los peones, sino más bien lo que resalta es un afán por querer cumplir con todos los procedimientos propios de su nueva condición¹⁷⁸.

Como parte de esta relación se perfilan algunas de las características sociales y culturales del entorno y de la vida cotidiana, tanto del dueño como de los peones, sobre todo las que tienen que ver con sus creencias o con sus hábitos de alimentación. En el siguiente párrafo he agrupado todas aquellas declaraciones que expresan creencias y supersticiones derivadas de la religión católica que, no obstante, permiten advertir también las que se desprenden de la religiosidad indígena:

Prefiero confiar en la Divina Providencia, y mientras llueve, le revolveré unas piedras al Credo [...] Este potrero tiene mala fama, está engramado y dicen que desde hace muchos años nadie quiere sembrarlo aunque se lo den de balde. Yo no hice caso porque he notado que entre la gente de campo corren muchas supersticiones. El administrador (creo que el terreno es de una viuda) me dijo que si yo le quito la mala fama a Tiachepa, me lo dará en arriendo todos los años en muy buenas condiciones [...] Como el Tacamo lo he puesto bajo el patrocinio de Señor San José, nada se me ocurrió mejor para el amparo de esta nueva empresa que encomendársela a la Virgen. A la del Perpetuo Socorro [...] Por fortuna, parece que éste año no fue de plagas. Pero quedan otros azotes, como las malas yerbas y el chagüiste. Éste parece ser un rocío malsano y misterioso que enferma y seca las plantas. Nada se puede contra él. ‘Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, libranos del chagüiste...’ (pp. 31-35-151-152).

Todas estas exclamaciones son formuladas por el zapatero-agricultor que, ante la imposibilidad de entender el papel decisivo que las creencias y supersticiones tienen en las tareas agrícolas, cuestiona las acciones y decisiones que toman los campesinos indígenas sin reparar que

178 Otros ejemplos se encuentran en los siguientes fragmentos: “La limpia duró tres semanas. Ya hacen falta bueyes. Hoy tomé en renta ocho yuntas [...] Todo se me multiplica por ocho: compré ocho arados de fierro [...] ocho yugos escopleados, ocho cuartas, ocho pares de coyundas de cuero crudo [...] ocho barzones y ocho otates con puya... Ah, y una castaña grande para el agua de beber / Se nombró a uno de los gañanes para buyero, quedando el mayordomo y siete peones para uncir cada uno su respectiva yunta. El buyero tiene que dormir en el campo; para eso hubo que construir en la ladera de una barranquilla, junto a un frondoso tacamo, el pequeño rancho que le servirá de albergue, y donde habrán de guardarse los aperos de labranza / Poco más de una semana se ha llevado el deslome, primer fierro del barbecho. Consiste en abrir con el arado el lomo del antiguo surco, que con el beneficio y cultivo de la cosecha anterior ha quedado reducido a la hilera de montoncitos de tierra que arroparon cada uno su planta [...]”, *Ibid*, pp. 15-16-19-20.

él también respalda las suyas en creencias y supersticiones¹⁷⁹, todo ello lo hace sin dolo provocando la risa del lector. Otro momento en el que se filtran sus propias supersticiones y creencias es cuando descubre el *cuitlacuchli*¹⁸⁰, un hongo muy común en las plantaciones que él interpreta como mal presagio¹⁸¹. Desde esta visión el zapatero-agricultor terminará por otorgarles la razón a los peones¹⁸² y celebrará con ellos la llegada de la lluvia, augurio definitivo de una buena cosecha¹⁸³. La novela de Arreola recupera un asunto que está presente en el medio rural: la pervivencia de creencias y supersticiones, tanto las que se sustentan en el discurso religioso dominante¹⁸⁴ como las que se desprenden de la religiosidad indígena. Asimismo, da testimonio

179 Algunas de estas exclamaciones se producen en el momento en que debe decidir si sembrar en seco o esperar a que llueva. Sin considerar el conocimiento de los campesinos indígenas decide tener fe en la llegada del temporal y arriesgarse: “Creo que seré el primero que se arriesga. Ya me anda por ver brotar las milpas. Además, oí decir que cuando se siembra sobre mojado, la milpa también nace dispareja, por que la operación dura entre quince y veintidós días y cuando ya hay plantas listas para la escarda otras apenas comienzan a nacer. Prefiero confiar en la divina Providencia, y mientras llueve, le revolveré unas piedras al Credo. Voy a poner a todos los mozos a que espanten los cuervos y a que maten los tililes y tuzas con escopeta”, *Ibid*, p. 31

180 Ver *Historia General de las cosas*, p. 1266.

181 “– Ahora que andaba yo tan contento entre los surcos, tentando los elotes más gordos, me quedé asustado ante uno verdaderamente monstruoso. Su crecimiento había hecho estallar las hojas que lo envolvían. En vez de ser blancos, sus granos eran negros como una dentadura podrida y enorme. Me quedé muy impresionado, a pesar de que Florentino el mayordomo me aseguró que ese fenómeno ocurre todos los años y que no hay labor donde no aparezcan los tecolotes, como aquí les dicen. Para mí fue como un mal presagio encontrar, entre todo aquel verdor, esa caricatura de fruto, esa mueca del mal que en todas partes aparece”, *La feria*, pp. 152-153.

182 “No soy abusionario, pero ahora les doy la razón a las gentes del campo, y sobre todo a mi compadre Sabás, que me dijo desde el principio de las aguas que este año venía pinto, es decir, que no llueve parejo sobre el llano. Y una de las manchas de sequía, la peor de todas sin duda alguna, le tocó a Tiachepa. Sea por Dios”, *Ibid*, p. 148.

183 “Yo he visto llover muchas veces. Pero ahora, sin despedirme de nadie, al fin que había mucha gente, me salí del cortejo. Encomendé por última vez a Dios el alma del Licenciado y llegué casi corriendo a mi casa para ensillar el caballo. Con las primeras gotas, ya en la Puerta de Huescalapa, me eché al galope. Una fragancia nueva llenó mis pulmones, mientras la lluvia caía cerrada y oblicua sobre los surcos, oscureciendo la tierra. Me guarecí al pie del Tacamo, mientras los mozos llegaban corriendo a saludarme. Los animales se veían felices e inquietos bajo los truenos del temporal. Cada uno a su manera, pero todos hacíamos un rústico saludo a la nueva estación. Se acabaron, se acabaron las secas”, *Ibid*, pp. 50-51.

184 Ejemplos de las creencias y supersticiones que se derivan del discurso religioso dominante los encontramos en las páginas 74-75-148-149-150-151, de la novela.

acerca de la diferencia entre ellas: mientras unas se destinan a hacer producir la tierra¹⁸⁵, las otras sólo se quedan en el intento, como lo demostrará el fracaso del zapatero-agricultor¹⁸⁶.

Lo interesante de todo lo anterior es que permite al lector reconocer cómo, en *La feria*, se inscriben prácticas derivadas de dos religiosidades: la de la religión dominante y la de los campesinos indígenas que, como ya hemos visto, está sustentada en la cosmovisión mesoamericana heredada y transmitida de generación en generación y que se manifiesta en actividades cotidianas diversas, entre ellas las relacionadas con los hábitos de alimentación, como veremos a continuación.

En los apuntes del zapatero-agricultor se registran los siguientes hechos, ocurridos durante la etapa del deslome y el barbecho¹⁸⁷:

185 Un ejemplo lo constituye la siguiente declaración: “Tenemos, pues, que hacer la casanga y tumbar con guango toda esta cizaña. Yo quería casanguear cuanto antes, pero Florentino me ha dicho que debemos esperar a que engorden más los elotes, porque así de tiernos se asustan y no cuajan como se debe. Aunque no creo en supersticiones, voy a dejar pasar una semana para reunir el dinero que me costará la operación imprevista que va a aumentar considerablemente los gastos de mi labor”, *Ibid*, p. 155.

186 Fracaso del que son ilustrativos los siguientes párrafos: “Algo más con respecto al tiempo empleado en las labores. Los trabajos de siembra, escarda y segunda se llevan tres semanas cada uno por término medio. A esto hay que agregar las tres o cuatro primeras semanas de barbecho. Hasta ahora, en el Tacamo nuestro calendario ha sido perfecto y más bien vamos adelantados, cual debe ser, en espera de la estación. No así en Tiachepa, naturalmente. Pero de eso prefiero no hablar [...] Muy mal comienzo en la labor de Tiachepa. Los bueyes que me prestaron son grandes y fuertes, los arados macizos, y les puse a todos rejas nuevas. Y los bueyes pujan despatarrados, avanzan muy lentamente, y los arados brincan haciendo agujeros en la tierra dura y engramada. Tuvimos que poner a dos yuntas en cada surco, y en vez de abrirse, la tierra se rompe en cuarterones. A la hora de rayar, los surcos no van a ser surcos [...] He optado por olvidarme de Tiachepa, por lo menos en mis apuntes. Y para consolarme, todos los días voy al Tacamo [...] Tiachepa es una lástima, un verdadero desierto. Solo iré a visitarlo cuando tenga ganas de sufrir. Por ahora me basta con hacer esta anotación, que corresponde más bien a mi libro de cuentas: se me han perdido dos bueyes ajenos. Una yunta pareja, los animales más fuertes y grandes de que disponía [...] Ahora, poco después de comer, me monté a caballo y con todo el dolor de mi corazón, en vez de irme al Tacamo agarré el rumbo de Tiachepa. Cuando ya iba por la Zona, se vino el agua y me dio gusto mojarme, ni ganas me daban de ponerme las mangas de hule. ¡Hasta que llovió en Tiachepa! Piqué espuelas dándole gracias a Dios porque con esta aguüta y otras más que caigan algo se me puede salvar de la labor. Lo que vi al llegar al potrero es cosa del otro mundo: todo alrededor estaba lloviendo, menos sobre mis milpas. Había como un hueco en el cielo y el sol les estaba pegando. Atravesé todo el campo y después de mi lindero, al llegar a las tierras del Sapo, la lluvia caía otra vez”, *Ibid*, pp. 37-38-39-53-67-148.

187 Algunos componentes de esta etapa resultan muy similares a los de las fiestas antiguas realizadas en honor al dios del fuego, a los dioses de la lluvia o tlaloques, a la diosa de la sal, al dios de las mieses, a la diosa de los mantenimientos y al dios *Xipe Tótec*. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 87-88-180-181-182-184-188-190-199-203. Ver también Johanna Broda, “Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana”, en *Revista de Arqueología Mexicana*, Vol.VII, Núm. 41, p. 55, que en adelante citaré como “Ciclos de fiestas” y la página correspondiente.

Hoy por la mañana, en tanto que las yuntas deban su primera vuelta, el bueyero procedió a hacer la lumbre y yo me quedé a almorzar con los mozos. Ya hechas las brasas, cada quien saca de su morral un tambache de tortillas. El mayordomo manda: ‘A tender, muchachos’. Todos se apresuran a echarlas sobre el fuego. Algunas tortillas las llevan apareadas, esto es, cara con cara y con frijoles adentro, de esos negros que a ellos les gustan tanto. No falta quien traiga además un tasajo de carne, un trozo de pepena o de cecina. Cada quien consume de su ración lo que le conviene, dejando lo suficiente para la otra comida, que se compone de lo mismo. Todos llevan su sal y sus chiles para darle gusto al bastimento. Mientras dura la comida de medio día, se desuncen los bueyes para que también ellos coman cada uno su manojito de hoja y se les conduzca luego al aguaje más próximo (p. 20).

La escena recreada es la misma que el narrador delineó cuando hablaba de que Juan Tepano y los suyos andaban trabajando en el campo. Si recordamos que en ella se reveló que son los dueños de la tierra pero la trabajan para otros, entonces queda claro que los peones o los trabajadores contratados por el zapatero-agricultor son, precisamente, Juan Tepano y los suyos. ¿Qué relevancia tiene este dato? ¿Y qué sentido le imprime a la novela el hecho de que una misma escena sea formulada desde dos perspectivas distintas, la del narrador¹⁸⁸ y, ahora, la del zapatero-agricultor? Ambos logran que se advierta la vida cotidiana de los tlayacancos como trabajadores agrícolas. Esto es significativo en tanto que, a pesar del despojo experimentado, los indígenas siguen vinculados estrechamente a la tierra y se ocupan de hacerla producir, como si lo verdaderamente importante fuera la tierra y su valor como dadora de vida, sin importar en lo absoluto su actual condición de peones. Digamos que la repetición de esta escena no es casual, su intención es llevar al lector hacia el territorio de lo doméstico, en el que, según lo plantean algunos estudiosos¹⁸⁹, se registran las más claras manifestaciones de la cosmovisión

188 “Es la hora de comer y la cuadrilla está alrededor de las brasas, calentando el almuerzo. Quién echa a la lumbre un tasajo de cecina y quién un pedazo de pepena, para alegrar las tortillas. Comen despacio a la sombra de un tacamo, mientras los bueyes van al aguaje y sestan”, *La feria*, p. 63.

189 Me refiero sobre todo a Serge Gruzinski quien analiza cómo, en los actos cotidianos y domésticos, se filtran componentes de la cosmovisión mesoamericana. El culto al fuego doméstico, la distribución de los espacios, la utilización de determinados objetos e ingredientes como el pulque o los granos de maíz, son elementos colmados de huellas mesoamericanas, entre ellas, la idolatría. Ver *La colonización de lo imaginario*, pp. 156-157-158.

mesoamericana¹⁹⁰. Tomando como base lo anterior es probable que en las acciones relatadas, tanto por el narrador (“Quién echa a la lumbre un tasajo de cecina y quién un pedazo de pepena, para alegrar las tortillas”) como por el zapatero-agricultor (“Todos se apresuran a echarlas sobre el fuego. Algunas tortillas las llevan apareadas, esto es, cara con cara y con frijoles adentro, de esos negros que a ellos les gustan tanto”), se filtren reminiscencias de tal cosmovisión, sobre todo por las semejanzas que guardan con una de las ceremonias antiguas llamada *tlatlazalitzli*¹⁹¹, en la que se ofrecían alimentos, mantas, mazorcas, semillas, frijoles y flores. A esta ceremonia, realizada ante el *calpulli*, la llamaban arrojamiento y se concebía como el medio por el cual los pueblos alimentaban al dios del fuego. Los ingredientes mencionados no sólo han sido parte de la alimentación básica en las comunidades mesoamericanas sino que han tenido un uso ritual¹⁹² y, precisamente, ese sentido es el que parece estar nutriendo las acciones de los trabajadores que, frente al fuego, arrojan tortillas, pedazos de cecina y de pepena, como si de una ofrenda se tratara.

Fijemos la atención ahora en las tareas destinadas a limpiar y a cruzar la tierra, porque su registro detallado le imprime a la novela un rasgo estético que está presente en la obra de Arreola: me refiero al trabajo de recreación artística con aquellos elementos culturales relacionados con lo artesanal¹⁹³. Veamos cómo, al referirlas en los apuntes, el zapatero-agricultor logra instaurar una imagen de la agricultura completamente artesanal:

190 Ver los estudios que aparecen en *Cosmovisión*, en especial el ya citado “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz”, de Johanna Broda.

191 *Ibid*, pp. 282-283.

192 Me refiero a las tortillas, los frijoles, el chile y la pepena. Fray Bernardino de Sahagún refiere, al menos, cuatro tipos de tortillas y los frijoles y el chile son mencionados como ingredientes básicos en varios guisos. *Ibid*, pp. 751-752-753-754-901-902. Sahagún habla, incluso, de la diosa del *clilli*, *Ibid*, p. 505. En cuanto a la pepena, ver la definición que Juan José Arreola brinda en *Memoria y olvido*, p. 182. Para el papel desempeñado por las tortillas en el proceso de aculturación de los españoles, ver *Del Gachupin al criollo*, pp. 85-86-87.

193 Ver *La feria* pp. 8-16-114-115-132 y los cuentos “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, “El cuervero”, “Navideña” y “Tres días y un cenicero”, entre otros.

Estamos haciendo la limpia con guango, machete corto y ancho, de punta encorvada. El cabo o agarradera es tubular, de la misma pieza y un poco cónico para encayarle un palo como de medio metro y poder blandirlo horizontalmente a derecha e izquierda y hacia abajo como guadaña [...] Una vez terminado el deslome, hemos procedido a cruzar, esto es, a arar la tierra en sentido inverso al de los surcos. Cada hilo va rompiendo como veinticinco centímetros de la tierra, que voltea el ala del arado. Van las yuntas al sesgo, una detrás de otra, en cuadrilla, lo que se llama ir en reata [...] al terminar ya podremos tener lista la tierra para rayarla y sembrarla. Sólo en terrenos muy duros o engramados es necesario dar otro fierro sesgado. Cuando se aproxime el temporal, según las muestras de nubes, vientos y otras señales que estoy aprendiendo, procederemos a rayar la tierra (pp. 12-22-23).

Con evidentes acentos populares el personaje relata qué instrumentos se requieren para la limpia del terreno, qué características deben tener y cómo deben utilizarse para asegurar el éxito de la labor. Asimismo, explica en qué consiste la tarea de cruzar el terreno, la manera en la que se trazan los surcos y el modo en que los peones nombran dicho procedimiento. El registro pormenorizado y puntual que se viene haciendo genera la impresión de que las tareas se están realizando en ese preciso momento y que el zapatero-agricultor está viendo trabajar a los peones, escuchando lo que cuentan y anotando en su cuaderno sin perder detalle. Lo cual no deja de tener un matiz de humor en la medida en que ha venido utilizando la primera persona del plural como si, efectivamente, estuviera realizando las labores. La reflexión final subraya este rasgo al incorporar un dejo de presunción como si de verdad supiera cuándo y por qué se debe repetir el procedimiento. De este modo se instaura el carácter artesanal de la agricultura que se practica en Zapotlán¹⁹⁴ y de la que el zapatero-agricultor no sabe nada, o no sabía nada, porque después de tanto mirar y escuchar con atención lo que hacen y dicen los tlayacanques, está aprendiendo mucho sobre ella, así lo declara él mismo. Ese saber que ahora posee se lo han transmitido los

194 Otro ejemplo de este carácter se encuentra en el siguiente párrafo: “Hoy comenzamos la segunda [...] La segunda se da también con arado de dos alas, pero bien abiertas, para que las matas queden muy bien arropadas con la tierra fresca que derraman. Para este fierro ya se ocupan menos peones, pues el trabajo de alzar es más rápido y sencillo que el de la escarda. Las milpas están ya grandes y fuertes, y resisten bien el empuje del arado”, *La feria*, p. 65.

peones, se trata de un conocimiento ancestral en el que la interpretación de las nubes, los vientos y otras señales, resulta decisiva para las labores agrícolas¹⁹⁵, como veremos a continuación.

La operación de rayar la tierra, a la que ha hecho referencia el personaje, es una tarea que en el ciclo de temporal exige que los agricultores, una vez considerados varios factores, tomen una decisión que determinará el futuro de la siembra: hacerla antes o después de la primera lluvia.

En el caso narrado la decisión tomada es realizarla antes de que llueva:

Ya con mi tierra acabada de rayar, se me presentan, como a todos los agricultores, dos posibilidades: sembrar en seco, o esperar a que llueva para que la tierra esté bien mojada. Si uno tiene fe en que pronto viene el temporal, vale la pena anticiparse y exponer la semilla al daño de cuervos, tililes y tuzas. Si se retrasa el temporal, o no llega en firme, las milpas no nacen como se debe. Pero si en término de una semana cae una buena tormenta, se viene muy pronto y pareja la nacencia. Ni qué decir que yo voy a anticiparme. Creo que seré el primero que se arriesga (p. 31).

Sobresalen, nuevamente, los matices de oralidad mediante los cuales se insiste en la propiedad de la tierra y en las exigencias que ello representa respecto a sembrar en seco, o esperar a que llueva. En medio de las anteriores reflexiones es posible advertir la conjugación que se hace de dos perspectivas: la que se deriva del conocimiento ancestral que recientemente está aprendiendo el personaje (“Si se retrasa el temporal, o no llega en firme, las milpas no nacen como se debe. Pero si en término de una semana cae una buena tormenta, se viene muy pronto y pareja la nacencia”), y la que se desprende de su visión del mundo, que ya habíamos comentado y que se expresa en supersticiones sobre los procesos naturales (“Si uno tiene fe en que pronto viene el temporal, vale la pena anticiparse y exponer la semilla al daño de cuervos, tililes y tuzas”). Una vez formuladas ambas perspectivas se genera un interesante proceso: la decisión que toma no se basa en ninguna de las dos sino en un entusiasmo desmedido y explicado sólo en razón de su

195 Ver *Historia General de las cosas*, p. 702.

propia ignorancia o de un posible beneficio económico (“Ni qué decir que yo voy a anticiparme. Creo que seré el primero que se arriesga”). Lo interesante es que permite inscribir en la novela otro rasgo de la agricultura tradicional: su carácter empírico y el papel que desempeña el sentido común de quienes la practican¹⁹⁶.

Otro momento en el que se detallan los rasgos artesanales de la agricultura tradicional es cuando se describe la escarda, con entonaciones de afecto y asombro muy similares a las utilizadas por el autor en el texto *Memoria y olvido*¹⁹⁷:

La escarda es la operación más importante en el cultivo del maíz. Acabo de saberlo y lo confirmo por experiencia propia. Se hace con arado de dos alas, pero bastante plegadas, para que la tierra no tape las milpitas, que no deben estar para entonces ni muy chicas ni muy grandes: como una cuarta, para que los tallos queden bien protegidos. Detrás de las yuntas de escarda van los alzadores, que se la pasan todo el santo día de Dios casi a gatas, rasguñando los surcos. Van enderezando las matitas que quedaron chuecas o sepultadas, y arrancando de paso los yerbajos, para que la labor quede limpia. A otras milpas, que no alcanzaron tierra, se les arriman con la mano. De la escarda depende, pues, el buen resultado final de la labor. Hoy me quedé en el campo hasta la caída del sol, viendo trabajar a los escardadores. Yo mismo me metí de alzador un buen rato. Y ahora, en la noche, ya no aguanto los dolores de espalda... (p. 62).

Asistimos, así, a la recreación artística de la palabra oral que da constancia escrita de prácticas ancestrales que resultan sumamente significativas en la visión del mundo del autor. Las fórmulas utilizadas por el personaje desbordan ese sustrato popular de la agricultura tradicional: mezcla de creatividad artesanal y conocimientos ancestrales, en la que resulta decisiva la

196 Acerca de este asunto, Juan José Arreola refiere lo siguiente: “En Zapotlán se siembra entre mayo y junio, a veces para esperar la lluvia, y a veces cuando ya llovió, sobre tierra mojada. Nadie nunca se puso de acuerdo en Zapotlán sobre si era mejor sembrar en tierra seca y esperar las primeras lluvias o esperar que lloviera para sembrar”, *Memoria y olvido*, pp. 55-56.

197 “Después de la siembra seguía la escarda, operación de arado y acomodo de las milpas. Es la segunda aradura sobre la tierra, como decía, ya sembrada, y se hace con arado de dos alas, que pueden derribar las milpas pequeñas, y por eso es que atrás de los arados ‘San Isidro’ iban siempre dos muchachos, que se llamaban levantadores, encargados de enderezar las milpitas que habían quedado chuecas. Ya que se acabó esa segunda operación, venía una última faena, que se llamaba –se llama- la casanga. Esta labor consiste en quitarle a las milpas, ya crecidas o incluso grandes, el chayotillo, una guía parásita que da unos chayotillos que no sirven para nada, que daña a las milpas y dificulta la cosecha. Quien no casangua sus milpas, a la hora de la cosecha se las ve negras”, *Ibid*, p. 56.

fortaleza, la habilidad corporal de quien la realiza y una dosis de afecto por la tierra y por el proceso vital que se está produciendo. Se registra, también, un contraste entre la evidente emoción con la que el personaje relata la tarea y la presunción con la que habla del nuevo conocimiento adquirido, mismo que acaba de poner en práctica y que, según lo menciona, lo deja con la espalda adolorida. Contraste que, nuevamente, hace patente el humor con el que está delineado el hacer de este personaje, tan ajeno a la agricultura tradicional y tan empeñado en practicarla y en dejar constancia de ella.

Sus apuntes se erigen, así, en un testimonio escrito del trabajo agrícola y artesanal realizado por los campesinos indígenas que, en pleno siglo XX, basan sus tareas en un conocimiento cuyo origen se remonta al pasado prehispánico del país. Veamos cómo se filtra tal conocimiento en lo que a continuación se narra:

Una vez formada la cuadrilla, vamos a proceder a la limpia de la tierra, que es de rastrojo porque fue sembrada el año pasado. Las que no lo han sido se llaman descansadas y son las preferidas por medieros y parcioneros, que esperan de ellas, como es natural, mayor rendimiento (p. 11).

El elemento de la sabiduría antigua contenido en este fragmento tiene que ver con una fase crucial en la preparación tradicional de la tierra, la que se conoce como “roza y quema”¹⁹⁸, y que resulta fundamental para la siembra de temporal. Se trata de una operación que consiste en eliminar el rastrojo o retirar los residuos del cultivo anterior y las plantas aventureras que pudieron haber crecido hasta entonces, amontonarlos y luego prenderles fuego. Esta tarea, realizada en época de secas, contiene dos elementos que nos aproximan a una de las resonancias de los rituales antiguos¹⁹⁹ recreadas en *La feria*. En Mesoamérica el tiempo de las rozas coincidía

198 Información brindada por el Ing. Agrónomo Erasmo Arturo García Meza, en comunicación personal.

199 Ver *Cosmovisión*, pp. 206-207.

con la celebración de los dioses del agua²⁰⁰, su significación continúa presente en las poblaciones rurales de México²⁰¹ en las que los campesinos esperan la llegada del primer aguacero al término de esta labor. Por otra parte, la presencia del fuego en esta tarea remite, simbólicamente, a uno de los principales dioses de la cultura mesoamericana: *Xiuhtecuhtli*²⁰²; el mismo que, más adelante, será medular para interpretar las acciones realizadas al final de la fiesta oficial.

Veamos primero cómo el zapatero-agricultor va delineando esta tarea haciendo hincapié en la sabiduría y la habilidad que debe tener quien la realiza:

El mayordomo es generalmente el más apto para tirar la primera raya, que se hace paralela a un lienzo de alambre o de piedra. Esto facilita su rectitud. Una vez que la primera raya ha sido aprobada por la cuadrilla si es que ha quedado perfecta, mide el mayordomo tres varas con el otate y clava un palo con un paliacate en la punta para que le sirva de blanco. Y así sigue marcando y rayando [...] Un segundo rayador, igualmente experto, parte la melga por la mitad, dejando dos espacios que se llaman cuarteles. En ellos entran otras dos yuntas, y con sus respectivos surcos cierran la melga. Una vez rayado todo el campo, la tierra queda lista para la siembra (p. 29).

El más diestro para establecer la raya que servirá de referente para los demás surcos es el mayordomo, su conocimiento, destreza y experiencia es fundamental para el éxito de una tarea que, no obstante, tiene una dimensión colectiva, en tanto que requiere la aprobación de todos los demás participantes. Más allá de estas características, lo que, desde mi lectura, resulta significativo, por las resonancias de las fiestas antiguas que evoca, es el momento en el que el mayordomo utiliza el otate para medir, clava un palo y le amarra un paliacate en la punta que servirá de señal para las siguientes rayas que se harán en el terreno. Veamos a qué me refiero: en los rituales que los antiguos habitantes de Mesoamérica realizaban en los meses *Tepelhuil*²⁰³,

200 Ver “La sociedad mexicana”, p. 280.

201 Ver *Cosmovisión*, pp. 165-238.

202 Ver *Historia General de las cosas*, pp. 87-1345.

203 Que corresponde al período “10 de octubre-29 de octubre”, “Ciclos de fiestas”, p. 55. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 157-158-239.

*Atemuztli*²⁰⁴ y *Atlacahualo*²⁰⁵, se honraba a los dioses de los montes, del agua o de la lluvia, llamados tlaloques²⁰⁶, mediante la elaboración de unas culebras de palo o de raíces de árboles, las cuales eran cubiertas con masa de maíz y adornadas con unos papeles llamados *tetéhuil*. Estos papeles se manchaban con *ulli* y se colgaban, a modo de banderas, en los varaes que se hincaban en el suelo durante las ceremonias. Rasgos y componentes muy similares a los que se inscriben en la novela con el relato del zapatero-agricultor cuando dice: “mide el mayordomo tres varas con el otate y clava un palo con un paliacate en la punta para que le sirva de blanco. Y así sigue marcando y rayando”.

En los apuntes del zapatero-agricultor se recrea, también, la actitud, colmada de respeto y devoción, que manifiestan los peones en el momento de la siembra, etapa fundamental del ciclo agrícola. Veamos cómo la refiere:

No tengo palabras para describir las jornadas de siembra. Los mozos van descalzos por los surcos. Colgado al hombro llevan el costal de la semilla, como una hamaca. Con pasos medidos van arrojando los granos y los tapan echándoles tierra con el pie. La cuadrilla parece entregada a una danza lenta y antigua. Los mozos, ensimismados, olvidan sus canciones, sus dichos y sus chanzas (p. 38).

Resalta, sin duda, la emoción que tal evento le provoca al personaje quien, para subrayarla, afirma que no encuentra los términos precisos para referirse a las jornadas de siembra, sin embargo, logra relatarlas con solemnidad y respeto, generando la impresión de que la mirada con la que observa todo el proceso no sólo es de asombro sino casi de veneración. Y, como si quisiera hacer constar que, al realizar la labor, los indígenas están recuperando la memoria antigua

204 Que corresponde al período “9 de diciembre-28 de diciembre”, “Ciclos de fiestas”, p. 55. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 162-163-254-255. Es preciso tener presente que los indígenas hacían coincidir las fechas de sus antiguas fiestas con las promovidas por la religión católica, la fiesta a la que me he referido es un ejemplo de ello. Ver *El águila y la cruz*, p. 38.

205 Que corresponde al período “12 de febrero-3 de marzo”, “Ciclos de fiestas”, p. 55. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 176-177-178.

206 *Ibid*, pp. 107-108.

heredada por sus antepasados, afirma “La cuadrilla parece entregada a una danza lenta y antigua”. Memoria que, como vimos ya, se ha venido recuperando mediante los dichos y refranes mencionados por Juan Tepano que, según se advierte en la locución: “Los mozos, ensimismados, olvidan sus canciones, sus dichos y sus chanzas”, está entregado ahora, junto con los demás tlayacanques, a las jornadas de siembra, en silencio, como si estuvieran celebrando el ritual de convertir a la tierra en dadora de vida.

Detrás de cada una de las etapas del ciclo agrícola se encuentra una cosmovisión que celebra la comunión entre los seres humanos y la naturaleza. De ello da razón el zapatero-agricultor cuando relata el final de la labor y permite identificar el trabajo artístico con las resonancias festivas de algunos rituales mesoamericanos. Veamos a qué me refiero:

Terminamos la segunda, y con ella la labor. Hoy fue el día de fiesta del acabo. Desde muy temprano, los mozos se dedican a engalanar las yuntas bajo la dirección del mayordomo. Sobre los yugos forman grandes arcos de carrizo verde con todo y hojas y los llenan de banderitas de papel, de pañuelos de colores, de plumas y de espejos [...] En el momento en que una yunta adornada acabó simbólicamente la última vuelta de la segunda, Florentino el mayordomo tiró al suelo su sombrero, con la copa para arriba. Todos los mozos y los invitados de las labores vecinas hicieron lo mismo, trazando una cruz con los sombreros, del tamaño de la concurrencia: esto les da derecho a asistir al festejo. Arrodillados en torno de la cruz rezamos varias oraciones y luego ellos cantaron a coro, en acción de gracias, los famosos versos del Alabado [...] Suben los cohetes y estallan sobre el cielo campestre (pp. 96-97).

Del relato anterior se desprende la importancia que para los habitantes de la provincia mexicana tiene la última etapa de la siembra y la penúltima de las tareas agrícolas: la fiesta del acabo. En ella se conjugan elementos, tanto de la memoria antigua, como aquellos derivados del proceso de aculturación. Éstos se advierten en los componentes religiosos que incorporan a la celebración y los que remiten a la memoria antigua aparecen condensados en la dimensión festiva que se le imprime a una tarea, concebida como culminación del trabajo humano e inauguración del quehacer que en adelante realizará la naturaleza, por ello se hace ofrenda a la tierra o, como

hacían los antiguos habitantes, a los elementos que intervendrán en el nacimiento del maíz: “los mozos se dedican a engalanar las yuntas bajo la dirección del mayordomo. Sobre los yugos forman grandes arcos de carrizo verde con todo y hojas y los llenan de banderitas de papel, de pañuelos de colores, de plumas y de espejos”, afirma el personaje y se filtran, así, resonancias de las antiguas celebraciones que los antepasados realizaban en los meses *Huei tozoztli*²⁰⁷, *Teotleco*²⁰⁸ y *Huei Tecuhílhuitl*²⁰⁹, en los que se honraban, con flores y cañas, las imágenes de los dioses del maíz y de los mantenimientos para dejar bajo su cuidado el futuro de la siembra. En su honor se preparaban ofrendas con masa, frijoles y semillas, se bebía pulque y se bailaba llevando sobre la cabeza guirnalda hechas con las cañas y las hojas del maíz.

El personaje refiere cada uno de los momentos de esta fiesta haciendo énfasis en que participa como dueño de la tierra²¹⁰ y, de esta manera, se da constancia, también, de las transformaciones que ha experimentado una celebración de raíces mesoamericanas:

[...] A pesar de que la labor es pequeña, la fiesta acabó en grande [...] Todos gritan vivas al patrón para alentar su esplendidez, y como en este caso el patrón era yo, decidí aumentar hasta donde fuera necesario los alcances de la fiesta... Como mi compadre Sabás me prestó su casa de campo para el convite, nos vinimos a ella todos a pie, entre dichos y chanzas de los mozos, alentados por la música y las canciones [...] En la casa de campo ya nos esperaban los amigos y las familias de los mozos. Al ver el gentío hice de tripas corazón y mandé a la plaza para que los vendedores se vinieran con sus cajones de birria y sus bateas de chicharrones, porque todo lo que yo tenía previsto no ajustaba ni para empezar. Si a esto agrego los chiquihuites de tortilla, las dos barricas de ponche, los paquetes de cigarros y todo el día de mariachi, resulta que los asistentes tienen razón: hacía mucho que no se veía en Zapotlán un acabo como el mío (pp. 96-97-98).

207 Que corresponde al período “13 de abril-2 de mayo”, “Ciclos de fiestas”, p. 55. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 140-141.

208 Que corresponde al período “20 de septiembre-9 de octubre”, “Ciclos de fiestas”, p. 55. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 155-236-237.

209 Que corresponde al período “2 de julio-21 de julio”, “Ciclos de fiestas”, p. 55. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 147-213-217-218-219.

210 La insistencia de que se sepa que él es el dueño de la tierra resulta significativo en tanto que, desde la perspectiva occidental, la tenencia de la tierra es un recurso para obtener dominio, prestigio y solvencia económica; mientras que para los indígenas la tenencia de la tierra es considerada el medio para lograr la seguridad individual, la cohesión grupal y la continuidad cultural. Ver *El proceso de aculturación*, p. 67.

El ingrediente de humor, que el personaje le imprime a la relación de todo el evento, con el juego de palabras entre el nombre de la fiesta y su desenlace, se entretexe a la presencia de los versos²¹¹, las canciones y los dichos que subrayan el carácter celebratorio de la fiesta del ciclo agrícola y su esencia popular. Ambos se advierten, tanto en la preocupación del zapatero-agricultor respecto a la cantidad de gente y de comida, como en los ingredientes que consumen y en la música que los alegra²¹².

El sustrato popular de la fiesta queda plenamente expresado cuando el personaje refiere lo siguiente: “Se me quedó grabado un dicho que le oí decir a uno de los mozos, a propósito de mí. Sin ver que yo estaba cerca, dijo que el patrón ‘era como el gallo de tía Petoraca, sin cola, pero cantador...’” (p. 98). Además del humor contenido en lo declarado por el mozo, que estaría revelando una burla de los indígenas hacia quien se ha entrometido en un ámbito que no le corresponde, también anticipa el contenido de otro dicho popular que no es enunciado de manera directa pero que se percibe en la conclusión de esta aventura agrícola: “Zapatero a tus zapatos”, cuya sabiduría se advierte en la última anotación realizada por el zapatero-agricultor: “Vuelvo a mis zapatos” (p. 165). Sabiduría que funciona como epílogo de la intromisión que el zapatero ha venido realizando en un ámbito ajeno a él y que, desde su perspectiva, le ha dejado una única enseñanza:

211 “Gracias te doy gran Señor / y alabo tu gran poder, / porque con alma en el cuerpo / me dejaste amanecer” que corresponden a una oración (“los famosos versos del Alabado”) que, en el ámbito rural mexicano, se dice a la hora de levantarse como agradecimiento por haber despertado a otro nuevo día. Información proporcionada por la Sra. María Esther Meza Baizabal, en comunicación personal. Ver *La feria*, p. 96.

212 Considero ilustrativa la declaración de Juan José Arreola respecto a este evento: “[...] mencionaré la fiesta de ‘los acabos’, que se llamaba así porque se hacía primero cuando terminaba la siembra, y luego cuando se acababa la cosecha [...] En las fiestas del acabo participaba el dueño del campo con todos los mozos, sus mujeres o sus novias, y danzaban todos los que querían o sabían bailar. Había un gran mariachi y también danzantes profesionales. Se comía menudo en la mañana y pozole al mediodía. Cuando el acabo era porque había terminado el cultivo, los mozos tenían derecho a descansar y a trabajar en otras cosas. El segundo acabo era el de la cosecha, en octubre, en la fiesta de San José, patrono de Zapotlán el Grande”, *Memoria y olvido*, pp. 55-56.

Vuelvo a mis zapatos. Por cierto que lo único positivo que saqué de esta aventura es la ocurrencia de un modelo de calzado campestre que pienso lanzar al mercado para sustituir a los guaraches tradicionales. A ver si tengo éxito y puedo pagar pronto la hipoteca de la casa... (p. 165).

En estas declaraciones, que bien pueden interpretarse como nuevas formas de inmiscuirse en el mundo indígena, se desborda el humor y una ironía dirigida hacia sí mismo. Al afirmar que piensa sustituir los guaraches tradicionales, que forman parte de la identidad de los campesinos indígenas, con un nuevo modelo que se le acaba de ocurrir, hace hincapié en la ocurrencia anterior: querer convertirse en agricultor siendo zapatero, subrayando así tanto el fracaso experimentado como el que le depara esta nueva empresa, inspirada, sin duda, en las zapatas que tuvo que construirle al tractor²¹³. Y que, de algún modo, avala la percepción irónica y cargada de humor que tienen de él los trabajadores: es un gallo sin cola pero muy cantador.

La presencia de los dichos y refranes en la voz del zapatero-agricultor, algunos formulados para burlarse de sus propios actos²¹⁴, permiten reconocerlo como un personaje que contribuye a destacar la condición humorística, regocijada y festiva que, desde el título, porta la novela. Asimismo, permite identificar el trabajo artístico con los acentos populares de naturaleza burlesca,

213 Hecho del cual dio noticia con similares tonalidades de humor y de ironía: “La zapatería la tengo olvidada por completo, y uno de mis competidores ha aprovechado mi distracción para hacer de las suyas. Tiene un poeta a sueldo vago y borrachales, que le está escribiendo anuncios versificados en detrimento de mi negocio y de mí mismo. En uno de sus mamarrachos, dice que yo no fabrico zapatos para personas, sino zapatas para tractor. Y lo peor de todo es que en esto hay algo de verdad. El aparato en cuestión tiene las llantas bastante gastadas y patina sobre la grama. Como yo no puedo comprarle otras nuevas, me ingení para adaptarle por medio de cadenas unos eslabones de suela burda con estoperoles y remaches. Estoy desesperado. El tractor vuelve a patinar porque las mentadas zapatas se rompen a medio día, y yo carezco de inspiración para contestar al poetaastro y ponerlo en su lugar...”, *La feria*, p. 40

214 Para ilustrar lo anterior, en el siguiente párrafo he agrupado algunos de estos dichos y refranes: “Lo único que me ha molestado es un dicho de mi compadre Sabás, que alude a la gran distancia que hay entre mis dos siembras [...] ‘labor repartida, mujer con barriga...’ / Hoy comenzamos la segunda: el que no asegunda no es buen labrador, dice el dicho / Es como si jugando a los gallos, le hubiera ido al mismo tiempo al giro y al colorado...”, *Ibid*, pp. 35-65-148.

que contrastan con otros refranes y dichos de condición adusta, e incluso despectiva y agravante, que pronuncian otras voces²¹⁵.

La concepción sobre la agricultura y la naturaleza derivada de la cosmovisión mesoamericana, que está presente en toda la fiesta del ciclo agrícola que hemos venido exponiendo, se entrelaza a la propia visión del mundo de quien narra todas las tareas, es decir, se presentan ante el lector con toda la carga generada por el proceso de aculturación que ha marcado el devenir histórico de la región configurada en la novela. En la vida cotidiana del pueblo ambas concepciones mantienen una estrecha relación y dejan ver el desarrollo histórico por el que la cosmovisión indígena transitó una vez producida la conquista, que dio como resultado lo que se conoce como sincretismo²¹⁶ y que alcanzó al mundo popular de donde procede el zapatero-agricultor. Es así que, en los apuntes, también queda registrada la reflexión que éste realiza sobre un proceso que lo asombra pero al cual difícilmente puede nombrar tal como lo hicieron los antiguos pobladores, o como lo hacen sus herederos. Por ello se refiere a él desde su particular percepción: la de un zapatero que a pesar del empeño no ha podido convertirse en agricultor²¹⁷.

215 Algunos ejemplos de estos refranes y dichos son los siguientes: “¡ay mamá los toros! / Unos pintos y otros moros [...] No le da agua ni al gallo de la pasión [...] palo dado ni Dios lo quita [...] Dios no le da alas a los alacranes [...] Cada oveja con su pareja [...] son como los pájaros prietos, pendejos y desconfiados [...] No tiene la culpa el indio sino el que lo hace compadre [...] Entre menos burros, más olotes [...] encierre usted sus gallinas si no quiere que se las pise mi gallo [...] ¡El que no asegunda no es buen labrador!”, *Ibid*, pp. 52-54-71-98-99-136-140-142-160-170.

216 Por tratarse de un término polémico recurro al planteamiento expuesto por Solange Alberro. Ver *El águila y la cruz*, nota 19, p. 29.

217 “A partir del día del acabo, las labores quedan a merced del tiempo y de la voluntad divina, desde agosto hasta octubre. Todos pedimos, de rodillas en la iglesia, y al echarnos las cobijas antes de dormir, lluvias buenas y espaciadas, con veranillos de sol fuerte. De tierra, agua, sol y aire se hacen las mazorcas. Esto lo saben todos los que siembran año con año los campos de Zapotlán, pero para mí es un milagro. Y no creeré en él hasta que tenga en la mano los primeros granos de mi cosecha”, *La feria*, p. 133.

En el registro de todas y cada una de las actividades realizadas por el personaje no se incluye la cosecha o corte de la mazorca²¹⁸. Este hecho parece tener el propósito de hacer hincapié en que la tierra puede cambiar de dueños pero son los herederos de ese cúmulo de conocimientos ancestrales los únicos que la pueden hacer producir. Digo lo anterior basándome sobre todo en las alusiones a los actos de corrupción en torno a la tierra, con las que el personaje se despide de su empresa, y recuperando el sentido de todo el discurso del zapatero que, al asumirse como agricultor y fracasar en tal empeño, hace evidente la presencia de tales enseñanzas heredadas a quienes conciben el ciclo agrícola como un componente vital en su existencia²¹⁹.

La representación del ciclo agrícola, y de todas las resonancias festivas que lo conforman, permite identificar que quienes logran hacer producir la tierra son aquellos que poseen la memoria antigua: los tlayacanques, los antiguos dueños que de sol a sol la trabajan para otros. La significación celebratoria y vital que recubre todas las etapas del ciclo agrícola y el cúmulo de conocimientos ancestrales, se incorporan a la novela acentuando su carácter festivo y permiten identificar, por contraste, el artificio que caracteriza a la fiesta oficial.

Por último, quiero detenerme en un extenso párrafo, cuya dimensión poética ya ha sido precisada por el autor e identificada por la crítica²²⁰, en el que se advierte la carga afectiva con la que el personaje refiere algunas características del entorno y de su infancia:

218 Al respecto el personaje declara: “Pues ya estaría de Dios que no viera yo los primeros ni los últimos granos del maíz de mi cosecha. Hoy sábado, al hacer la raya, le vendí a mi compadre Sabás el potrero con la labor en pie, en menos de lo que me costó. Ya habíamos empezado el corte de hoja, operación muy importante y que dejó sin describir, porque éste es el último de mis apuntes. Sea por Dios. Resultó que aparte del peligro que hay por lo de la Comunidad Indígena, el Tacamo estaba en litigio entre dos hermanos. Y el que me lo vendió no era dueño de todo. Ayer me citaron en el juzgado, y yo no soy para esas cosas. Mi compadre, que es colindante, ya tenía pleito anterior con estos herederos y va a jugarse el todo por el todo. Al fin que él tiene mucha experiencia y muchos intereses que defender”, *Ibid*, pp. 164-165.

219 Este aspecto vital de la agricultura está contenido en algunos pasajes narrados por Bernardino de Sahagún. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 548-550.

220 Juan José Arreola declaró que este fragmento “corresponde al principio de un poema”, Máximo Simpson, “JJA: sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa”, reportaje, *Crisis*, núm. 18, Octubre de 1974, p. 44. Por su parte, David Huerta se ha referido a este fragmento como “uno de los poemas en prosa más bellos”, “Doce viñetas para Arreola”, en *Revista Tierra Adentro*, núm. 93, México, ags.-sept., 1998, p. 59.

He optado por olvidarme de Tiachepa, por lo menos en mis apuntes. Y para consolarme, todos los días voy al Tacamo. Las milpas han brotado, y el campo, al atardecer, está lleno de estrellitas verdes [...] Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada, por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas... (pp. 53-57-58).

Me he preguntado, insistentemente, si en la composición de todo lo anterior hay intencionalidades éticas y estéticas y considero que la respuesta que ofrezco a continuación, sustentada en la noción de autor-creador²²¹ y en el contenido del texto *Memoria y olvido*, que funciona como prólogo en *Confabulario*²²², contribuye a identificarlas. Es posible interpretar las meditaciones formuladas en el párrafo citado como la condensación de la visión del mundo del autor que toma la forma artística de una mirada afectiva sobre Zapotlán. La voz del zapatero-agricultor, en tanto que no pertenece al ámbito indígena, es la que le permite al escritor instaurar en la novela su propia visión, sin que el personaje pierda sus características ni su personalidad autónoma. Algunos de los principales rasgos que lo constituyen, tales como el oficio de zapatero, su gusto por la poesía, el empleo constante de la palabra oral y escrita, los ecos del ámbito popular resonando a través de dichos y refranes, la presencia del humor e, incluso, de una ironía

221 Me refiero al concepto de autor-creador entendido como la forma artística que toma la visión del mundo del autor, como la fuerza creadora que da sentido al mundo novelado, noción propuesta por Bajtín. Ver *Teoría y estética de la novela*, pp. 13-75.

222 “Yo, señores, soy de **Zapotlán** el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años. Pero nosotros seguimos siendo tan pueblo que todavía le decimos **Zapotlán**. Es un **valle redondo** de **maíz**, un circo de montañas sin más adornos que su buen temperamento, un cielo azul y **una laguna que viene y se va como un delgado sueño**. Desde mayo hasta diciembre, se ve la estatura pareja y creciente de las **milpas** [...]” (las negritas son mías), Juan José Arreola, *Confabulario*, Joaquín Mortiz, 2002, p. 7. Este mismo texto aparece en *Memoria y olvido*, p. 9.

orientada hacia sí mismo, revelan aspectos de la visión del mundo del autor, que se incorporan al texto en la elaboración artística de esa mirada entrañable sobre Zapotlán. Mirada que será esencial para reconocer las relaciones dialógicas entre visiones del mundo que se producen en el cuento “Tres días y un cenicero”, del que me ocuparé más adelante.

b. La fiesta oficial

Los eventos que forman esta fiesta son legitimados y promovidos por las autoridades civiles y eclesiásticas, hecho que le imprime el carácter oficial. Sus componentes principales son la feria y la función. Ambos acontecen en el cruce de un tiempo y un espacio colmados de problemas diversos y de confrontaciones discursivas, que no son reveladas de manera inmediata sino por medio de enunciados que subrayan el ambiente festivo como si los conflictos no existieran o no fueran suficientemente graves, pero cuando aparecen adquieren una fuerza que resulta decisiva para que el lector interprete la totalidad del mundo recreado. Este rasgo lo advierto sobre todo en el narrador que con un tono celebratorio devela, poco a poco, el complejo y problemático contexto donde ocurre la fiesta.

Un ejemplo de lo anterior se produce en el siguiente párrafo en el que se enfatiza el ambiente festivo sin hacer mención alguna del cúmulo de pugnas, altercados y hostilidades que están en el centro de las celebraciones:

Y nosotros salimos ganando porque la feria de Zapotlán se hizo famosa por todo este rumbo. Como que no hay otra igual. Nadie se arrepiente cuando viene a pasar esos días con nosotros. Llegan de todas partes, de cerquitas y de lejos, de San Sebastián y de Zapotiltic, de Pihuamo y desde Jilotlán de los Dolores. Da gusto ver al pueblo lleno de fuereños, que traen sombreros y cobijas de otro modo, guaraches que no se ven por aquí. Nomás al verles la traza se sabe si vienen de la sierra o de la costa. Muchos tienen que quedarse a dormir en los portales, en el atrio de la Parroquia o en la plaza, junto a los puestos de la feria, porque no hay lugar para tanta gente. En todas las casas hay parientes de visita y duermen de a tres y de a cuatro en cada pieza. Los corrales se vacían de gallinas y guajolotes. Y no hay puerco gordo, ni chivo ni borrego que llegue vivo al Día de la Función... (p. 19).

Son varios los elementos contenidos en este fragmento que me interesa destacar, entre ellos el carácter regional que se le imprime a la fiesta mediante las referencias, por un lado, al nombre con que se le conoce, y por otro, a los lugares de donde provienen los visitantes. Pero el

asunto que me parece más significativo es la tonalidad festiva que se despliega y que se intensifica al referir la presencia de los huéspedes y los objetos que traen, que los distinguen del resto de la población. Por otra parte, a pesar de que se percibe cómo su llegada irrumpe y trastoca el ritmo cotidiano del pueblo, no se vislumbra conflicto alguno y más bien lo que se resalta es la abundancia de recursos dispuestos por las familias y los pobladores para recibirlos. La entonación empleada tiene una clara intencionalidad: la de crear un ambiente festivo sin conflictos ni contradicciones. Esta estrategia permitirá al lector identificar, por contraste, la intensidad de las confrontaciones, tanto ideológicas como económicas y sociales, que prevalecen en el pueblo y que se desbordan, precisamente, por la celebración de la fiesta. Fiesta que, según lo deja claro el narrador, está formada por dos eventos: la feria y la función, lo cual significa que los factores comerciales, lucrativos y paganos se empalman con los religiosos, otorgándole matices sumamente complejos a todo el universo ficcional.

En la recreación de la fiesta oficial se identifican algunos rasgos de la fiesta novohispana²²³, sobre todo porque los eventos que la conforman acontecen como prácticas desplegadas por las instituciones civiles y eclesiásticas que, mediante la distracción y el divertimento del pueblo, buscan mantener el orden y fortalecer sus poderes, tal como sucedía en la fiesta barroca cuyo esplendor y fastuosidad buscaba asegurar la tranquilidad del régimen colonial²²⁴, aunque a veces se valiera de los excesos para lograrlo²²⁵, igual como ocurre en *La feria*.

223 Ver María Dolores Bravo “La fiesta pública: su tiempo y su espacio”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, Dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, La ciudad Barroca, Coordinado por Antonio Rubial García, FCE/El Colegio de México, México, 2005, p. 435, que en adelante citaré como “La fiesta pública” y la página correspondiente.

224 Ver Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y Fiesta en la Literatura novohispana*, UNAM, México, 1998, p. 130, que en adelante citaré como *Texto y Fiesta* y la página correspondiente.

225 *Ibid*, p. 131.

Dos de las prácticas más recurrentes e impulsadas por la Iglesia durante la colonia²²⁶: la propagación de apariciones milagrosas de imágenes y la adoración de los santos, se incorporan a la novela como antecedentes de la fiesta oficial, específicamente cuando se narra el modo humilde y misterioso en que San José llegó al pueblo:

Señor San José llegó a Zapotlán de un modo muy humilde muy misterioso. Acompañado por la Virgen y a lomo de mula.

Un arriero enfermo pidió posada en la Cofradía del Rosario el año de Gracia de 1745. No se supo de dónde venía ni para dónde iba. Descargó dos bultos largos y estrechos como ataúdes. Se acostó para descansar y ya no se levantó. Los frailes le dieron cristiana sepultura y aguardaron en vano que alguien reclamara la acémila y su carga. Nadie se presentó.

Pocos meses después, los frailes decidieron abrir los bultos. Aparecieron las benditas imágenes, y fueron llevadas en triunfo a la Parroquia.

Dos años después, Zapotlán jura, aclama y vocea por General Patrón al Gloriosísimo Patriarca Señor San Joseph, a efecto de aplacar la Divina Justicia por tan Venerable intercesión, y pedir la inmunidad contra los temblores y terremotos tan grave y repetidamente experimentados por este pueblo... (pp. 16-17).

El contenido de este párrafo es una reelaboración de la Certificación del Juramento de 1749²²⁷ cuyo propósito es situar históricamente los eventos festivos, en especial aquellos concernientes a la función en honor a San José. Y está incorporada a la novela como parte de los textos escritos que dan testimonio del origen de las celebraciones:

Yo, Don Joseph Rea y Monreal, Alcalde Mayor por su Majestad de esta Provincia, que actúo como Juez Receptor con testigos por ausencia del Escribano Público, certifico y doy fe en cuanto puedo, debo y el derecho me permite, que el tenor del escrito y escritura de Jura de Patrón de este pueblo contra los terremotos hecho por el Vecindario en el Glorioso Patriarca Señor San Joseph, es del tenor siguiente: En el Pueblo de Zapotlán, en catorce días del mes de Diciembre de mil setecientos cuarenta y siete años... (p. 17).

226 Ver "Del barroco a la ilustración", pp. 716-717.

227 Ver *Un giro en espiral*, pp. 205-206.

Se distinguen las fórmulas solemnes de la retórica administrativa y jurídica de la época, que certifica y da fe del compromiso asumido por el pueblo. Un compromiso que, según se desprende de la fecha en que fue elaborado el documento, lleva mucho tiempo y año con año se patentiza en la celebración oficial que tiene lugar en el pueblo. Su recreación se entrelaza a los testimonios orales sobre la veneración a San José. Uno que considero relevante es el que cito a continuación:

Ya en este siglo, un golpe de aire, misteriosamente venido desde la sacristía el día de San Bartolo, derribó la estatua de señor San José, ante la consternación general. Del cráneo roto, salió un papel donde se declaraba la imagen obra de un escultor guatemalteco, discípulo que había sido de aquel famoso Berruguete... (p. 17).

La mención del golpe de aire misterioso salido de la sacristía precisamente el día en que, como vimos antes, se cree que el diablo anda suelto y comete travesuras y disparates, enfatiza el carácter popular de la narración. Otro asunto que esta voz hace evidente es el tiempo que ha demorado la veneración del santo, medido por siglos. Pero más allá de este dato cuantitativo resalta el desplazamiento que hace del carácter milagroso adherido a la imagen desde su llegada misteriosa al pueblo y la dimensión artística que, en su lugar, le imprime al nombrarla “estatua de señor San José”. Relega lo insólito de su aparición y la presenta como resultado del trabajo escultórico de un discípulo, nada menos que de Alfonso Berruguete, considerado uno de los artistas más destacados del renacimiento español que, entre otros rasgos, se distinguió por haber introducido el manierismo a España después de haber tenido contacto con él en una breve estadía en Italia, justo cuando la escultura italiana se caracterizaba por su condición profana.

Al establecer una relación entre la figura de San José con el trabajo artístico de uno de los iniciadores del manierismo español, el autor filtra en la novela lo que puede interpretarse como una respuesta humorística a los juicios que ha recibido acerca del carácter manierista de su

trabajo como escritor²²⁸, y lo hace dejando entrever que hasta el santo patrono de su pueblo tiene las huellas de tal estilo. La evidencia de que la imagen del santo es una creación artística, consecuencia de la actuación humana y no divina, está registrada en el papel encontrado en el cráneo de la efigie como si, anticipándose a la interpretación milagrosa que tendría lugar, el discípulo de Berruguete se hubiera dado a la tarea de dejar testimonio de su autoría, despojándola así de cualquier componente divino; o como si el propio santo se ocupara de revelar su procedencia y de decirle a sus fieles: soy sólo una representación. Todo ello se produce con tonalidades de humor que contrastan con la solemnidad con que se dio noticia tanto de su aparición milagrosa como de su conversión en patrono del pueblo.

Estos rasgos de humor se intensifican por la presencia de un discurso pronunciado por el propio San José que narra las etapas históricas de la veneración que ha recibido y que inicia así:

Para que vean nomás el mérito que tiene la veneración que me otorgan y la fiesta que me hacen, les diré que mi culto es muy tardío en la liturgia católica. Sin contar algunos antecedentes aislados que mucho me honran pero que nada significan en la historia eclesiástica, mi verdadera exaltación ritual data apenas del siglo pasado. Fíjense ustedes (p. 18).

228 Juicios a los que se refiere en el texto que a continuación cito en extenso y que contiene también su concepción sobre la literatura: “¿Qué cosa es la literatura para mí? Desde hace mucho tiempo tengo ya una opinión formada, que no ha cambiado de manera sustancial [...] la literatura, como las primeras letras, me entró por los oídos. Si alguna virtud literaria poseo, es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo. Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades [...] El pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras [...] El arte literario se reduce a la ordenación de las palabras. Las palabras bien acomodadas crean nuevas obligaciones y producen una significación mayor de la que tienen aisladamente si pudiéramos tomarlas como cantidades de significación y sumarlas. De allí que palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras, mediante un proceso de suma y resta, les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible [...] Para mí toda belleza es formal y, lo confieso, no puedo concebir su persecución sin el respaldo de un amor absoluto a la forma [...] Hay gente que es capaz de hacer formas aparentemente bellísimas, pero es muy fácil advertir que son formas muertas, que están vaciadas en yeso sobre los modelos vivos. Cualquiera que reflexione en lo que es lo helenístico frente a lo helénico se dará cuenta de que hay formas bellas y radicalmente inertes. Pero yo estoy hablando de criaturas vivas. Por naturaleza, lo formal es lo definitivo [...] no hay ninguna manera de aceptar nada que no sea mediante formas. **La acusación tan reiterada que se me ha hecho de manierista, de amanerado, de filigranista, de orfebre, lejos de ofenderme, me halaga.** Dentro de mi experiencia personal, incluso en mis textos juveniles, hay algunos pasajes en los que reconozco que he conseguido mi propósito. Lo que yo quiero hacer es lo que hace cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo” (las negritas son mías), *Memoria y olvido*, pp. 195-198-199.

Destacan las acentuaciones populares y la manera en la que se dirige a unos escuchas, que se revelan como los actuales fieles a quienes les expone datos sobre la veneración que ha recibido, imprimiéndoles dosis de burla que sólo se percibe si consideramos el tiempo transcurrido entre el momento de su aparición como padre de Jesús, según el registro bíblico, y el inicio de su adoración. Burla que se advierte también cuando señala la existencia de algunos precedentes de tal veneración que él aprecia pero que no fueron considerados por la historia eclesiástica. Es una burla destinada a los responsables de convertir su adoración en un evento oficial y, por ello, establece diferencias entre quienes dieron inicio a tal exaltación y los fieles que ahora lo escuchan, a quienes les dice “Fíjense ustedes”, como si les dijera: es de no creerse pero así ha sucedido. El hecho de que Arreola le haya otorgado la voz a San José es un rasgo que no sólo lo humaniza sino que lo convierte en alguien cercano al ámbito popular tanto porque su palabra es eminentemente oral como por su oficio artesanal: es un carpintero convertido en santo. Por ello no es casual que en la novela se incorpore una versión no oficial²²⁹ sobre su vida, contada por su hijo Jesús, en la que se resalta, precisamente, su condición de carpintero²³⁰. El sentido que adquiere su palabra es desenmascarar el componente suntuoso y exagerado de la adoración impulsada por las jerarquías eclesiásticas y deslindarla de la veneración eminentemente popular que realizan fieles comunes y ordinarios como los que escuchan su narración. Por ello, se detiene en datos precisos:

229 Según la información brindada por Sara Poot, esta versión no oficial es una reelaboración artística de uno de los textos apócrifo-evangélicos, específicamente el que “corresponde al ciclo *Apócrifos de la Infancia* [...] ‘Historias de José el carpintero’ y se denomina ‘Viudez de José’”, *Un giro en espiral*, p. 196.

230 “Había un hombre llamado José, oriundo de Belén, esa villa judía que es la ciudad del rey David. Estaba muy impuesto en la sabiduría y en **su oficio de carpintero**. Este hombre, José, se unió en santo matrimonio a una mujer que le dio hijos e hijas: cuatro varones y dos hembras, cuyos nombres eran: Judas y Josetos, Santiago y Simón; sus hijas se llamaban Lisia y Lidia. Y murió la esposa de José, como está determinado que suceda a todo hombre, dejando a su hijo Santiago niño aún de corta edad. José era un varón justo y alababa a Dios en todas sus obras. Acostumbraba salir fuera con frecuencia para ejercer **el oficio de carpintero** en compañía de sus dos hijos, ya que **vivía del trabajo de sus manos**, en conformidad con lo dispuesto en la ley de Moisés. Este varón justo de quien estoy hablando es José, mi padre según la carne, con quien se desposó en calidad de consorte mi madre, María” (las negritas son mías), *La feria*, p. 18

En 1869 algunos obispos y fieles pidieron que se incluyera mi nombre en el *Ordo Missae*, y que yo figurara antes que San Juan Bautista en las *Litaniae Sanctorum*. Esta curiosa demanda se repitió en el Primer Concilio Vaticano, y Pío IX decidió sin más proclamarme patrono de la iglesia universal por encima de los apóstoles Pedro y Pablo, cosa que a mí me parece exagerada. León XIII confirmó esta decisión en su encíclica *Quamquam pluries* el año de 1889, y yo estoy desde entonces teológicamente fundamentado como patrono de una iglesia socialista (pp. 18-19).

En el recuento de fechas, antecedentes y características de su culto, se van filtrando matices de humor que se producen mediante locuciones que develan, o bien contrastes, o bien exageraciones, como la que se desprende de la solicitud hecha por obispos y fieles para que el nombre del santo no sólo se incluyera en el *Ordo Missae* sino que antecediera al de Juan Bautista, precursor de la llegada del Mesías y responsable del primer bautizo cristiano. Curiosa demanda, dice San José, que se repite en el Primer Concilio Vaticano, célebre evento eclesiástico en el que, precisamente, se definió la primacía jurisdiccional y la infalibilidad papal impulsada por Pío IX, pero en la versión del santo, todo ocurre de manera distinta y es en tal evento donde lo proclaman patrono de la iglesia universal, por encima los dos apóstoles que son considerados pilares de la iglesia católica, y por encima también de Pío IX si consideramos los dogmas promulgados en el concilio mencionado. Todo lo cual le parece francamente excesivo, sobre todo porque es León XIII, iniciador de la edad moderna del catolicismo e impulsor de dos famosas encíclicas²³¹, quien confirma tal decisión mediante una encíclica de la que San José da nombre y año para que no se ponga en duda su veracidad. Éste es, precisamente, uno de los rasgos del trabajo artístico con el humor que está presente en la disertación de San José: el juego que hace con el latín para darle mayor contundencia y credibilidad a los datos que proporciona. Rasgo que se advierte también cuando habla de las *Litaniae Sanctorum* que constituyen una alusión al compendio de datos sobre la vida y obra de los santos elaborada por un grupo de jesuitas bajo el nombre de *Acta*

231 Las encíclicas son *Aeterni Patris* (1879) y *Rerum novarum* (1891), *Enciclopedia Hispánica*, Versión multimedia, 2002.

*Sanctorum*²³². Todo lo anterior adquiere un sentido revelador si consideramos que se trata de un santo, de origen pagano y humilde, que es encumbrado precisamente por Papas cuyos pontificados son considerados conservadores.

Es el caso de Pío X, mencionado en el siguiente párrafo, quien se distinguió por oponerse al movimiento modernista del catolicismo y por incluir diversas obras en el índice de libros prohibidos:

Nuevos honores se sucedieron rápidamente: mis letanías fueron aprobadas para la recitación de los fieles en 1909 por la Sagrada Congregación de Ritos; mi fiesta fue elevada a la condición de rito de primera clase, con octava, por Pío X en 1913, y Benedicto XV la decretó de precepto en 1917. En 1919 obtuve un prefacio propio y en 1922 modificaron el *Ordo commendationis animae* para intercalarme un ‘... *in nomine Beati Joseph, inclyti ejusdem Virginis sponsi...*’ (p. 19).

La mención de Benedicto XV deja ver un rasgo más en la composición de lo que ha venido exponiendo San José: entreteje datos históricos reales, como los nombres de los Papas y las fechas, con situaciones ficticias. Veamos a qué me refiero: este Papa se distinguió por estar al frente de la Iglesia católica durante la I Guerra Mundial, pero sobre todo, por promulgar el nuevo Código de Derecho Canónico, precisamente, en el año mencionado por San José: 1917²³³. Todo ello reviste de credibilidad los datos expuestos y logra que sus escuchas den por cierta la modificación del *Ordo commendationis animae* para incluirlo ya beatificado. Una vez que San José termina su exposición, el narrador comenta: “Y nosotros salimos ganando porque la feria de Zapotlán...”. Esta declaración que cité líneas arriba deja la impresión de que ambos –narrador y santo- sostienen una especie de diálogo oral que es atendido por un grupo de escuchas; más allá de que tal situación se efectúe, lo importante desde mi punto de vista es que se destaca ese sentido popular de la veneración a San José por encima del culto oficial al que lo han sometido

232 *Ibidem*.

233 *Ibidem*.

las jerarquías eclesiásticas. Tales rasgos adquirirán nuevas significaciones hacia el final de la novela cuando se haga evidente el tratamiento que la iglesia de los poderosos le da a la imagen del santo patrono, que contrasta con la significación que le otorgan los herederos de la memoria antigua.

Fijemos ahora la atención en lo que dice el narrador para identificar cómo se van incorporando al universo novelado otros rasgos distintivos de lo que fue la fiesta novohispana, como la llamada suelta de caja, los carros alegóricos, las mojigangas y las corridas de toros:

Por un lado está bien, pero por otro está mal. La iglesia prohíbe las corridas de toros en los días del Novenario, pero el Municipio las permite. Antes se llamaban ‘las Nueve Corridas de Señor San José’. Ahora ya no se llaman así, pero da lo mismo. Este año hemos tenido toro de once, por la mañana, y de entrada gratuita, precedida por el gran convite que le dicen ‘suelta de caja’ porque mero adelante van tocando el pito y el tambor, seguidos de mojigangas. Luego van dos hileras de charros a caballo que resguardan los toros o vacas bravas, rodeados de cabestros. Detrás va un carro de mulas adornado con ramas verdes y banderas de papel, que conduce uno o dos barriles de ponche de granada con pólvora y alumbre, para que haga mejores efectos. Y lo único que se necesita es llevar un jarro y abrir la llave: tu boca es medida (pp. 167-168).

Un primer asunto que se distingue aquí es la contradicción que prevalece en torno a las corridas de toros: la iglesia las prohíbe y las autoridades civiles las aprueban. ¿Qué pretende el narrador al hacer evidente ese punto de desacuerdo entre dos instituciones que, no obstante, impulsan conjuntamente la realización de la fiesta oficial? Si recordamos los Juramentos de 1747 y 1749 en los que se prohibían las corridas de toros por considerarlas fuentes de pecados²³⁴, es posible identificar cómo, en franca oposición a tal medida, las autoridades civiles dieron prioridad al beneficio económico y a la preservación de un orden basado en la distracción y el divertimento del pueblo. Tarea en la que la iglesia también participó, según se desprende de lo

234 “[...] sin que se consientan otras superfluidades, como convites, banquetes, corridas de Toros, *etcaetera*, que tal vez ocasionan muchos pecados, origen del castigo que han sufrido...”, *La feria*, p. 94.

que cuenta el narrador, quien de esta manera pone de relieve las contradicciones y la doble moral que impera en ambos discursos que, finalmente, permiten los excesos en aras de asegurar su poder. El hecho es que, en aparente contradicción entre ambas instituciones, las corridas de toros se siguen realizando porque, con el paso del tiempo, adquirieron importancia como la que le imprimió el nacionalismo mexicano que las llegó a considerar parte de las tradiciones²³⁵.

En el siguiente párrafo resalta el registro pormenorizado de cada uno de los eventos y de la participación popular que, por la manera en que se narran, recuerdan las llamadas relaciones de fiestas²³⁶, y permiten identificar algunos de los excesos que se producen en el cruce del tiempo y el espacio de la fiesta:

El convite está a cargo de las comunidades locales de obreros, campesinos y artesanos, o de las peregrinaciones de fuera, que toman a su cargo un día del Novenario. Todos se esfuerzan por lucirse y la generosidad llega a veces a verdaderos extremos. Los de Tamazula, por ejemplo, sacaron ahora tres carros con ponche distinto, de guayabilla, de zarzamora y de piña, y emborracharon a media población. Ya en la plaza, que huele a madera recién cortada, a petates verdes y a sogas de lechuguilla, todos se lanzan al ruedo, porque el que no anda perdido está a medios chiles. Es un desorden espantoso. Unos jinetean y otros toreadan con la cobija a los bueyes que sacan. La gente se divierte mucho y aplaude a los que logran aguantar dos o tres respingos. Muchos caen y ya no se levantan; golpeados y borrachos, sufren pisotones de toros y toreros (pp. 167-168).

Si en las fiestas novohispanas, los indígenas eran los actores principales y quienes les imponían su particular huella, mezcla de sus creencias y de las impuestas por la religión católica²³⁷, en la fiesta oficial de Zapotlán son las comunidades locales de obreros, campesinos y artesanos quienes están a cargo del convite. Y si en aquellas no sólo se permitían los excesos sino que se alentaban²³⁸, aquí también se observa cómo, en el esfuerzo por lucirse, se llega a

235 Ver "El estilo porfiriano", pp. 227-228-229.

236 Ver *Texto y Fiesta*, pp. 125-129.

237 *Del gachupín al criollo*, pp. 199-200.

238 *Ibidem*.

verdaderos extremos, dice el narrador, quien explica, con sumo detalle, en qué consisten tales desenfrenos: borrachera generalizada por la desmedida ingestión de ponche de guayabilla, zarzamora y piña, que lleva a los participantes a entrar al ruedo a jinetear o a torear para la diversión de los asistentes. No hay, en este registro de hechos, valoraciones por parte del narrador, como si lo que intentara fuera dejarle ver al lector el ambiente festivo, incluyendo los excesos, que prevalece en el pueblo.

El énfasis está puesto en lo festivo, así se observa en el siguiente párrafo en el que el narrador habla de la principal corrida de toros:

Por la tarde es la corrida formal. Este año, como casi todos los últimos, trajeron a Pedro Corrales con su cuadrilla de maletas. Hay que verles los trajes de luces, tienen más remiendos que bordados. El único que sirve es el payaso, que baila muy bien y hace suertes (p. 168).

La corrida de toros alude también al período de auge del porfiriato. Recordemos que sus aspiraciones de orden y progreso determinaron muchas de las conductas en los espacios públicos²³⁹ y que las instituciones civiles y eclesiásticas fueron las encargadas de establecer, mediante la implementación de nuevas pautas de conducta social, un orden que coincidiera con el progreso económico del país. En *La feria*, algunas de estas reglas de comportamiento social son recreadas, a veces con un sentido que pone al descubierto la doble moral que generan, como vimos en los apartados anteriores, y a veces con tonalidades irónicas que las ridiculizan develando su inutilidad o ineficacia. Es el caso de la presencia del torero: el narrador lo recrea haciendo énfasis en rasgos completamente opuestos a los que debería tener una de las figuras más enaltecidas durante el porfiriato²⁴⁰. Su atuendo es raído, con más remiendos que bordados, y de la cuadrilla de ayudantes el payaso es el único que vale la pena ver, dice el narrador en franca

239 Ver “El estilo porfiriano”, p. 231.

240 *Ibid*, p. 229.

descalificación a la figura central de la corrida principal. No obstante, será en el contexto del burdel donde el torero demostrará sus atributos. Las cualidades de valentía, gallardía e intrepidez no serán desplegadas para afrontar los riesgos frente a los toros sino ante la virginidad de Concha de Fierro. En el siguiente diálogo varias voces, entre ellas la del narrador, se ocupan de señalar esa especie de jornada taurina que tiene lugar en el burdel:

Pero ella era terca:

– Ya vendrá el que pueda conmigo. Yo no voy a vestir santos.

Y llegó al fin su Príncipe Azul, para la feria. El torero Pedro Corrales, que a falta de toros buenos, siempre le echan bueyes y vacas matreras. Después de la corrida, borracho y revolcado pasaba sus horas de gloria en casa de Leonila. Y alguien le habló de Concha de Fierro.

– ¡Échenmela al ruedo!

Poco después se oyeron unos alaridos. Todos creyeron que la estaba matando. Nada de eso. Después del susto, Concha de Fierro salió radiante. Detrás de ella venía Pedro Corrales más gallardo que nunca, ajustándose el traje de luces y con el estoque en la mano.

– ¡El que no asegunda no es buen labrador!, gritó un espontáneo.

– Al que quiera algo con ella, lo traspaso. Dijo Pedro Corrales tirándose a matar.

Y ésa fue la última noche de Concha de Fierro en el burdel. Dicen que Pedro Corrales se casó con ella al día siguiente y que los dos van a retirarse de la fiesta (pp. 169-170).

Los acentos populares y el humor son los ingredientes principales en esta escena que adquiere, sin duda, mayor brío que las toreadas impulsadas por las autoridades civiles y prohibidas por la iglesia. El arrojo y la bravura de Pedro Corrales quedan aquí demostrados: consiguió lo que ningún otro hombre del pueblo había logrado²⁴¹. La faena da inicio con la audaz

241 Al respecto son ilustrativas las siguientes declaraciones: “- A mí me cayó en las manos Concha de Fierro. ¿Han oído hablar de ella? Yo creía que eran mentiras, pero es la pura verdad. Lleva tres meses con Leonila y sigue virgen y mártir porque todos le hacen la lucha y no pueden. Es la principal atracción de la casa. Y claro que no pueden, porque se necesita operarla. Se enojó porque no le dimos su tarjeta, ¿habráse visto? Quedó libre y no quiso salirse de la cárcel hasta que vino Leonila por ella. Antes de irse me preguntó que cuánto le costaba la operación. Pero Leonila le dijo: ‘¿Estás loca? Ya quisiéramos todas haber empezado como tú.’ [...] Concha de Fierro siempre estaba triste. Desde lejos venían los hombres atraídos por el run run : ‘Yo le quito los seis centavos porque tengo lo que tengo y ella tiene por donde.’ Bailaban, primero y luego se echaban sus copas. ‘¿Vamos al cuarto?’ Y volvían del cuarto acomplejados: - Palabra, le hice la lucha, pero me quedé en el recibidor. Doña María la Matraca consolaba a Concha de Fierro. - ¿Qué quieres, muchacha? Ya no le hagas la lucha, tú no eres para esto, dale gracias a Dios”, *La feria*, pp. 73-169.

y decidida aceptación del torero quien, a los ojos del narrador y de los presentes, había adquirido ya la condición de príncipe azul: última esperanza de Concha de Fierro. El fin de la empresa tiene todos los ingredientes de la fiesta brava: “Concha de Fierro salió radiante. Detrás de ella venía Pedro Corrales más gallardo que nunca, ajustándose el traje de luces y con el estoque en la mano”, afirma el narrador y al hacerlo se burla, de manera simultánea, de quien demuestra su gallardía fuera del ruedo y de quienes habían hecho alardes de hombría en el burdel, cuyos frustrados intentos se condensan en la exclamación espontánea que se escucha: “¡El que no asegunda no es buen labrador!”. Por último, quiero destacar que el matiz de oralidad con el que finaliza la historia le imprime rasgos similares a los que tienen los cuentos populares, atributo que contribuye a subrayar el sustrato popular de la fiesta, en particular, y de la novela, en general.

Otro de los eventos festivos que también tiene su antecedente en la fiesta novohispana es el certamen literario²⁴². Entre las manifestaciones culturales que emanaban del poder civil y eclesiástico sobresalieron los certámenes de poesía²⁴³, que constituían peldaños de un ascenso social al que aspiraban los poetas en ciernes. En *La feria*, la poesía, tanto como las corridas de toros, los juegos mecánicos y el castillo pirotécnico, se erige como componente indispensable de la fiesta a pesar del reducido grupo que la cultiva. A diferencia del sentido que la poesía tuvo en la época barroca de estar siempre vinculada a los círculos del poder, a los principios y dogmas monárquicos y religiosos, y elaborada casi siempre a petición de las autoridades, aquí la poesía es recreada como culto a la belleza, en la que el tema central es el amor y la poesía misma. La voz que registra todo lo concerniente al certamen hace hincapié en la escasa importancia que le otorgan no sólo las autoridades civiles y eclesiásticas sino el resto de la población:

242 Ver María Dolores Bravo, *La excepción y la regla*, UNAM, México, 1997, pp. 154-156-157, que en adelante citaré como *La excepción y la regla* y la página correspondiente.

243 Ver *Texto y Fiesta*, pp. 32-33-34.

La entrega de premios a los poetas laureados se hizo casi en familia. Estaba anunciada en el Teatro Velasco, pero no fue nadie; sólo unos desbalagados que nos preguntaron si iba a haber peleas de gallos.

En vista de lo cual, los miembros del Ateneo Tzapotlatena nos trasladamos a casa de don Alfonso, como si se tratara de una sesión rutinaria. Ni siquiera estaban todos los socios.

Cada quien leyó su poema, y los galardones fueron puestos en manos de los triunfadores por nuestras fieles Virginia y Rosalía. Los dos poetas de fuera se portaron muy gentiles y no echaron de menos el boato con que han sido recibidos en otras partes. El de aquí, que obtuvo el tercer premio, estaba realmente deprimido; éste es su primer triunfo, y la musa inspiradora, esto es, su novia, brilló por su ausencia. Todos nos esforzamos por aplaudirlo y reanimarlo (p. 175).

Tan ridícula es la consideración que se le brinda, que la entrega de premios se realiza con unos cuantos participantes. Más que resaltar su trascendencia la voz que evalúa el certamen deja ver, precisamente, lo fútil y caduco de un evento al que a nadie le importa, salvo a los miembros del Ateneo Tzapotlatena, entre los cuales se encuentra, como ya vimos, el zapatero-agricultor; ninguno de ellos con suficientes méritos poéticos como para merecer los galardones, porque los triunfadores son de fuera. El único participante de Zapotlán es el joven poeta que obtiene el tercer lugar y que, si se recuerdan sus poemas y el registro de su diario²⁴⁴, es heredero de una noción de poesía decimonónica, rasgo que hace dudar al lector sobre la depresión que lo asalta: no se sabe si es por haber obtenido un triunfo menor, por la idea romántica del poeta como un individuo sufriente y dolorido, o porque, efectivamente, su musa “brilló por su ausencia”. Sea cual sea el motivo de su tristeza, lo cierto es que le imprime al certamen un ingrediente de cursilería que en la novela se hace patente cada vez que se da registro de lo que hacen y dicen los miembros del Ateneo²⁴⁵.

244 Ver *La feria*, pp. 101-102-103-104-106-107-113-114-116-117-121-122-123-129-130-138-139.

245 *Ibid*, pp. 100-105-106-110-111-112-116-117-118-119-120-121-122-123-125-126.

El único evento cultural de la fiesta oficial queda, así, registrado como la suma de extravagancias y presunciones de quienes han buscado diferenciarse del resto de la población dedicando sus esfuerzos a cultivar la poesía:

Después de todo, no podemos decir que los Juegos Florales hayan sido un fracaso, dada la calidad de las obras premiadas. Al margen del regocijo populachero y de las pompas litúrgicas, nosotros mantuvimos vivo el culto a la belleza, durante este holocausto melancólico a las musas. . .

Porque yo os digo en verdad que dondequiera que se reúnan dos o tres espíritus en nombre de la Santa Poesía, allí reverdecerá el Jardín de Academo, y se abrirán otra vez las rosas provenzales de Clemencia Isaura... (pp. 175-176).

Esfuerzos que, desde la perspectiva de esta voz, no han sido en balde: hay calidad en las obras premiadas y, sobre todo, han podido mantenerse ajenos a los demás eventos festivos, “Al margen del regocijo populachero y de las pompas litúrgicas”, afirma y actualiza, así, la noción de cultura como atributo que otorga distinción y prestigio, que ya habíamos identificado en las declaraciones del zapatero-agricultor, y que marca la distancia entre los naturales y la gente de razón. La veneración que los miembros del Ateneo rinden a la poesía alcanza grados cada vez más exagerados, dejando que el lector identifique la cursilería, enlazada a una modulación erudita y pretenciosa, como el ingrediente principal del certamen literario.

Detrás de la escasa importancia que las autoridades civiles y eclesiásticas otorgan a los juegos florales se encuentra uno de los asuntos problemáticos que caracterizan a la fiesta oficial: el económico. Destinar los recursos a la elaboración de las coronas para Señor San José, la Virgen María y el Niño Jesús es uno de los puntos polémicos en el universo recreado y de ello se ocupa una voz que, con grandilocuencia, va externando sus cuestionamientos desde una carta²⁴⁶:

246 Para identificar otras voces que refieren el asunto de la elaboración de las coronas y que ilustran la polémica que este hecho genera en el pueblo, *Ibid.*, pp. 59-67-144-145-154-156.

Muy querido amigo mío: Tengo pésimas noticias que comunicarle, pues hubo un completo desbarajuste entre el Comité de Feria, la presidencia archimunicipal y la Cámara de los Lores. Total, que no hay dinero para los Juegos Florales. Claro, la hebra se ha de reventar por el lado de la cultura. Excuso entrar en detalles, pues espero que nos veamos pronto. Entre tanto, le ruego suspender la manufactura de la Flor Natural, que por primera vez iba a ser como mandan los cánones: de plata labrada, aunque de modestas proporciones. Los trabajos recibidos han sido muy pocos y de desalentadora calidad. De todos modos, haremos un último esfuerzo para no vernos en el caso de declarar desierto el concurso. Si el acontecimiento se llega a salvar, le pondré a usted un telegrama para que nos traiga, si no una rosa de tamaño natural, por lo menos una humilde violeta que le sirva de fistol al agraciado... Y es que (ya lo habrá usted oído decir) todo el dinero se nos fue en comprar coronas de oro... (p. 158).

Aparentemente el punto central de la carta es comunicar la falta de recursos económicos para pagar la flor de plata con la que se premiaría al ganador de los Juegos Florales, no obstante, se advierte una tenue crítica orientada a la fiesta oficial que sólo alcanza a percibirse si atendemos la locución “pues hubo un completo desbarajuste entre el Comité de Feria, la presidencia archimunicipal y la Cámara de los Lores” y esa especie de reflexión que desborda enfado y desaprobación: “Claro, la hebra se ha de reventar por el lado de la cultura”. Este velado cuestionamiento se suma a los conflictos que acontecen en el pueblo y de los cuales se habla en voz baja o mediante anónimos²⁴⁷, el uso de los paréntesis para señalar lo que todos saben respecto al dinero de la feria parece confirmar lo que planteo. El asunto económico será una constante en el perfil de la fiesta oficial y uno de los ejes centrales sobre los que se confrontan posiciones y discursos.

247 Del tránsito simulado de anónimos que develan asuntos de la vida privada tanto como del acontecer público, da noticia la voz narradora cuando señala: “En estos últimos días se ha soltado una verdadera plaga de anónimos dirigidos lo mismo a personas humildes que principales. Un espíritu chocarrero se ha erigido en juez de vidas privadas y se divierte achacando a faltas supuestas o reales las calamidades que cada quien padece. Lo peor de todo es que no contento con ofender a las personas separadamente, envía copias de sus libelos (a veces breves como telegramas y otras muy extensos en prosa y verso) a gran cantidad de vecinos. Se han ocasionado ya serios disgustos entre personas lastimadas en su honra y en su prestigio. Circula el rumor de que el ferrocarrilero que mató a su mujer, lo hizo prevenido por este canalla solapado que hasta ahora nadie ha podido descubrir”, *Ibid*, p. 139.

Pero el evento que mayores confrontaciones devela es la función. Detengámonos en el momento en que se habla de la realización de una de sus etapas: “el Reparto de Décimas”. El narrador expone la secuencia en la que se produce y deja ver, con toda claridad, las diferencias sociales y económicas que prevalecen en el pueblo:

Hoy, primer domingo de octubre, fue el Reparto de Décimas. Se hizo a la manera tradicional, aunque ya el año pasado se había suprimido la costumbre: una veintena de jóvenes, montados en briosos caballos, recorren las calles del pueblo y distribuyen las litografías de color que traen el programa de las festividades religiosas con la imagen de Señor San José.

Se detienen en cada puerta y ponen la décima en manos del jefe de la familia. Detrás de ellos van, al paso o a carrera tendida, chiquillos y gente del pueblo, hombres y mujeres humildes que saben muy bien que el reparto no pasará por su casa. Corren grandes peligros por alcanzar una décima, se meten de plano entre las patas de los caballos y los repartidores los atropellan a veces sin consideración alguna (p. 147).

El énfasis está puesto en los festejos y las diferencias y contradicciones van apareciendo entrelazadas al registro que se hace de ellos. Asimismo, se da información que sólo adquiere sentido cuando se relaciona con el desenlace de las acciones narradas. Es el caso de la supresión de esta etapa que sólo se entiende cuando el narrador nos revela su carácter violento²⁴⁸.

Otro de los momentos en que se develan los conflictos existentes en el pueblo se produce cuando diversas voces anónimas discuten la forma y el contenido de las décimas:

- ¿Qué le parecieron las décimas?
- La mera verdad, se me hacen muy rancheras.
- El año pasado estuvieron más elegantes.
- A mí no me la dejaron en la casa. Voy a ver si consigo una en la Parroquia.

248 Otro momento en el que se percibe este carácter violento es cuando se afirma lo siguiente: “Yo he visto muchas veces este desagradable espectáculo que da a nuestras fiestas un comienzo agitado y casi siempre brutal. Se oyen injurias groseras y no faltan los golpeados, ya sea por el caballo o por el jinete. Hoy, por ejemplo, doy cuenta de este incidente: Un hombre del pueblo, al verse desairado, se agarró firmemente de los arzones de la montura y se dejó arrastrar al trote más de media cuadra bajo una lluvia de latigazos. El caballo, ya de por sí muy arisco, se paró de manos asustado y el jinete cayó al suelo desprevenido. Las décimas se desparramaron por el suelo y los espectadores, chicos y grandes, se fueron sobre ellas como si fueran boletos de entrada para la vida eterna. El culpable fue llevado a la cárcel, con un golpe de herradura que estuvo a punto de matarlo...”, *Ibid*, p. 147.

- Ni vale la pena. Parece que las hicieron los indios, están muy chillantes.
- De todos modos, yo tengo la colección completa, desde fines del siglo pasado.
- Yo tengo una de pergamino legítimo, de 1913, el año de la arena. Se la regalaron a mi papá, que era compadre del Mayordomo. La voy a donar al Museo Regional...
- ¿Para que se la roben? (p. 162).

Son varios los asuntos aludidos aquí, entre ellos, destaca el prestigio con el que cuenta en el pueblo la elaboración de las décimas, prestigio que ahora se pone en duda, dejando ver, así, una de las cuestiones más polémicas y controvertidas de la fiesta oficial: la participación de los tlayacanques en los preparativos y en la realización de la función; y que se advierte, de manera más clara, cuando, en medio de la discusión referida se escucha una opinión diferente sobre las décimas:

- Déjeme leerle a usted los versos que traen las décimas este año:

En hambre, peste, temblores,
 guerra, inundación, sequía,
 Zapotlán de noche y día
 a José pide favores.
 Él le responde: ‘No llores;
 porque me invocas con fe,
 tus angustias guardaré.’
 Por eso tan juntos van:
 él, José de Zapotlán
 y Zapotlán de José.

- Esto es lo que se llama una buena décima. ¿No le parece a usted? Después de leerla, qué importan los colorines...(p. 162).

Al destacar el valor literario de las décimas se reivindica la participación de la comunidad indígena en todo el proceso festivo en honor a San José. El extenso diálogo citado ilustra las diversas posiciones que acontecen en el universo novelado en torno

a tal participación²⁴⁹. Posiciones diversas y contrastantes que tienen su origen en el problema de la tenencia de la tierra²⁵⁰ y que comienzan a manifestarse desde el momento en que el sacerdote del lugar informa que la función cuenta con treinta mil mayordomos²⁵¹.

La confrontación discursiva que tiene lugar entre quienes están vinculados al poder²⁵², hace patente que la incorporación de los indígenas en la fiesta oficial exagera las contradicciones existentes en el universo recreado²⁵³. La remoción del

249 El fragmento que consigna la participación de la comunidad indígena en la fiesta oficial tiene como referente real un hecho ocurrido en Zapotlán el Grande, Jal., en el año 1956 en el que el señor Cirilo Ambrosio y el pueblo fueron los responsables de la fiesta en honor a San José. Este dato aparece en el sitio de internet llamado “Leyendas de Zapotlán (De cuando un indígena se sacó la mayordomía)” y en él se advierte lo polémico de su participación, tal como sucede en la novela. Ver <http://www.zapotlan.com/> Ver también la página del Gobierno Municipal de Zapotlán el Grande, bajo el título “200 años de mayordomías”, <http://www.zapotlan.gob.mx/>

250 Al respecto resulta ilustrativa la intervención de una voz anónima que, en el contexto de la fiesta oficial, afirma: “– Yo no sé en qué estábamos pensando... Nunca se nos ocurrió acabar con todas esas mojoneras antiguas que a veces todavía están en los límites del llano y en las faldas de los cerros. Claro que no están todas, pero hay muchas, y de ellas se están agarrando para confirmar lo que dicen sus papeles, respecto a mediciones y límites antiguos. Mire usted el mapa que yo acabo de hacer nomás así a la ligera. Empecemos por el occidente. La línea va desde Apango, y pasando por el Florifundio y el Cerro de los Puercos va a dar hasta el Agua del Borrego al pie del Volcán de Nieve, baja por el Apastepetl y llega a Huescalapa. De la Puerta de Cadenas sigue por los Amoles y el Chuchul, por el rumbo de la Ferrería de Mataristos. Ya en Cerrillos, entra por toda la Cofradía hasta más allá del Papantón, y luego pues, volvemos cerca de Apango y ya le dimos la vuelta a todos los cerros que circundan el valle. Así que no le quepa a usted la menor duda, todo lo suyo y lo mío, lo que todos los agricultores de Zapotlán hemos comprado con tantos sacrificios, hasta el último terrón, les pertenece a esta bola de cabrones...”, *La feria*, pp. 134-135.

251 “– En el nombre del padre, del hijo y del Espíritu Santo; ahora todos somos mayordomos... ¿Quién no ha querido alguna vez ser mayordomo? Como ninguno de nosotros tiene dinero para hacer la Función, vamos a hacerla entre todos. En cada casa de Zapotlán va a haber una alcancía, y la vamos a romper en octubre. Nos estábamos quejando porque no había mayordomo, y ya ven ustedes, ahora tenemos treinta mil. Así es nuestro Patrono...”, *Ibid*, p. 57.

252 *Ibid*, pp. 58-59.

253 “– Con todo respeto, señor Cura, esto me parece ¿cómo le diré?, un poco revolucionario. Apenas si se está calmando tantito la gente, y con esto les pueden perder otra vez el respeto a los patrones. El Mayordomo es un símbolo, señor Cura, es un símbolo, no lo olvide usted. Y ahora se están sintiendo mayordomos, como si no hubiera arriba y abajo ni clases sociales ni nada. ¿Sabe lo que le oí decir el otro día a una mujer que estaba vendiendo tortillas en la plaza? ‘Le vamos a hacer a Señor San José una Función como no se la han hecho nunca toda esta bola de ricos muertos de hambre. . .’ ¡Imagínese nomás!”, *Ibid*, p. 60.

sacerdote²⁵⁴, o el comportamiento de algunos sectores de la población²⁵⁵, dan cuenta de ese contexto conflictivo donde se desarrolla la fiesta²⁵⁶.

Será, pues, la participación destacada de los tlayacanques, su presencia en todas las etapas festivas, el atuendo que visten y todos y cada uno de los actos que realizan, entre los que destacan las danzas, lo que le imprimirá a la fiesta rasgos particulares y enfatizará los conflictos existentes.

Una voz da cuenta de ello:

– Como era natural, este año se han multiplicado las danzas. Los agricultores se quejan porque todos los cortes de hoja están muy retrasados. Los gañanes, después de todo un mes de estar ensayando, no pueden con el trabajo y hacen, cuando mucho, medias tareas. Pero quién les va a quitar las ganas de bailar. Los que más abundan son, como siempre, los Sonajeros. Pero ahora han salido también Mecos, Pastores y Retos (p. 166).

Al instaurar en el ambiente festivo la realización de danzas se alude a uno de los problemas centrales en el universo narrado: el de la tenencia de la tierra. Veamos cómo se produce esta alusión: apacible y sosegadamente, como si no estuviera refiriéndose a uno de los problemas más complejos de todos los existentes, afirma “Como era natural, este año se han multiplicado las danzas”, que es una manera de decir que ya se esperaba este tipo de manifestaciones festivas en tanto que los tlayacanques están al frente de la fiesta. E inmediatamente después hace evidente que por dedicarle tiempo a la preparación de las danzas los peones o, como en algún momento dejó claro la voz narradora, los “dueños de la tierra [...] que de sol a sol la trabajan para otros”

254 “– Los rumores de que el señor Cura se puso enfermo y tuvo que salir violentamente a Guadalajara, se confirmaron en la Coronación, pues no fue él sino el Auxiliar ahora nombrado, quien leyó el Breve de su Santidad. Es un hombre joven y estaba bastante nervioso. Como primero dio lectura al texto en latín, nos quedamos en ayunas, pero oíamos que le temblaba la voz. Ya en español se equivocó varias veces y repetía las palabras. Claro, todo aquello fue muy solemne, y él estaba frente a altísimas personalidades, pero yo creo, y Dios me perdone si lo digo, que el recuerdo de nuestro señor Cura ausente no lo tenía muy tranquilo...”, *Ibid*, p. 177.

255 “– Lo que son las cosas, eso de suprimir casi todos los festejos profanos ha dado malos resultados. A los jóvenes les faltan distracciones y allí los tiene usted que todas las noches, después de la serenata, se van a los retaches, a la perdición, como quien dice. Más valía que se la pasaran bailando con muchachas decentes. Y los señores de edad, peor tantito, véalos usted en las partidas y en las redinas, jugando albures y yéndole a la ruleta”, *Ibid*, pp. 166-167.

256 Ejemplos de tales conflictos son los generados por la zona de tolerancia, *Ibid*, pp. 70-71-72-73-74.

(p. 63), han descuidado las tareas agrícolas; y los agricultores, o los actuales dueños de la tierra, se quejan por este descuido. Y resuelve la situación conflictiva que acaba de aludir mediante una afirmación cargada de humor y de reconocimiento: “Pero quién les va a quitar las ganas de bailar”²⁵⁷, que actualiza una de las manifestaciones de la cosmovisión mesoamericana: el baile o areito²⁵⁸, danza ritual asociada siempre a las celebraciones de sus dioses²⁵⁹ y que en la novela es evocada con la mención de los grupos de danzantes: “los Sonajeros”²⁶⁰, los “Mecos, Pastores y Retos”. Tal reminiscencia incluye aspectos del período colonial en tanto que fue en él cuando, alentados por los propósitos de la conversión católica, se toleraron, aceptaron y alentaron las danzas o los mitotes, sin reparar en que todas estas prácticas constituían ya una recuperación de la memoria indígena²⁶¹. Se van estableciendo, así, vínculos entre la imagen artística de la fiesta y la memoria antigua.

Estos vínculos se hacen más notorios en el siguiente párrafo, en el que la misma voz se ocupa de recrear las manifestaciones festivas que, desde mi lectura, contienen resonancias de las antiguas fiestas mesoamericanas:

A mí lo que más me gustó es ver otra vez a los Paistes, que según creo, es la danza más antigua, porque hablan de ella los primeros cronistas. Los que la bailan no llevan, como los demás danzantes, tantos hilachos, plumas, paliacates, espejitos y cuentas de colores. En realidad ni parecen gentes. Parecen monos de hoja. Desde la cabeza a los pies van cubiertos de heno y no se les ven ni cara, ni manos, ni pies. Miran a través de las tupidas hebras de zacate y se bambolean lentamente, como árboles, y sus pasos son pequeños y muy medidos. Mero arriba se les ve una angosta máscara de palo, y como la llevan encima de la cabeza con un mechón de cabellos, parecen altísimos (p. 166).

257 Declaración en la que, de algún modo, resuena el dicho “ya lo bailado ni Dios lo quita”.

258 Ver *Historia General de las cosas*, p. 95. Ver también *El águila y la cruz*, pp. 41-42.

259 Ver *Historia de los indios*, pp. 33-34-35-36.

260 Probablemente este grupo de danzantes tiene su origen en la fiesta *Etzalcualiztli* narrada por Sahagún. Ver *Historia General de las cosas*, pp. 199-202-204-206-207.

261 Ver *El águila y la cruz*, p. 49.

La admiración expresada por esta voz hacia los grupos de danzantes deja entrever una intencionalidad: la de hacer evidente que la fiesta tiene orígenes específicos y que ignorarlos es ignorar el devenir histórico del pueblo. Por ello, se detiene a explicar lo que sabe sobre estas danzas y detalla el atuendo que llevan. En ese registro pormenorizado se filtran resonancias de la antigua fiesta realizada en el décimo mes llamado *Xócotl Huetzi*²⁶², sobre todo porque en dicha fiesta los antiguos pueblos mesoamericanos representaban la imagen del dios del fuego mediante un gran árbol al que adornaban con papeles, sogas y mecates. En dicha fiesta intervenían los tlayacanques o cuadrilleros quienes, con gritos y gran bullicio, llamaban al pueblo para que juntos levantaran aquel árbol llamado *xócotl*. El ornamento elaborado con papeles largos colocados en la cabeza del dios parecían cabellos: similar a las tupidas hebras de zacate que, junto a las mascararas de palo, llevan puestas los danzantes de Zapotlán, mientras se bambolean lentamente como si fueran árboles²⁶³. Otro dato revelador de estas resonancias antiguas es el nombre de los cuadrilleros: tlayacanques, antepasados de los actuales integrantes de la Comunidad Indígena.

La admiración con la que esta voz recrea al grupo de danzantes tiene también la huella de su propia experiencia como espectador, por ello en algún momento rememora la sensación que de niño le generaban estas danzas: “A mí de chico me daban miedo, porque parecen brujos” (p. 166) y se produce así una alusión a los juicios sobre el carácter maligno y supersticioso de las ceremonias mesoamericanas que compartieron y difundieron tanto los cronistas como los misioneros cuando, mediante la palabra escrita, consignaron testimonios sobre la vida cotidiana de los pueblos conquistados²⁶⁴. El reconocimiento contenido en la locución final: “Pero ahora, si

262 Ver *Historia General de las cosas*, pp. 152-153-223-224.

263 Es preciso tener presente que para los indígenas todos los elementos que conformaban sus areitos o mitotes tenían un significado ritual, *Ibid*, p. 46.

264 Ver *Historia de los indios*, p. 101.

yo fuera juez del concurso de danzas, les daba el primer premio a los Paistes” (p. 166) pone en duda esas valoraciones históricamente expresadas desde el poder.

Otro momento significativo, para identificar los componentes populares de la fiesta, se produce en el siguiente fragmento, en el que el narrador refiere la actuación de otro grupo de danzantes:

La alegría y el terror de los chicos son los Viejos de la danza. Mientras el conjunto baila, muy recio y en serio, los Viejos se meten con el público, sobre todo con los niños y las mujeres. Tal vez son útiles para que entre la danza y los mirones haya espacio suficiente. Llevan puestas unas máscaras de tecomate con dientes de puerco y barbas de chivo. El traje es de lo más variado, y hay algunos de levita y sombrero de copa. Se ponen encima cuanto se les ocurre, y en la mano llevan siempre armas agresivas: machetes y bastones de palo, ballestas de otate, hachones de ocote y chicotes de cuero crudo. Con ellas amenazan a los espectadores, pero a veces se les pasa la mano (p. 176).

La escena que se acaba de producir permite distinguir las resonancias de la fiesta realizada en el mes llamado *Títitl*²⁶⁵, en la que se elaboraban unas talegas o redes llamadas *chichicuatli* que contenían lana, hojas de maíz y papeles y que eran utilizadas por los hombres para aporrear a las mujeres, uno de ellos llevaba puesta la máscara de la diosa madre *Ilamatecuhtli*, quien era honrada en este evento llamado *nechichicuahuiló*²⁶⁶. Algunos elementos mencionados por el narrador como las “máscaras de tecomate con dientes de puerco y barbas de chivo” y los instrumentos que llevan los danzantes, entre ellos los “chicotes de cuero crudo”, pueden interpretarse como recreaciones de los rasgos característicos de dicha fiesta, especialmente si se toma en cuenta la aclaración: “los Viejos se meten con el público, sobre todo con los niños y las mujeres”, que refiere una de las acciones centrales de dicho ritual. Asimismo, en la mención de

265 Ver *Historia General de las cosas*, p. 166.

266 *Ibid*, pp. 257-258-259.

los materiales con los que están hechas las máscaras (tecomate)²⁶⁷, las ballestas (otate)²⁶⁸ y los hachones (ocote)²⁶⁹, se filtran rasgos de la vida ritual mesoamericana²⁷⁰, incluyendo aquellas sustituciones que los misioneros impusieron en sus danzas durante el período colonial²⁷¹.

Detengámonos, nuevamente, en el párrafo anterior para destacar que dos asuntos sobre los danzantes han sido formulados en él: las características de su vestimenta y las particularidades de los instrumentos que emplean. No es fortuito que el narrador se detenga en estos últimos: “en la mano llevan siempre armas agresivas” afirma, e inmediatamente después las enumera: “machetes y bastones de palo, ballestas de otate, hachones de ocote y chicotes de cuero crudo”. Al asignarle el calificativo de “agresivas” a instrumentos que, en sentido estricto, no lo son y que más bien se utilizan como instrumentos de trabajo en la vida cotidiana de la gente del campo, la voz narradora ironiza sobre ellos y anticipa el sentido que los poderosos le darán a estos materiales cuando se produzca el incendio del castillo en el final de la novela. La declaración: “Con ellas amenazan a los espectadores, pero a veces se les pasa la mano”, adquirirá una dimensión significativa en el desenlace de la narración en tanto que permitirá reconocer una reflexión que, si fuera mencionada de manera directa, diría más o menos lo siguiente: se les pasó la mano. Pero no nos adelantemos e identifiquemos cómo van apareciendo, mediante las disertaciones anónimas, las contradicciones que prevalecen en el universo recreado, porque serán decisivas para identificar no sólo los rasgos particulares de la fiesta oficial sino los cambios de entonación que se producen en la voz del narrador que serán cruciales para aprehender la intencionalidad ética y estética de la novela.

267 *Ibid*, p. 1313. “Tecomate (Del azt. *tecomatl*, vasija de barro.) m. Vasija ordinaria de barro en forma de jícara [...]”, *Diccionario de Mejianismos*.

268 Ver *Historia General de las cosas*, p. 1301 “Otate (Del azt. *otlatl*, caña maciza. Bambu arundinacea [...]) Planta gramínea de corpulencia arbórea, cuyos recios tallos nudosos sirven para bastones, y aun para setos en las habitaciones rústicas, enteros o en rajas [...]”, *Diccionario de Mejianismos*.

269 “Ocote (Del azt. *ocotl*, u *ocotl-cuahuitl*.) Aztequismo empleado como nombre vulgar de las plantas del género *Pinus*, coníferas de la familia especial de las pináceas [...]”, *Ibidem*.

270 Ver *Historia General de las cosas*, p. 232.

271 Ver *El águila y la cruz*, pp. 47-48.

En el siguiente párrafo una voz anónima señala las ganancias económicas como uno de los motivos principales para la realización de la feria:

– Al municipio se le fueron los pies. Con eso de que no iba a haber casi festividades profanas, le dio la concesión a un empresario de fuera para que se encargara de todo. Y en los primeros días de octubre, de puros derechos de piso para instalar puestos, juegos mecánicos, cantinas y barracas, sacó más del doble de lo que le pidieron. Y eso sin contar las corridas de toros, que siempre las hubo. Aunque las primeras han estado muy malas, allí está la plaza diario a reventar. No cabe duda, el dinero de aquí siempre se lo llevan los de fuera. Lo que sale de las diversiones, los fulleros y los políticos. Y lo de la iglesia, pues vayan ustedes a saber, se va a Guadalajara, a México, y dicen que hasta a Roma. Sea por Dios... (p. 158).

Uno de los dichos populares que resuena en la novela sin que se registre su mención es el de “metió la pata” cuya resonancia se percibe detrás de la afirmación: “Al municipio se le fueron los pies”, que es la manera refinada que esta voz encuentra para expresar su cuestionamiento sobre el beneficio económico que obtienen, gracias al apoyo de las autoridades civiles, empresarios ajenos al pueblo. Se advierte, así, que la fiesta constituye un gran negocio y que los primeros en reprobar su realización son quienes se han quedado al margen de sus ganancias²⁷².

Centremos el interés, ahora, en lo que declara otra voz anónima que se ocupa de hacer hincapié en el artificio de tales demostraciones festivas:

– Si en mi mano estuviera, yo les aconsejaría a todos los visitantes que ya no vengán a la feria del año que viene. Estamos en la más completa decadencia, y no es porque yo ya me sienta viejo y cansado. Ahora todo lo veo como de mentiras y nadie se divierte de veras. Hasta los mismos danzantes ya no parecen de aquí, vestidos de artísela como bailarinas de carpa. Antes tan serios, tan ensimismados, con sus guaraches burdos, y sus calzoneras de cuero. Ahora se ponen zapatillas de charol, con moño y tacón... (p. 170).

272 Un ejemplo de tal reprobación o descontento se desprende de la siguiente declaración: “-Todo el año parecemos coheteros, nomás pensando en la feria y llenándonos de pólvora la cabeza, para que a la hora de la hora, todas las ilusiones se nos seben...”, *La feria*, p. 157.

Para hacer el recuento de los cambios producidos en los festejos se establece una separación entre un “antes” y un “ahora”, que permite reconocer dos temporalidades históricas distintas. Aquella en la que las danzas indígenas constituyeron la exhibición de un pasado prehispánico que, mediante las distintas manifestaciones del proyecto de nación que han existido como el patriotismo criollo²⁷³ o el nacionalismo insurgente²⁷⁴, insistentemente se buscaba reivindicar²⁷⁵. Y la época caracterizada por el rechazo a ese pasado mediante una declarada ofensiva a las comunidades indígenas²⁷⁶, en la que el proceso social y cultural trastocó de manera sustancial esas festividades hasta convertirlas, como deja ver la voz anónima, en un artificio.

En el detallado registro que se hace del desfile de carros alegóricos, uno de los momentos principales de la fiesta, se identifican resonancias del carácter suntuoso característico de las fiestas novohispanas²⁷⁷. Las referencias bíblicas y la presencia indígena, como soporte de la representación simbólica y material del poder eclesiástico, son señales y símbolos que remiten a las celebraciones realizadas en la Nueva España:

¿Ya los vieron todos? Pues ahora viene el principal, que es el último del desfile, el Trono de Señor San José, la única anda que todavía se lleva en hombros y no sobre ruedas, como todas las demás...

Como ustedes pueden ver, la anda es muy grande y va sobre una plataforma de vigas y tablonces que pesa una barbaridad. Generalmente es un monte de nubes, un pedestal de cirros y de nimbos donde flotan docenas de señoritas, de niños y niñas, vestidos de ángeles, arcángeles, querubines, serafines, tronos y dominaciones... Y en lo alto,

273 Ver *Del Gachupín al criollo*, pp. 16-17.

274 Ver *Étnia, Estado y Nación*, p. 286.

275 Ver *El águila y la cruz*, p. 73. Ver también Carlos Illanes y Adriana Sandoval, *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*, UAM/Plaza y Valdés, México, 2000, p. 46.

276 *Ibid*, pp. 46-47.

277 “– ¿Saben qué es en realidad lo que viene a ver todo ese gentío a la feria de Zapotlán? Pues eso que están viendo ustedes ahorita, el Desfile de los Carros Alegóricos, el Rosario, como le decíamos aquí, las Andas, como les dicen en otras partes... Vean a Judith, frente a la tienda de Holofernes, sosteniendo por los cabellos la cabeza greñuda, mientras que en la diestra brilla el espadón ensangrentado... Vean a la hija de Faraón que recoge la cesta con Moisés pequeño a las orillas del Nilo, a Abraham que alza el cuchillo sobre la cabeza de Isaac, atado como un cordero junto a la leña del sacrificio. El taller de Nazareth no debe faltar, porque es uno de los cuadros que más le gustan a la gente, con la Sagrada Familia en la intimidad: José trabaja en su banco de carpintero, la Virgen hila o cose, mientras el Niño Jesús juega a unir dos trozos de madera para la cruz predestinada... En fin, véanlos todos, si tienen paciencia, son veintitantos...”, *La feria*, p. 178.

Señor San José y la Virgen, bajo un dosel augusto, sostenido por doradas columnas salomónicas... A los lados del anda van dos mozos con pértigas, levantando en cada esquina los cables de luz para que el trono pueda pasar en toda su grandeza... (pp. 178-179).

A simple vista la mención detallada que esta voz hace de los componentes plásticos y de la vestimenta con la que se representa ese conjunto seráfico y los calificativos empleados para destacar la disposición majestuosa del santo y de la virgen, no tiene otro propósito que el de recordar los lenguajes propios del arco triunfal novohispano, que con una marcada suntuosidad destacaba el carácter piramidal y jerárquico de la sociedad barroca²⁷⁸. Pero, si se considera ese matiz irónico con el que se refiere a los cargadores del trono, es posible advertir que la intención no es la de informar o registrar, de manera neutral, los componentes del desfile, sino de revelar el carácter simbólico que éste adquiere en tanto que condensa la problemática existente en el pueblo:

Ahora asómense para abajo. ¿Qué es lo que ven? Sí, son ellos, los miembros de la Comunidad Indígena que han alcanzado el honor de cargar con el santo y con su gloria. Son cien o doscientos aplastados bajo el peso de tantas galas, cien o doscientos agachados que pujan por debajo, atenuando con la cobija sobre el hombro los filos de la madera, y que circulan en la sombra sus botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas. En cada esquina el anda se detiene, y muchos se echan en el suelo, a descansar sobre las piedras... ¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Ánimo, cansados cirineos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento! (p. 179).

Destaca la manera en que se dirige a unos escuchas a quienes les da instrucciones acerca de dónde deben enfocar su mirada, como si se corriera el riesgo de que la suntuosidad de la anda los distrajera y no logran visualizar quiénes son los que hacen posible semejante espectáculo. Les habla como si lo que acaban de descubrir fuera algo insólito, y como si disfrutara revelándoles lo que, a todas luces, resulta inesperado. El afán de quien habla parece estar encauzado a revelarles al

²⁷⁸ Ver *La excepción y la regla*, pp. 174-176.

lector que quienes miran, han mantenido hacia los indígenas una actitud de indiferencia o franca reprobación, y por ello ha venido burlándose del estupor que les causa descubrir que “han alcanzado el honor de cargar con el santo y con su gloria”. Asimismo confronta la suntuosidad de la anda con la humildad de los indígenas: van aplastados bajo el peso de tantas galas, pujan por debajo y circulan las botellas de tequila para darse ánimos y fuerzas. Esa imagen de los indígenas sosteniendo la anda devela el proceso histórico del pueblo: quienes lo han sostenido como tal son los miembros de la Comunidad Indígena. Ellos son, también, el soporte de una religiosidad contenida simbólicamente en el trono de San José. Ese proceso histórico que hace evidente la importancia de los indígenas en la vida del pueblo ha sido negado por quienes sustentan el poder, lo que ha generado problemáticas diversas entre las que destaca la de la tenencia de la tierra. La declaración final es una manera de resumir lo anterior pero también de ironizar sobre tan relevante papel de los indígenas y sobre las posibles consecuencias del trato al que los someten los poderosos: “¡Adelante con la superestructura, pueblo de Zapotlán! ¡Ánimo, cansados cirineos, que el anda se bambolea peligrosamente como una barcaza en el mar agitado de la borrachera y el descontento!”, afirma con una burla, una burla destinada tanto a los poderosos como a los indígenas, protagonistas de un conflicto que bien puede desencadenar en una nueva sublevación²⁷⁹ y cuya posibilidad queda registrada con la imagen de esa plataforma que se bambolea peligrosamente.

El cuestionamiento a la fiesta oficial y, particularmente, a la función, se manifiesta con una fuerza significativa en el siguiente párrafo, en el que una voz anónima señala las contradicciones que definen la última etapa: la coronación de San José:

279 La documentación histórica registra varias de estas sublevaciones. Ver *La colonización de lo imaginario*, p. 246.

– Por primera vez en nuestra historia, se necesitaba invitación para poder entrar a la Parroquia, figúrense ustedes nomás. Yo creí que iba a poder ver la Coronación, pero me quedé con las ganas, como casi todo el pueblo. Las puertas estaban guardadas por unos individuos vestidos de soldados antiguos. Tal vez tengan razón, la Parroquia es muy grande, pero no íbamos a caber todos allí. Lo que me dio más coraje es que el encargado del ceremonial se opuso a que entraran los tlayacanques, y eso que nomás estaban invitados dos de los cinco cabezales. Tenían su lugar separado, pero no los dejaban entrar por órdenes del nuevo señor Cura. Lo que pasaba, según supe, es que la ceremonia era de etiqueta y ellos iban vestidos de gala, pero de tlayacanques, según su costumbre (p. 171).

Si bien es cierto que no hay una mención directa acerca del lugar preferente que las autoridades eclesiásticas y los grupos de poder tienen en tal celebración, el lector puede advertirlo mediante el tono crítico y los matices populares con las que se da testimonio de uno de los eventos más ostentosos de todos los que conforman la fiesta oficial y del cual han quedado al margen los demás habitantes del pueblo. La crítica adquiere mayor intensidad cuando refiere el tratamiento que se les dio a los indígenas, que recuerda algunas de las medidas impulsadas por Carlos III contra las fiestas, las danzas y demás celebraciones durante el período colonial²⁸⁰. Es posible advertir, también, un contraste entre la sencillez y austeridad de los indígenas, que aquí se registra con el comentario sobre su vestimenta y la ostentación de la ceremonia, y de quienes participan en ella, de las cuales da testimonio otra voz anónima:

– Yo estoy indignado. Esa fiesta tan lujosa es un verdadero insulto a la población. No se hizo más que para los ricos, que a la hora de la hora y como siempre, se colgaron los galones. Iban vestidos como príncipes, de frac y con sombrero montado. Yo los estuve viendo entrar. El más ridículo de todos fue don Abigail, con su traje de Gran Caballero de Colón. Parecía que todo le quedaba apretado. Lástima que no fuera sábado de Gloria, porque daban ganas de tronarlo así, vestido de mamarracho (pp. 177-178).

280 En dicho período Carlos III desplegó una serie de medidas contra las fiestas, las danzas, los supuestos milagros. *Ibid*, p. 266.

El principal asunto revelado es que la ceremonia ha sido un artificio, colmado de excesos²⁸¹ y de cursilerías, como el traje de Gran Caballero de Colón que lleva don Abigail, completamente ajeno al espíritu popular que ha caracterizado la veneración al patrono del pueblo. La reflexión final condensa las prácticas populares de la fe al aludir a la llamada quema de judas, evento festivo en el que se queman grandes muñecos con el rostro de algún personaje repudiado por la población y que se realiza en las poblaciones rurales de México durante la semana santa²⁸². Queda registrado, así, el descontento por la fiesta, en general, y por la actuación del representante de la autoridad civil, en particular.

En el siguiente párrafo se produce un interesante proceso: mediante un desbordante entusiasmo se exalta la ceremonia como si, quien la evalúa, estuviera realmente conmovido por lo que acaba de experimentar; no obstante, sus juicios logran generar una burla hacia la ostentación, la suntuosidad y el artificio del evento, que se forja al hacer hincapié en la torpeza y la dificultad de las autoridades eclesiásticas para cumplir con el protocolo:

– Lo más hermoso fue el final de la ceremonia, cuando todos los preladados, por orden jerárquico, se levantaban de sus lujosos asientos y depositaban humildemente sus mitras recamadas de piedras preciosas y sus báculos de oro a los pies de Señor San José... Como unos son ya muy viejos, caminaban con dificultad bajo las pesadas vestiduras, se quitaban la mitra con torpeza, y cuando hacían la genuflexión, uno creía que ya no iban a poder levantarse. A mí fue lo que más me gustó de toda la ceremonia (p. 176).

281 Tales excesos se advierten en el siguiente párrafo: “– Los Caballeros de Colón y un gran número de jóvenes severamente uniformados, se colocaron en dos filas a los lados de la nave mayor. Entraron sus Eminencias, sus Excelencias y sus Señorías, por orden riguroso, lentamente, y se colocaron a los lados del altar, en suntuosos sitials. Luego pasaron las tres andas de madera tallada, donde sobre cojines de raso, resplandecían las coronas. Pasó primero la del Niño Jesús, conducida por pequeñuelos. Luego la de la Virgen María, en manos de distinguidas señoritas, y finalmente la de Señor San José, llevada por seis representantes del pueblo, elegidos entre las mejores familias. Después de una misa pontifical, larga y solemnísimas, se llevó a cabo la Coronación. El Legado Apostólico, representante de Su Santidad, coronó al Niño Jesús. El Arzobispo de México a la Virgen María, y el Arzobispo de Guadalajara a Señor San José. En ese momento todos los fieles estallaron en vivas al Santo Patrono, consagrado por doscientos años de devoción”, *La feria*, p. 173.

282 El hecho de que en la novela se aluda a esta práctica festiva, permite reconocer otro vínculo con *Al filo del agua*, en la cual también se realiza la quema un judas con la cara de un personaje vinculado al poder. Ver *Al filo del agua*, p. 69.

A pesar de que no se menciona de manera directa, el lector puede inferir la risa de algunos asistentes frente a ese momento crucial en el que los viejos representantes del poder eclesiástico hacen la genuflexión con suma dificultad, al grado en que parece que ya no podrán levantarse. Además, ese contraste entre el lujo reinante y la humildad con la que depositan las mitras adornadas de piedras preciosas y los báculos de oro ante los pies de San José, pone al descubierto la incongruencia entre el origen del santo, que él mismo ha suscrito, y la opulencia con la que se le venera, cuyo germen se remonta al período de auge de la llamada sensibilidad criolla mexicana²⁸³.

Hemos visto hasta aquí cómo las confrontaciones discursivas en torno a los eventos festivos han puesto al descubierto los problemas y contrastes diversos existentes en el pueblo²⁸⁴, así como los propósitos comerciales²⁸⁵ y el despliegue del poder que las instituciones eclesiásticas y civiles le imprimieron a la fiesta oficial.

Detengámonos ahora en el párrafo que cierra la novela. El narrador se ocupa de exponer los últimos momentos de la fiesta:

Nadie podía haber previsto lo que sucedió esta noche, la última de la feria, a las doce en punto. Todo el pueblo estaba reunido en la plaza, rodeando el inmenso castillo pirotécnico, orgullo de todos nosotros y símbolo de la fiesta, erigido a un costado de la Parroquia por más de cincuenta obreros bajo las órdenes de don Atilano el cohetero. Nunca habíamos visto algo más bello y majestuoso (p. 182).

283 Ver *Del gachupín al criollo*, pp. 176-177-179.

284 Una condensación de tales problemas y contrastes se produce en el siguiente párrafo: “– ¿Qué tal estuvo la feria? – Como las naguas de tía Valentina: angostas de abajo y anchas de pretina. – Yo me divertí como Dios manda... – A mí me robaron la cobija. – Y las tierras ¿se las van a devolver a los indios? – El año de la hebra y el mes del cordón... – Primero me cuelgan del palo más alto. – Para eso hay arriba y abajo. – Dios Nuestro Señor dispuso que nosotros fuéramos arriba y que los indios cargaran con las andas... – Al fin y al cabo que ellos también se divierten mucho por debajo... – Ahora les hemos parado todos los pleitos y juicios... – ¿Y el Día del Juicio Final? – Ya tenemos todos nuestros papeles arreglados, con la debida anticipación...”, *La feria*, pp. 180-181.

285 Cito un fragmento que ilustra este carácter lucrativo: “Nunca había habido tantos desplumaderos para ricos y pobres. ‘¡Esos rayueleros que se la quieren jugar, cinco tiradas por cinco les voy a dar!’ ‘¡Aquí está el trompito inglés, que con uno se sacan diez!’ ‘¿Dónde quedó la bolita?’ Yo vi una pobre mujer que se puso a llorar después de que perdió un peso adivinando dónde había quedado la bolita...”, *Ibid*, p. 167.

La única locución que tiene una carga de congoja es la que abre el párrafo, sin embargo, la sensación de que lo sucedido fue algo trágico se produce, precisamente, por el carácter festivo que tienen las demás oraciones y que permite augurar que tal tragedia la experimentará esa multitud concentrada en la plaza en actitud regocijada. La admiración con la que se habla del castillo pirotécnico resalta el sentido de adversidad identificado y será esencial para distinguir, más adelante, los cambios que se producen en la voz del narrador.

Por lo pronto, veamos cómo relata lo que sobrevino cuando el pueblo admiraba esa obra pirotécnica, símbolo de la fiesta, que tanto orgullo les provoca:

Justamente en el momento en que iba a darse la orden para que fuera encendido irrumpió una pequeña banda de desalmados. Nadie pudo darse cuenta de quiénes eran, ni cuántos. Iban vestidos de Viejos de la danza, con máscaras de diablo. Unos llevaban teas encendidas, otros baldes y machetes, otros más, pistolas que disparaban al aire. En cosa de instantes, bañaron de petróleo la base de las cuatro torres que sostenían la plataforma desde donde se alzaba el castillo principal, y les prendieron fuego (p. 182).

Conforme va explicando qué fue, exactamente, lo que sucedió esa noche, van apareciendo algunos matices que, si bien no se definen con claridad, conforman una gradación que suena a cierta soberbia, mezclada con pedantería, erudición y un cierto dejo de desdén, entrelazada a ese tono pesimista que ya habíamos advertido (“Justamente en el momento en que iba a darse la orden para que fuera encendido irrumpió una pequeña banda de desalmados”). ¿Cuál es el propósito del narrador al expresar un testimonio con tintes de grandilocuencia, cuando su voz se ha caracterizado, precisamente, por entretejer acentos populares y por burlarse de aquellas expresiones refinadas o cursis? Antes de responder a tal interrogante veamos cómo esa afectación en su voz se intensifica con la utilización de los calificativos con los que impugna a los responsables de prenderle fuego al castillo y que se entrelaza a la marcada insistencia en dejar claro que nadie, de todos los presentes, supo con claridad quiénes fueron los desalmados que

arruinaron ese símbolo de la fiesta, como si quisiera, de antemano, eximir a los ahí reunidos (“Nadie pudo darse cuenta de quiénes eran, ni cuántos”).

En la escena que se acaba de recrear aparecen algunos elementos que bien pueden interpretarse como resonancias de la memoria antigua. Me refiero a los materiales utilizados por los sujetos anónimos causantes del incendio: máscaras de diablo, teas encendidas, baldes, machetes, así como el atuendo de danzantes y el acto mismo de prender fuego, que pueden definirse como elementos simbólicos mediante los cuales se introducen en la narración huellas de las ceremonias realizadas en honor al dios del fuego; sobre todo si consideramos que en pleno período colonial los indígenas asociaban la imagen de San José con *Huehuateotl*²⁸⁶, el dios viejo²⁸⁷. Es posible, también, identificar en ellos alusiones a una de las fiestas antiguas más importantes de la cultura mesoamericana: la del fuego nuevo²⁸⁸. Fiesta considerada como renovación del cosmos²⁸⁹, celebración del fin de una época y el principio de otra²⁹⁰, un ritual que permitía a los antiguos habitantes de Mesoamérica recrear el momento de la creación original del universo y demostrar el poder que estos pueblos tenían frente a sus enemigos²⁹¹. Incluso, es factible pensar que las resonancias de ambas ceremonias estén contenidas en el dramático final de la fiesta, en tanto que, como ya se ha señalado, los vestigios de la memoria antigua se filtran en muchas de las prácticas colectivas e incluso en actos de carácter vital como comer, hablar, sembrar, celebrar. No veo por qué no habrían de aparecer, simbólicamente representadas, en los utensilios empleados para prenderle fuego a una estructura que funciona como representación de Señor San José o del dios viejo mesoamericano. El narrador dejó claro, en algún momento, que el

286 Para la relación entre *Huehuateotl* y San José, ver Serge Gruzinski, *La Guerre des images. De Christophe Colomb a 'Blade Runner' (1492-2019)*, París, Fayard, 1990, p. 274. Ver también *La guerra de las imágenes*, p. 178 y *La colonización de lo imaginario*, p. 181.

287 Ver *Historia General de las cosas*, pp. 87-1277.

288 Ver *Memoria*, pp. 22-125.

289 *Historia General de las cosas*, pp. 422-428-712.

290 Ver *Memoria*, p. 127.

291 *Ibidem*.

castillo contiene la imagen del santo patrono y los colores que simbólicamente lo distinguen²⁹², y hacia esa imagen y esos colores encauzan sus acciones los individuos de las máscaras, como si estuvieran realizando un ritual. Esta explicación sería válida si no fuera porque, a diferencia de todos los anteriores momentos en los que se filtran las resonancias de la cosmovisión mesoamericana, aquí la composición de la voz narradora presenta rasgos que le imprimen un tratamiento distinto a la memoria antigua: esa inflexión de pesadumbre y congoja en la que se mezclan tenues matices de soberbia, pedantería y erudición, es en realidad un tono paródico²⁹³. El narrador toma el discurso de los poderosos y lo reorienta hacia las acciones realizadas por quienes van “vestidos de Viejos de la danza”: los indígenas. Por eso, cuando afirma que nadie podía haber previsto semejante desenlace, es como si la palabra de los poderosos resonara y dijera que habrían podido evitarlo impidiendo, de manera más enérgica, que los tlayacanques intervinieran en la fiesta. Por eso suenan pedantes esas expresiones sobre el castillo pirotécnico: “orgullo de todos nosotros / Nunca habíamos visto algo más bello y majestuoso”, y se advierte cierta soberbia y erudición cuando detalla que “Justamente en el momento en que iba a darse la orden para que fuera encendido irrumpió una pequeña banda de desalmados”. Es el decir de los poderosos, su visión sobre lo que está aconteciendo, lo que resuena en las declaraciones paródicas del narrador, quien de esta manera se burla de ellos, que están tan orgullosos del

292 “Hay que tener muchos conocimientos y buenas ocurrencias de arte mecánica. Sobre todo para un castillo como el que van a quemar el día de la Función, que será más alto que la Parroquia. Eso es ya cosa de arquitectura. Yo vi el dibujo. Cuatro torres sostienen una plataforma a ocho metros del suelo. Desde allí se alza el castillo propiamente dicho, con el tronco del pino más alto que haya en toda la sierra. Va a dar vuelta todo entero, movido por unas aspas de luz amarilla y verde, los colores de Señor San José, y en la mera punta se descubrirá al final una imagen de nuestro Santo Patrono, sobre una catarata de luz, rodeada por canastillas que saldrán de todas partes, en forma de querubines...”, *La feria*, p. 115.

293 “Para ser importante y productiva, la parodia a de consistir precisamente en una *estilización* paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado [En la parodia hay] dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista y dos pensamientos lingüísticos; es decir, en esencia, dos tipos de habla. Es verdad que uno de esos lenguajes (el parodiado) está directamente presente, mientras que el otro participa de manera invisible, como trasfondo activo de la creación y de la percepción [...]” (las cursivas son de Bajtín), *Teoría y Estética de la Novela*, pp. 180-442.

castillo, tan embelezados con su belleza y su majestuosidad, tan satisfechos de convertir una fiesta popular en un artificio, en un negocio, en un despliegue de su poder.

Las marcas del discurso parodiado se distinguen con mayor claridad en el momento en que se narran las últimas acciones:

La gente cercana huyó despavorida porque el combustible se derramó por el empedrado. La llamarada pronto se levantó al cielo, más alta que la Parroquia. Los malhechores se quitaron inmediatamente las máscaras y los disfraces, quedando irreconocibles entre la muchedumbre (p. 182).

El tono paródico y cargado de humor logra ridiculizar a toda esa “gente cercana [que] huyó despavorida”: son los poderosos de Zapotlán, los mismos que en el contexto del temblor suplican, imploran y simulan un arrepentimiento con tal de obtener el perdón, los que han expresado valoraciones negativas en contra de los indígenas²⁹⁴ y de los que se ha venido burlando, insistentemente, el narrador. Las disertaciones paródicas tienen, así, un matiz de exageración (“La llamarada pronto se levantó al cielo, más alta que la Parroquia”), un desdén que se vuelve menosprecio y definitiva impugnación que se condensa en el calificativo central utilizado (“Los malhechores”), pero también una burla agazapada en la impotencia que les genera no poder reconocer a los culpables (“se quitaron inmediatamente las máscaras y los disfraces, quedando irreconocibles entre la muchedumbre”).

294 En el siguiente párrafo he agrupado algunas de estas valoraciones: “Yo les voy a dar su justicia a todos estos indios argüenderos, despachando al otro barrio a dos o tres de los más alebrestados. Además, no es cierto que nadie les haya quitado nada. Ellos lo han perdido todo por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros / Y ahora se están sintiendo mayordomos, como si no hubiera arriba y abajo ni clases sociales ni nada / lo más chistoso de todo es que si les dieran las tierras, digo, es un decir, se vendría abajo toda la agricultura de la región. ¿Se imagina usted la crisis? ¿De dónde iban a sacar para hacer las labores si no tienen ni para taparse el fundillo? / Los indios han sido siempre enemigos del progreso en este pueblo / por el paseo de adentro circulaban las personas decentes; por el de afuera, los de sombrero ancho y de rebozo. Ahora se ve mucha revoltura y la gente del pueblo ha transgredido la barrera social con evidente insolencia”, *La feria*, pp. 33-60-135-136-142-172-173.

Al parodiar la palabra de los poderosos, el narrador se distancia de ellos. Es una distancia de carácter ético que comparte con quienes conocen el conflicto que está en el centro de las acciones realizadas por los indígenas: los lectores:

En vez de arder parte por parte y en el orden previsto por don Atilano, ya se imaginarán lo que pasó. El estallido fue general y completo, como el de un polvorín. Los buscapiés se fueron por todas partes, sin ton ni son, y sobre la multitud cayó una verdadera lluvia de fuego por fortuna artificial, y no hubo, según parece, más que algunos centenares de chamuscados. El fuego se propagó a muchos puestos y barracas, y poco faltó para que ardieran los árboles del parque. Aunque violento, el material inflamable no era mucho en realidad, fuera de la pólvora superficial. Una hora después, no quedaba más que un montón de brasas y pavesas, entre las que de vez en cuando tronaba todavía algún cohete retardado... (pp. 182-183).

Efectivamente, el narrador se dirige a ellos y los hace cómplices de esa ridiculización (“En vez de arder parte por parte y en el orden previsto por don Atilano, ya se imaginarán lo que pasó”), les da detalles que hacen evidente el éxito de la acción (“El estallido fue general y completo, como el de un polvorín”) y, como parte de ese ejercicio de imaginación al que los acaba de convocar, casi pueden ver cómo los poderosos corren al ritmo de los buscapiés (“sin ton ni son”). Con marcados acentos de oralidad logra también que los lectores se rían de esa multitud sobre la que se precipitó “una verdadera lluvia de fuego por fortuna artificial” y de la que quedan “algunos centenares de chamuscados”.

Poco antes de que se registraran las primeras señales de este tono paródico, se produce la intervención de una voz anónima que afirma: “– Y tú ya vete a dormir, contador impuntual y fraudulento. Pero como tu castillo de mentiras sostiene una sola verdad, yo te consiento, absuelvo y perdono. Y como creíste te sea hecho”²⁹⁵ (p. 181). Al menos tres asuntos quedan expuestos en esta declaración: a) que su contenido está dirigido al narrador, b) que el humor es el ingrediente

295 Sara Poot plantea que la locución final es una referencia bíblica del Nuevo Testamento, específicamente del Evangelio según San Mateo que dice: “Entonces Jesús dijo al centurión: Ve, **y como creíste te sea hecho**” (las negritas son mías), *Un giro en espiral*, p. 196.

principal con el que está construida, y c) que en medio de la cantidad de mentiras que ha venido contando hay una única verdad. ¿Cuál es el propósito ético y estético que tiene tal declaración? Inscribir en *La feria* una concepción de la literatura como actividad creadora que articula la memoria y la imaginación para forjar una imagen del mundo y de la vida y que tiene sus orígenes en el relato oral²⁹⁶. Por ello, cuando la voz anónima le dice al narrador que se vaya a dormir y lo llama “contador impuntual y fraudulento”, lo que se evoca es la figura del narrador oral que, en las comunidades rurales de nuestro país, comparte cotidianamente con sus escuchas la memoria y la imaginación contenidas en sus relatos²⁹⁷. Detrás de esta concepción de la literatura hay una mirada lúdica y festiva del mundo, una particular manera de nombrarlo y de desenmascarar las acciones que atentan contra la condición humana o que se sustentan en el fingimiento y en el disimulo, la vía para lograrlo es la risa que provoca el humor y la burla, por eso ambos emergen como una constante en la novela y se perciben aquí en el semblante de un narrador impuntual y fraudulento que ha venido construyendo un castillo de mentiras²⁹⁸. Pero la voz que lo califica como tal también lo consiente, lo absuelve y lo perdona porque la tarea creadora sustentada en la memoria y la imaginación ha logrado forjar esa verdad única que sostiene su castillo de mentiras: la de la ficción. Única verdad que, al ser resultado del trabajo artístico con el lenguaje y de la reelaboración de hablas, logra recuperar el sentido original y lúdico de la comunicación²⁹⁹, de

296 Sobre el papel de la memoria y la imaginación en el trabajo estético, así como para lo relacionado a los orígenes orales del cuento hispanoamericano y la importancia del antiguo relato oral en la conformación del género novelesco, ver Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de Poética Histórica. El cuento Hispanoamericano*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 39-80, que en adelante citaré como *Elementos de Poética Histórica* y la página correspondiente.

297 *La Comarca Oral*, p.42.

298 El pregón que se escucha momentos antes de la quema del castillo, también contribuye a destacar el humor y la burla: “– Pasen a tomar atole, todos los que van pasando...”, *La feria*, p. 181. Sara Poot señala que esta locución forma parte de una copla popular: “‘Pasen a tomar atole’ son dos versos de ‘El jarabe 1’ de tradición oral, cantados en Hidalgo, México, D.F. y Jalisco. Recogido por Margit Frenk Alatorre *et al.*, (eds.), *Cancionero folklórico de México*, t. 3, El Colegio de México, México, 1980, p. 87”, *Un giro en espiral*, nota 39, p. 213

299 Sobre la importancia de la oralidad y el carácter lúdico del arte literario, ver *Elementos de Poética Histórica*, pp. 40-54.

ello da cuenta la semejanza que se establece entre la ficción y el castillo pirotécnico: ambos son resultado del trabajo artesanal y comunican una historia, efímera y fugaz: la historia del pueblo y el despojo de la tierra³⁰⁰. El humor y la burla que se desprenden de la declaración anónima instauran, definitivamente, el sentido festivo y celebratorio que porta la novela, rompiendo cualquier atisbo de solemnidad que pudiera tener la escena final.

Ese es el sentido que busca subrayar el narrador cuando, lejos de enfatizar las huellas de la memoria antigua, revela que los instrumentos utilizados por los indígenas (el atuendo de danzas, las máscaras de diablo, las teas encendidas, los baldes y los machetes) escasamente portan las significaciones antiguas, porque la memoria, insistentemente defendida por los tlayacanques, también ha sido mermada por los discursos dominantes y por los avatares de tantos procesos de extinción a la que ha estado sometida.

Más que un ritual, o suma de rituales, la quema del castillo pirotécnico termina siendo un acto irreverente y audaz que condensa el descontento de los indígenas ante la pérdida de esos vínculos con sus antepasados y ante el cúmulo de agravios: el despojo de sus tierras al que ahora se suma la realización de una fiesta que nada tiene que ver con su religiosidad ni con su identidad.

300 Asuntos que son anunciados desde los epígrafes: “Él hizo mi lengua como cortante espada; él me guarda a la sombra de su mano; hizo de mí aguda saeta y me guardó en su aljaba. Yo te formé y te puse por alianza de mi pueblo, para restablecer la tierra y repartir las heredades devastadas, Isaías, 49:2, 8 / *Amo de moun país, tu que dardais manifesto e dins sa lengo e dins sa gesto*. F. Mistral”, *La feria*, p. 7. De ellos ha dicho Martha Elena Munguía Zatarain que “los dos versículos de Isaías y dos versos del poeta provenzal Frederik Mistral, anuncian la orientación de la novela [...] Ambos epígrafes son el indicio de que el lenguaje será una presencia importante, de alguna manera personaje central de la novela”, “*La feria: el oficio de...*”, p. 50. Por su parte Sara Poot, plantea que: “la importancia de la lengua y el pueblo aparece en primer plano desde el epígrafe de la novela. Desde el primer momento los versículos de la Biblia (Isaías, 49:2, 8) establecen en el texto un diálogo entre las voces: en el primer versículo habla Isaías y en el segundo, Yahvéh. La segunda parte del epígrafe, que son dos versos del poema ‘Calendau’ del poeta provenzal Frédéric Mistral, apunta a la importancia de la lengua y la gesta, por las que resplandece el alma del pueblo”, *Un giro en espiral*, p. 153.

Con matices de humor y una evidente burla dirigida tanto a los poderosos como a los indígenas, el narrador da cuenta del final de las acciones: una borrachera generalizada en la que no se distinguen unos de otros: “Yo me quedé hasta el final, solo en la plaza inmensa que forman el parque y el jardín. Solo, porque los demás estaban tirados en el suelo, dormidos y borrachos, aquí y allá, como los muertos de un falso campo de batalla” (p. 183). Los territorios donde, simbólicamente, se expresan los contrastes sociales, económicos e ideológicos que prevalecen en el pueblo: el parque y el jardín³⁰¹, han quedado convertidos en un falso campo de batalla. De esta manera se subraya el artificio de la fiesta oficial³⁰²: todo lo que la ha conformado resulta falso, aparente, artificial, incluyendo la respuesta aguerrida de los indígenas.

301 Contrastes señalados por una de las voces anónimas: “-Nuestra Plaza de Armas, el Jardín, como todos le decimos, tiene su quiosco central donde toca la música la serenata de los domingos y los días festivos, rodeado por una amplia glorieta circular. Luego están los prados de árboles y flores. Alrededor, dos amplios paseos formados por tres hileras de bancas de fierro, donde toman asiento las familias. Los muchachos caminan para acá y las muchachas para allá, en filas de a dos, de a tres y de a cuatro en fondo. Después de algunas vueltas, se van formando parejas, y los afortunados salen de la ronda de los hombres y entran a la de las mujeres. Pero eso sí, hay un orden, mejor dicho, había hasta el año pasado un orden riguroso: por el paseo de adentro circulaban las personas decentes; por el de afuera, los de sombrero ancho y de rebozo. Ahora se ve mucha revoltura y la gente del pueblo ha transgredido la barrera social con evidente insolencia. Como sería penoso y difícil llevar el caso ante las autoridades, y menos en estos días de feria, las personas distinguidas han optado por abandonar el campo en vez de someterse a esta intolerable y malentendida democracia”, *La feria*, pp. 172-173.

302 En la configuración del artificio como componente de la fiesta oficial también participan las voces anónimas. Un ejemplo lo constituye el siguiente enunciado en el que se habla de otro de los eventos que conforman a esta fiesta: “-Aquí las Fiestas Patrias no son más que pretexto para divertirse y alborotar en nombre de la Independencia y de sus héroes. Ayer día dieciséis, un modesto desfile por la mañana, y por la tarde... juegos de cucaña: palo ensebado, puerco ensebado y barril ensebado... El apogeo del sebo [...]”, *Ibid*, p. 130

Frente a ese artificio se erige la verdad de la ficción que relata el cúmulo de agravios que los tlayacanques han padecido por defender su derecho a la tierra³⁰³. Contada, eso sí, por un narrador impuntual y fraudulento, cuyo afán de burla se intensifica en el final de la novela cuando declara:

Ya para venirme, me volví por última vez y vi desde lejos el escenario. En el lugar donde estaba el castillo, vi subir al cielo la última columna de humo, recta y delgada. Dejé de mirar en el momento en que se desprendió de su base de ceniza donde ya no quedaba nada por arder (p. 183).

y pone de relieve que la historia, efímera y fugaz, que nos ha venido contando se extingue al mismo tiempo que el castillo pirotécnico. En un acto de simultaneidad, juega con el lector y logra que termine de leer en el preciso momento en que observa cómo se desprende de su base de ceniza el último vestigio del castillo: *La feria*, resultado del trabajo artístico que ha logrado reunir lo que aparece disperso en esa realidad social y humana, compleja y contradictoria³⁰⁴ que, desde la mirada lúdica y festiva del mundo aquí instaurada, no es sino una “columna de humo, recta y delgada”. Imagen similar a la que forma el humo del cigarro, que alcanza las perfecciones del sueño, en el cuento que analizo a continuación.

303 Tal asunto es mencionado por Arreola en el extenso párrafo que cito a continuación: “[...] Quise hacer una especie de corte anatómico en el que apareciera la realidad caprichosamente fragmentada. Lo que más me importaba era el lenguaje (de hecho es lo que siempre me ha importado): el lenguaje vivo y portador de ideas [...] En un principio tenía el propósito de rendir homenaje a mi pueblo, al que amo tanto, pero a la hora de escribir volvió a triunfar en mí, no sé por qué artes, el espíritu irónico y sarcástico [...] ¿De dónde sale ese afán de burla y de crítica mordaz? Personalmente yo soy un buen compadre de todo el mundo, pero a la hora de escribir... Lo único que me disculpa es que yo mismo he sido el objeto principal de mis sarcasmos. Pero a pesar de esa especie de pesimismo sonriente o de humor negro quise no desentenderme en *Confabulario* y en *La feria* de la realidad social que me rodea. Repetir las palabras de los tlayacanques (los desposeídos de la tierra) tiene para mí el valor de un alegato a favor de su causa [...] Hay también tonos macabros, festivos, bailables, espesos, ágiles, poéticos. En fin, los tonos que, reunidos, configuran la vida de Zapotlán”, Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas No. 3, Ediciones del Ermitaño/SEP, México, 1986, pp. 485-486-487.

304 Toda obra, desde la perspectiva teórica de Bajtín, es artística por su capacidad para reunir lo que aparece disperso en la realidad, para unir, relacionar y dar forma a lo informe de la realidad social en la que nace.

III. LA FERIA Y “TRES DÍAS Y UN CENICERO”: RELACIONES DIALÓGICAS MEDIANTE LA RECREACIÓN ARTÍSTICA DE VISIONES DEL MUNDO

1) Algunas reflexiones sobre “Tres días...”

Al igual que en *La feria*, en “Tres días...” también están presentes dos imágenes artísticas, la de la memoria literaria y la de la creación artística, entrelazadas ambas a diversas y contrastantes visiones del mundo que establecen relaciones dialógicas por la intermediación del protagonista.

En algunos de los estudios críticos sobre la obra de Arreola se dice que este cuento es autobiográfico, por la cantidad de referentes que remiten a la vida de su autor¹. Desde mi lectura considero que estos datos tienen un sentido artístico y su incorporación responde a una intencionalidad ética y estética que debe analizarse a la luz de las visiones del mundo creadas en su interior.

En el presente capítulo centro la atención, precisamente, en las relaciones dialógicas que esas visiones del mundo construyen y que permiten identificar la presencia de la memoria literaria inscrita como sustento vital en el vínculo que el protagonista establece con el arte, la belleza y la creación artística. Asimismo, examino los nexos que va estableciendo con la novela y otros textos literarios.

1 Felipe Garrido, en el prólogo de la narrativa completa de Juan José Arreola, dice que se trata de “un cuento divertido y conmovedor”, Juan José Arreola, *Narrativa Completa*, Alfaguara, México, 1997, p. 17. Por su parte, Sara Poot afirma que se trata de un “texto de rasgos claramente autobiográficos [en el que] Juan José Arreola [...] intelectualiza una experiencia de vida y se despliega su experiencia de escritor”, *Un giro en espiral*, pp. 45-59.

No obstante su riqueza estética, este cuento no ha sido suficientemente analizado por la crítica. Una de las hipótesis que podría explicar la escasa importancia que se le ha brindado, es la del desconcierto que provoca su lectura. Para ilustrar lo anterior detengámonos brevemente en el título. Su composición reúne elementos de dos campos semánticos distintos: la primera parte (“Tres días”) pertenece al del tiempo y la segunda (“un cenicero”) al de los objetos domésticos. La conjunción de ambos produce en el lector lo que podríamos llamar el primer desconcierto de los muchos que genera la lectura de un texto que, a pesar de tener una de las formas canónicas del género, frecuentemente atenta contra fórmulas establecidas, como veremos más adelante.

Al igual que otros títulos “Tres días y un cenicero” sintetiza y anuncia su contenido pero su construcción resulta poco convencional. Se advierte en su elaboración que los acontecimientos que serán narrados ocurrirán en un lapso de tiempo estrictamente definido: tres días, y se advierte, también, que tales acontecimientos estarán relacionados a un objeto que en la vida cotidiana no ocupa un lugar destacado ni resulta trascendental. Todo ello genera en el lector una singular inquietud por saber qué se puede escribir, desde el punto de vista artístico, de un cenicero y produce una expectativa acerca de qué pudo haber ocurrido en esos tres días... Y es así como el lector se adentra en el ámbito de lo cotidiano, exactamente en una de sus dimensiones más recónditas: la privacidad. El proceso es complejo pero demora apenas el transitar del epígrafe² a la anotación escrita con mayúsculas: “MARZO 5” (p. 9). Lo que aparece ante los ojos del lector es un diario y la voz narradora que a partir de aquí comenzará a escuchar se ocupará de revelar acontecimientos privados que, no obstante, forman parte de la amplia y compleja esfera cultural hacia la cual se orienta la totalidad del cuento. ¿Cuál es el sentido de utilizar esta forma

² Según Sara Poot, el epígrafe está formado por un fragmento de *Gog*, novela escrita por Giovanni Papini en 1930. “Giovanni Papini, *Gog* (1930), trad. Verdaguer, 2ª. Ed., Plaza y Janés, Barcelona, 1962, p. 180”, *Ibid*, p. 74.

de narración? Para responder esta interrogante veamos primero el papel que ha tenido la elaboración del diario íntimo.

Se trata de una forma de escritura cuyo auge se remonta al siglo XIX, cuando el sentimiento de identidad individual se intensifica y el ser humano adquiere, poco a poco, una conciencia de sí mismo, del espacio y del tiempo donde transcurre su existencia: las normas de vida para evitar las tentaciones y la ociosidad son registradas y evaluadas en el diario íntimo por un individuo que comienza a descifrar su interioridad y al que se le exigen por diversos medios conductas morales ejemplares³. Al constituirse como un registro puntual de la vida cotidiana, el diario íntimo devino en examen permanente y perturbador de la existencia y en mirada censuradora del hombre sobre sí mismo, sobre los otros y sobre el mundo.

Durante el siglo XX el diario íntimo se convirtió, por un lado, en una fuente de información de singular valor para las Ciencias Sociales que buscaban indagar la subjetividad y la historia de la vida cotidiana⁴; y, por otro, en la forma de narración por excelencia para expresar asuntos subjetivos e íntimos. Pero también, en la forma más desestimada cuando estos aspectos resultaban poco significativos en la elaboración de textos de carácter social, histórico o literario.

3 “A lo largo del siglo XIX se acentúa y se difunde lentamente el sentimiento de la identidad individual [...] La contabilización de la existencia, la aritmética de las horas y los días, que abrumba al hombre del siglo XIX, no brotan simplemente de la obsesión del pecado; proceden también de ese mismo fantasma de la pérdida que lleva a la teneduría doméstica de libros de cuentas de una extremada minuciosidad, que engendra la angustia de la merma espermática o más sencillamente aún de la reducción cotidiana de la duración de la vida. Esta voluntad de contener la pérdida es lo que desemboca en el diario íntimo. El extraordinario *Ensayo sobre el empleo del tiempo o Método que tiene por objeto reglamentar bien el empleo del tiempo, primer medio para ser dichoso*, redactado en 1810 [...] manifiesta claramente su filiación. El autor [...] recomienda dividir la jornada en tres partes de ocho horas cada una [...] la primera al sueño, la segunda al estudio y a los ‘deberes de su empleo’ y la tercera a las comidas, el descanso y los ejercicios físicos. Sobre todo, aconseja que se lleven tres diarios o ‘cuentas abiertas’ en las que han de registrarse las fluctuaciones de la salud, las vicisitudes morales y los impulsos de la actividad intelectual. Un ‘memorial analítico’ y un triple cuadro de situación, redactados cada tres o cada seis meses, permitirán llevar a cabo balances sucesivos que será conveniente someter al amigo dispuesto a convertirse en el juez de la evolución [...] el deseo de aclaración interior, combinado con la ansiedad de la pérdida, suscita una práctica que no supone ningún diálogo con el Creador [...] El prolongado monólogo interior permite a su vez controlar las propias apariencias y, a la vez, volverse más indescifrable al Otro; el necesario secreto de la persona contribuye a imponer la introspección”, Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 1992, Tomo 8, pp. 121-158-159.

4 Dos ejemplos son los trabajos ya citados de Philippe Ariès y Georges Duby sobre la Historia de la vida privada y el dirigido por Pilar Gonzalbo Aizpuru sobre la Historia de la vida cotidiana en México.

Así, la elección de esta forma de narrar ha constituido, en diferentes momentos históricos y en los diversos campos de las Ciencias Sociales y las Humanidades, una postura ética que consiste en recuperar la dimensión subjetiva y emocional del individuo.

En el ámbito de la literatura esta forma de narración instauro al lector en el territorio donde acontecen las más profundas emociones del ser humano en relación con él mismo, con los otros y con el mundo. Es una forma canónica dentro del género y debido a que instauro al lector en la dimensión más oculta y secreta de la vida humana representada, Arreola la elige para formular su particular concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística, imprimiéndole una intencionalidad ética y estética que recubre todo el universo ficcional del cuento⁵. Así como para dar respuesta a las frecuentes críticas y diversos juicios que en la esfera cultural se han producido acerca de su quehacer como escritor.

⁵ La recreación artística del diario íntimo como forma de narrar está presente también en *La feria*, pp. 101-106, 113-114, 116-117, 121-124, 129-130, 138-139; y en los cuentos “Hizo el bien mientras vivió”, en *Varia invención*, pp. 9-41 y “Autri”, en Juan José Arreola, *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2002, pp. 111-112, que en adelante citaré como *Bestiario* y la página correspondiente.

2) Memoria literaria y creación artística: relaciones dialógicas entre visiones del mundo

Dije antes que la recreación del diario comienza con la anotación del mes y el día, veamos ahora lo que dice la primera línea: “Estoy loco ¿o voy a volverme loco?” (p. 9). Se trata de una afirmación (“Estoy loco”) seguida de una interrogación (“¿o voy a volverme loco?”). Ese primer registro es realizado por alguien que declara tener una locura de cuya existencia no está seguro y por ello interroga. ¿Pero a quién o a quiénes interroga? ¿A quién o a quiénes se dirige esta voz? “No pregunten” (p. 9), dice a continuación, y el lector puede deducir que se dirige a un oyente colectivo o a los virtuales lectores del diario. Esta interpretación es correcta hasta cierto punto, pero si atiendo al planteamiento teórico acerca de que en el cuento, como género, necesariamente acontece la tensión de dos conciencias o la confrontación de dos visiones del mundo⁶, entonces es posible que mediante las declaraciones anteriores la voz que escuchamos nos esté revelando los primeros indicios de la tensión de esas dos visiones: una que previamente ha juzgado de loco al protagonista y ante la cual él afirma: “Estoy loco”, como si estuviera de acuerdo; y la otra, inscrita en el protagonista, que se desprende de la interrogación “¿o voy a volverme loco?” y del tono irónico con que es planteada, del cual sólo es posible percatarse si aceptamos que, efectivamente, ambas conciencias han comenzado a delinearse. Si esto es cierto, entonces la locución: “Lo mismo da” (p. 9), que a simple vista parece contener un sentimiento de conformidad y de aceptación del protagonista ante el juicio del que ha sido objeto, se convierte en una evidencia de que ambas visiones son irreconciliables y que, ante ello, no hay nada que hacer.

⁶ Ver *Elementos de Poética Histórica*, pp. 101-114.

El eje central de la polémica o tensión entre ambas visiones es la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística. Esta es, en suma, la hipótesis central de mi lectura, pero antes de abundar en ella, veamos primero lo que dice la voz que hemos venido escuchando:

Ella está tirada en el suelo, debajo de la cama. Primero la puse junto a mi lado izquierdo, cerca del corazón. Pero no soy tan zurdo. Luego quise subirla, pero pesaba mucho y mojaría el colchón. Empapada hasta los huesos si los tuviera. Me llega su olor a pantano y me acuerdo. Sí, de niño me acuerdo y repaso el recuerdo diciendo estos versos (p. 9).

¿De quién habla? ¿Quién es “Ella”, la que está tirada en el suelo, debajo de la cama, la que puso cerca de su corazón y quiso subir pero pesaba mucho y mojaría el colchón? ¿Quién es la que está empapada hasta los huesos si los tuviera? ¿Quién es la que huele a pantano y hace que él recuerde? ¿Qué recuerda? No es posible responder de manera puntual estas interrogantes porque todas y cada una de ellas parecen, y sólo parecen, pertenecer a alguien en estado de locura. Es como si el protagonista al escribir en el diario se afanara en recrear intencionalmente un estado de alteración profunda. O, para plantearlo de otro modo, como si estuviera demostrándole a ese “ustedes”, contenido en la frase “No pregunten”, que efectivamente está loco. ¿O es acaso una manera de decirles que el cúmulo de emociones que siente no tienen otra manera de manifestarse que ese estado alterado al que ellos llaman locura? Lo cierto es que el lector sufre aquí el segundo desconcierto y quisiera ya enterarse de quién es “Ella” pero unos versos marcados con comillas se atraviesan en la lectura: “[...] ‘...de su húmeda impureza asciende un vaho que enerva los mismos sacros dones de la imperial Minerva’” (p. 9). Se trata de un fragmento del “Coloquio de

los Centauros” de Rubén Darío⁷. ¿Qué sentido artístico adquiere aquí este fragmento y qué relación tiene con la visión del mundo del protagonista? Para responder tales interrogantes es necesario ampliar la hipótesis mencionada: en “Tres días...” se erige una singular concepción, encarnada en la conciencia del protagonista, acerca de la relación del artista con el arte y la belleza, y acerca de los elementos que participan en la creación artística. Concepción que ha sido construida a partir de su propia experiencia y de la lectura y el conocimiento de obras en cuyo contenido se expresan, asimismo, concepciones sobre tales asuntos. En el cuento se recrean, también, las reflexiones que diversos autores han hecho respecto a lo que el arte y la belleza provocan en el ser y sobre el papel de la imagen femenina en la creación artística. Reflexiones que para el protagonista han sido decisivas en su conformación como artista. Uno de ellos es, sin duda, Rubén Darío. El fragmento del poema que el protagonista ha incorporado al relato contiene la visión artística del poeta sobre la decisiva influencia de la mitología griega y romana en la construcción de la imagen de la belleza. Pero, también, una postura respecto a la incorporación en la obra creada de aquellos elementos culturales que constituyen el ámbito inmediato del artista que, con “su húmeda impureza”, bien pueden enervar incluso a “la imperial Minerva” y estar a la altura del arte que ella representa.

La citación del fragmento es producto de un ejercicio de memoria, así lo revela el propio protagonista: “Cito de memoria porque quiero enervarme más” (p. 9), afirma. Atentar contra las formas establecidas, entre ellas las de la citación formal o erudita, que aquí se realiza “de

7 El verso completo es enunciado por Hipea y dice así: “Yo sé de la hembra humana la original infamia. / Venus anima artera sus máquinas fatales; / tras sus radiantes ojos rien traidores males; / de su floral perfume se exhala sutil daño; / su cráneo oscuro alberga bestialidad y engaño. / Tiene las formas puras del ánfora, y la risa / del agua que la brisa riza y el sol irisa; / mas la ponzoña ingénita su máscara pregonar: / mejores son el águila, la yegua y la leona. / **De su húmeda impureza brota el calor que enerva / los mismos sacros dones de la imperial Minerva;** / y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte, / hay un olor que llena la barca de Caronte” (las negritas son mías), Darío, Rubén, *Poesías Completas*, ed., introducc., notas de Alfonso Méndez Plancarte, Ed. Aguilar, Madrid, undécima edición-primer reimpresión 1975, p. 576, que en adelante citaré como *Poesías completas* y la página correspondiente.

memoria”, será uno de los rasgos que el protagonista irá manifestando conforme avanza la narración, rasgo que, de algún modo, comparte con la mayoría de los autores a los que se referirá insistentemente. La fijación de la cita en el diario permite identificar lo que constituye el primer indicio de un elemento sustancial en su visión artística: la memoria, vinculada a la creación artística que nos remite a un escritor que con su quehacer ha contribuido a las discusiones sobre el arte, la belleza y la creación: me refiero a Juan José Arreola⁸, cuya presencia aparece ficcionalizada en la narración en la figura del protagonista.

Si la anterior interpretación es acertada, entonces es posible afirmar que el vínculo entre memoria y creación artística se convierte en un eje de articulación entre visiones del mundo coincidentes con la del protagonista, en una peculiaridad distintiva que establece puentes comunicantes entre el cuento de Arreola y los demás textos que conforman su obra y entre ésta y las obras de otros creadores. Detengámonos en el siguiente fragmento para ilustrar lo que planteo:

Tres veces bajé de la cama y fui con ella, a su sabor. A calentarme con su cuerpo frío, aterciopelado por la lama, velloso por el musgo. De la ingle quité última sanguijuela viscosa. Penecillo apegado a sangre y leche imaginarias. Pegado estoy a cuerpo sin sangre. ¿Sin sangre? (p. 9).

8 Como ejemplo cito a continuación algunos fragmentos en los cuales señala la importancia de la memoria en su trabajo artístico: “Versos que releo desde la infancia sin mirar el texto impreso, porque los aprendí de memoria, *par coeur*, como dicen bellamente los franceses, esto es, las cosas que se me graban y repito siempre, las aprendí de todo corazón... Porque la otra memoria no importa, la del loro tradicional o la de la cinta magnética. Memoria del corazón, debía llamarse el libro que todavía no acabo de escribir, ese que de veras me importa, porque narra las aventuras de un náufrago en la vida [...] Ahora lo estoy releyendo [a Roger Picard] y vuelven a dejarme perplejo los mecanismos secretos de la memoria. (Más que secretos, me gustaría llamarlos arbitrarios y frecuentemente traidores.) Esto es: he llegado a repetir textualmente frases escritas o citadas por Picard. Y cedo a la tentación de copiar un pasaje sansimoniano que me tiene alarmado. Tanto, que de ahora en adelante diré: esto que digo o escribo no es mío. Nada es mío, aunque en cierto modo me pertenece. Y como no soy un plagiario alevoso o premeditado, diré: adopto y adapto sin darme cuenta las creaturas ajenas [...] Si me preguntan de qué vivo, diré honradamente: de coincidencias. Cada vez que coincido, revivo. Claro que soy feliz cuando mi propio pensamiento se asemeja en algo, siquiera sea por el tema, al de autores que venero. He llegado a coincidir textualmente, por dicha y desdicha, con Kafka, Papini, Duhamel y Max Scheler, por ejemplo. Antes de acusarme por vanidoso, oigan mi defensa: fueron otros, más o menos grandes, quienes me prepararon en el trance de pensar acerca de algo. Sobre todo los filósofos y los poetas que al azar del destino y la ocurrencia he ido leyendo [...] He confundido las citas adrede, para sumarles poder”, *Inventario*, pp. 25-26-60-62-93.

Hasta este momento el lector no tiene aún la certeza de que ese ente femenino del que se ha venido hablando sea una estatua aunque las referencias a su cuerpo frío, suave por la lama y el musgo adheridos, sin sangre, funcionan como indicios que la revelan como tal, pero la interrogación que cierra el fragmento (“¿Sin sangre?”) lo vuelve a desconcertar. El protagonista ofrece una respuesta a la posibilidad de que el cuerpo femenino esté animado por la vida. En el cuerpo de la estatua palpita la vida que sólo es capaz de generar el arte, parece decir cuando afirma: “Venus está viva como en Alfredo de Musset. En el mármol rosa que sirve de escalón a la terraza de Versalles” (p. 9). ¿A qué se refiere el protagonista con tal afirmación? ¿Existe en la obra de Musset una Venus “viva”? ¿Una Venus cuya existencia palpita en la terraza de Versalles? ¿O es que acaso está aludiendo a “La Venus de Ille”, de Próspero Mérimée⁹? Las estatuas femeninas que ambos autores recrearon en sus obras tienen ese aliento vital que las hace parecer vivas, pero la referencia es clara y el protagonista no habla de Mérimée sino de Musset. ¿Qué rasgos artísticos posee la obra de este autor como para que el protagonista la refiera en la exclamación que acaba de hacer? Musset, a diferencia de Mérimée, imprime ese hálito vital no sólo a las estatuas¹⁰ sino a todos aquellos componentes de obras artísticas que conforman el ámbito configurado. Algunos ejemplos de este rasgo están presentes en

9 Esta posibilidad, que funcionó como hipótesis en mi indagación, se formuló tomando en cuenta otro de los rasgos característicos de Arreola: la frecuencia con la que confundía, muchas veces de manera intencional, los nombres de los autores citados en sus textos. Ver *Inventario* p. 93. Y, también, porque el cuento de Arreola guarda algunas semejanzas con el del autor francés, entre ellas, la insólita aparición de una estatua en un ámbito provinciano (cuyas características son subrayadas insistentemente por el protagonista, sobre todo aquellas que se refieren a las supersticiones, las costumbres y la vida cotidiana de sus habitantes), el estado alterado de un joven a causa de la presencia de la Venus y, por último, la incorporación en el cuento de una posdata, marcada por las iniciales “P.D.” que estaría cumpliendo similar propósito al de la Nota final de “Tres días...”. Ver Prosper Mérimée, “La Venus de Ille”, en *La Venus de Ille*, Traducción Pedro de Tornamira, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1950, pp. 7-40.

10 Para ilustrar este rasgo vital en las estatuas, o Venus, presentes en la obra de Musset, ver el poema “Les marrons du feu” y el drama “Lorenzaccio”, en Alfred de Musset, *Oeuvres Complètes*, Seuil, París, 1989. Así como en los poemas “Portia”, “Mardoche”, “Suzon”, “La coupe et les lèvres”, “A une fleur”, “A la Malibran”, “Idylle”, “La nuit d’octobre” y “Les vœux stériles”, en Alfred de Musset, *Poésies 1833-1852*, Tomo I y II, Lemerre, París, 1920.

el cuento “El lunar”¹¹, en el que todo lo que rodea al protagonista parece estar vivo y en el que se establece un vínculo entre las distintas manifestaciones y géneros artísticos que decoran el Palacio de Versalles. ¿Es éste el texto en el que pensaba Arreola cuando escribió que la estatua está viva como en Alfredo de Musset? No lo puedo afirmar con certeza y dudo que develar tal interrogante sea una condición para aprehender todo el sentido artístico de “Tres días...”. Pero lo que sí resulta decisivo es que lo dicho por el protagonista actualiza interrogantes y respuestas que

11 Por lo significativo que resulta para la interpretación que propongo, cito a continuación un extenso fragmento del cuento de Musset: “Todo Versalles resplandecía. Desde la planta baja hasta el tejado relucían las arañas, las girándulas, los mármoles y los muebles dorados [...] cuando se encuentra uno solo en un vasto recinto, ya sea un templo, un claustro o un palacio, se siente algo extraño [...] **Parece como que el monumento pesa sobre el hombre, que los muros le miran; que los ecos le escuchan** [...] Así le ocurrió al principio al caballero, pero pronto pudo más la curiosidad, y le arrastró. **Los candelabros de la galería de los Espejos, al mirarse en ellos, se devolvían a sí mismos sus luces. Sabido es los millares de amorcillos, ninfas y pastoras que jugueteaban entonces por los artesonados, revoloteaban por los techos y parecían enlazar el palacio entero en una inmensa guirnalda** [...] un enorme cuadro de Vanloo junto a una chimenea de pórfido, una caja de lunares olvidada al lado de una grotesca figurilla china, aquí una soberbia grandeza, allá una gracia afeminada [...] El caballero avanzaba al azar, como en sueños [...] **¿Eran criaturas mortales las que habitaban aquella mansión ideal? [...] ¿Quién sabe si tras aquellas espesas cortinas, al fondo de alguna inmensa galería, se aparecería una princesa dormida desde hacía cien años, una Armida con lentejuelas, o alguna dríada de corte que saliera de una columna de mármol o entreabriese un dorado artesonado?** [...] y cuando haya atravesado el salón de Diana, el de Apolo, el de las Musas y el de la Primavera, bajará de nuevo seis peldaños [...] sólo tiene el señor que bajar esta escalera, pasar por el salón de las Ninfas, luego por el salón del Estío [...] Pero en Versalles no es fácil andar mucho rato en línea recta, y la rústica comparación de la morada real con un criadero de conejos debió de desagradar a las ninfas del palacio, porque se dieron con más ahínco a extraviar al pobre enamorado, y para castigarle, sin duda, complaciéronse en hacerle dar vueltas y revueltas sobre sus propios pasos, volviéndole siempre al mismo lugar [...] En las *Antigüedades de Roma*, de Piranesi, hay una serie de grabados que el artista llama <<sus sueños>>, y que son un recuerdo de las propias visiones del artista durante el delirio de una fiebre [...] A lo largo de los muros se ve una escalera, y trepando por ella, no sin trabajo, al mismo Piranesi. Mirando a los escalones, un poco más arriba, se ve que, de repente, se cortan ante un abismo, y ocurra lo que quiera con el pobre Piranesi, imaginamos que, al menos, ha dado fin a sus trabajos, puesto que no puede dar un paso más sin caer al abismo; pero si levantamos más los ojos, vemos elevarse en el aire una segunda escalera, y de nuevo vemos en esta escalera a Piranesi al borde de otro precipicio. Mirando aún más alto, se ve una nueva escalera, más aérea todavía que las anteriores, y al pobre Piranesi que continúa su ascensión; y así indefinidamente, hasta que la eterna escalera y Piranesi desaparecen juntos por las nubes, es decir, por el borde del grabado. Esta febril alegoría representa, con bastante exactitud, el fastidio de un trabajo inútil y la especie de vértigo que produce la impaciencia [...] Cuando sentía estos tardíos remordimientos, el caballero se encontraba como Piranesi, en la meseta de una escalera [...] El caballero miraba también el jardín, donde **los laberintos, setos, estatuas y jarrones de mármol comenzaban a iniciar el gusto pastoril**, que la marquesa había de poner de moda y que, más tarde, madame Dubarry y la reina María Antonieta debían llevar a tan alto grado de perfección. **Ya aparecían las fantasías campestres, refugio de todo capricho arbitrario; ya los tritones carrilludos, las graves diosas, las sapientes ninfas y los bustos de grandes pelucas, pasmados de horror en sus verdes hornacinas, veían surgir de la tierra un jardín inglés entre los asombrados tejos. Las pequeñas praderas de césped, los riachuelos, los puentecillos iban a destronar muy pronto al Olimpo, para reemplazarlo por una lechería, extraña parodia de la naturaleza, a la que los ingleses copian sin comprender [...] Los amorcillos de Boucher jugueteaban en el pergamino, al lado del dorado nácar**” (las negritas son mías), Alfred de Musset, “El lunar”, en *Cuentos*, Traducción del francés por Luis Fernández Ardaín, Colección Austral, Espasa-Calpe, Tercera edición, Madrid, 1963, pp. 51-52-53-54-55-64-65.

han estado en el centro de las polémicas del mundo artístico y que en esa polémica han participado autores que, como Musset, irrumpieron con sus obras en tal territorio, trastocando los cánones y trascendiendo los límites que han constreñido el trabajo del artista y que ofrecieron, como ofrece Arreola en su cuento, una visión del mundo que constantemente se interroga sobre la relación que el creador tiene con la obra de arte, sobre lo que contiene y genera, sobre lo que irradia de ella hacia el ámbito social y cultural. Por ello, me parece que la referencia a la obra de Musset, planteada como respuesta a la interrogante “¿Sin sangre?”, lleva implícita la concepción del creador-protagonista acerca de la vida que palpita en el arte y de la cual el cuento “El lunar” es ilustrativo. Se puede afirmar, por tanto, que se trata de una concepción compartida con muchos otros creadores hacia los cuales el protagonista tiende puentes dialógicos. Uno de esos puentes estaría encaminado hacia Musset con la sentencia “Venus está viva como en Alfredo de Musset”, pero también hacia un grupo de artistas que, en México, contribuyeron a las discusiones sobre el arte, la belleza y la creación artística: me refiero a los Contemporáneos y, más específicamente, a Xavier Villaurrutia quien, en “Nocturno en que nada se oye”¹², trabaja artísticamente la relación del ser con la estatua, del artista con la belleza recreada. La interrogante “¿Sin sangre?” estaría funcionando como un diálogo en el cual Arreola, mediante la voz del protagonista, interroga a los Contemporáneos para conocer su posición respecto a lo que

12 El quinto verso dice: “en la tumba del lecho dejo **mi estatua sin sangre**” (las negritas son mías), Xavier Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”, en *Laurel*, Antología de la poesía moderna en lengua española, Prol. Xavier Villaurrutia, Epílogo, Octavio Paz, Editorial Trillas, 2ª. Edición, México, 1986, pp. 413-414.

contiene la obra de arte y, al mismo tiempo, les comparte su propia concepción artística forjada en el cuento¹³.

A partir de este momento las referencias a diversas obras y autores se harán cada vez más claras y el tono irónico, apenas delineado en las primeras anotaciones, se irá diluyendo, sin desaparecer del todo, para dar entrada a la admiración y a un franco reconocimiento por las obras y por los autores referidos.

Es el caso de la siguiente anotación: “[...] ‘¿se acuerda usted, amigo mío? Al lado derecho, frente al Naranjal...’” (p. 9). El fragmento que aparece entre comillas pertenece al texto escrito por Arreola en el año 1941 en el que recuerda la visita de Pablo Neruda a Zapotlán¹⁴ y el poema que el poeta dedicó al lugar¹⁵. El sentido que adquiere en la narración es destacar tanto la trascendencia de Pablo Neruda en la visión

13 Considerando lo que señala Antonio Alatorre acerca de las tres grandes preocupaciones del autor, “Tres días y un cenicero” se sumaría, así, al grupo de cuentos en los que aparece recreada su preocupación sobre la dimensión estética en tanto que contiene la visión de Arreola sobre el arte y la belleza: “La tercera gran preocupación es la que se refiere al papel del artista, a su ‘grandeza y miseria’ y a la incompreensión de los demás. Se presenta en muy variadas facetas. De ella han brotado cuentos tan distintos entre sí como ‘El prodigioso miligramo’ y ‘El discípulo’, o como ‘Parturiunt montes’ y ‘La canción de Peronelle’. En varios cuentos se entrelazan el tema del arte y el del amor: así en la misma ‘Canción de Peronelle’, en ‘Loco de amor’, en ‘El lay de Aristóteles’ y en ‘Cocktail party’”, Antonio Alatorre, “Juan José Arreola, maravilla de rigor y expresividad poética”, en *Revista Biblioteca de México*, CONACULTA, núm. 67-68, enero-abril de 2002, México, pp. 2-3.

14 “[...] ¿Sabes?, yo conocí a Pablo, personalmente, cuando fue a Zapotlán, él tenía 38 años y yo 22 [...]”, Claudia Gómez Haro, *Arreola y su mundo*, Alfaguara-CONACULTA-INBA, México, 2001, p. 263, que en adelante citaré como *Arreola y su mundo* y la página correspondiente.

15 El texto completo dice: “Ciudad Guzmán, primavera de 1941. Estábamos en la terraza, **¿se acuerda usted, amigo mío?** La que da sobre el jardín. Y los tabachines florecidos se incendiaban bajo el sol. El grupo de amigos no podía estar más contento al ofrecer tal espectáculo de belleza pueblerina. La campana mayor de la Parroquia se puso a dar las doce lentas, profundas vibraciones del mediodía. Y Pablo Neruda se quedó ensimismado oyéndose a sí mismo: [...]” (las negritas son mías), *Inventario*, p. 58.

artística del protagonista¹⁶ como la relación que el poeta tuvo con el espacio geográfico representado en el cuento.

El reconocimiento y la admiración por autores y por obras, que estará presente en toda la narración, cobra aquí una singularidad: la referencia a Neruda permite inscribir a Zapotlán en el universo ficcional y, a pesar de que nunca se le nombra como tal, queda registrado en la resonancia de esa visita que palpita en el fragmento citado. Es por ello que, después de recordarla, el protagonista se dirige a la estatua y la interroga: quiere entender cómo es que ella, al igual que el poeta, ha podido llegar hasta ese territorio lacustre y humilde, tan distante de la metrópoli, donde generalmente se centraliza el arte y la cultura: “¿Cómo viniste aquí? A mi charco de Jalisco. Porque te hallé en el lodo, *pallus lacustris*, laguna, *Mare Nostrum*. Mediterráneo en miniatura de Zapotlán” (p. 9). Los términos latinos que utiliza para nombrar el espacio del hallazgo logran acentuar, simultáneamente, su singularidad y su universalidad: al denominarlo *pallus lacustris*¹⁷ se hace énfasis en su condición de lugar pantanoso que forma

16 Al respecto, cito a continuación un extenso párrafo sobre la importancia que para Arreola tuvo Pablo Neruda: “Me doy cuenta que el primer encuentro fue con su nombre, en un texto breve que apareció en *Lecturas para mujeres*. Cuando Neruda tenía 19 años, en 1923, lo publicó en México José Vasconcelos [...] Yo todavía iba a la primaria en el Colegio Renacimiento –en 1926, tal vez en 1928–, y leí el primer poema breve de este hombre, se llama ‘Maestranzas de noche’. Lo leímos mi hermano, mis hermanas y yo y algo se nos quedó grabado para siempre –sobre todo a mí–, era una palabra muy dura, terrible; una palabra e instrumento mecánico: birgonia [...] Mi segundo encuentro con él es unos años después, cuando yo tengo 12 o 13 años; entonces llega a Zapotlán, procedente de Guadalajara, aquella maravillosa mujer [...] la argentina Berta Singerman. Yo asistí con mi familia, con mis amigos y con todo el círculo poético de Zapotlán al teatro para oírla recitar versos [...] Entonces, esta mujer, en uno de sus dos recitales dijo, de pronto, un poema que me dejó sumido en un estado de alma que dura todavía [...] el poema se llamaba ‘Un hombre camina bajo la luna’ [...] En mis aventuras nerudianas nunca encontré un poema que se llamara así. Hace 20 o 25 años llegué a la conclusión de que el poema que recitó Berta Singerman en esa noche de Zapotlán, en el Teatro Velasco, era simplemente el ‘Poema 20’, el último de los poemas de amor antes de la ‘Canción desesperada’. Yo inventé eso y me di por satisfecho [...] Han pasado sesenta años desde esa vez en Zapotlán y –cómo pudo ser posible– pasaron sin que yo revisara las obras completas de Pablo Neruda para hallar el poema, ahora lo he encontrado en la edición de Editorial Losada en el índice de ‘Poemas no coleccionados’ en libro, es decir que este poema sólo ha de haber sido publicado en la *Revista Claridad*, de Santiago y de ahí lo tomó Berta Singerman para incluirlo en sus recitales, el nombre correcto del poema es ‘Un hombre anda bajo la luna’ [...] Me doy cuenta de que siempre lo he tenido en mi alma y en mi ser [...]”, *Arreola y su mundo*, pp. 253-254-256-257.

17 El *pallus lacustris*, utilizado por el protagonista está formado por dos términos latinos: “palo. (Del lat. ‘palus’, poste [...]), María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1991, que en adelante citaré como *Diccionario de uso del español*; y “lacustre. (Formado del lat. <<lacus>>, a imitación de <<palustre>>.) De [Del, De los] lago [s]: ‘Región [Fauna] lacustre’ [...]), *Ibid.* Por su parte, el término de origen latino: *Mare Nostrum*, que significa “mar nuestro”, era utilizado por los romanos para referirse al mar mediterráneo.

parte de la provincia mexicana, atributo que ya había anticipado con la frase “mi charco de Jalisco”, y al utilizar la denominación *Mare Nostrum*¹⁸ logra igualarlo al mar mediterráneo e imprimirle una importancia similar al que éste tuvo dentro de la cultura romana. Mediante la incorporación de expresiones en latín el protagonista inscribe a la laguna de Zapotlán en el amplio territorio de la cultura universal.

La importancia de ese “Mediterráneo en miniatura” comenzará a delinearse en el fragmento que sigue: “Aquí te hallé y recojo tu fragancia de lodo podrido y me acuerdo. Me acuerdo de niño: quise hallarte. Tesoro indicado en la postura de una garza morena” (p. 10). Se produce aquí lo que, desde mi lectura, constituye el eje de la visión del mundo del protagonista acerca del arte, la belleza y la creación artística. La garza morena es, según las declaraciones del propio Juan José Arreola¹⁹, un símbolo similar al que aparece

18 Si uno de los rasgos artísticos de la obra de Arreola es el de recrear universos que contienen resonancias significativas de los distintos momentos históricos de México, como vimos en los capítulos anteriores, no descarto la posibilidad de que mediante la locución “*Mare Nostrum*” el personaje se esté refiriendo irónicamente a la expresión *terra nostra* utilizada por los jesuitas tiempo después de haber llegado a la Nueva España. En el año 1578, seis años después de su llegada a la Nueva España, los jesuitas realizaron ceremonias para recibir las reliquias que el papa Gregorio XIII les había enviado. Dentro de la relación de los festejos elaborada por el padre Pedro de Morales y citada por Solange Alberro se lee lo siguiente: “‘Ut in habitet gloria in *terra nostra*. Y mostrando los de aca excesiva alegría de tan grande merced y del mucho fructo que por medio de los sanctos de allí adelante se avía de hazer en esta tierra, dezíamos *Iam terra nostra dabit fructum suum*...’ El texto latín [...] reza: ‘Ahora, nuestra tierra fructificará’ [...] apenas llegados [los jesuitas] declararon que la tierra era suya –‘*terra nostra*’-” (las negritas son mías), *El águila y la cruz*, pp. 86-96.

19 “La garza morena, la obsesión desde mi infancia, es el pájaro marino que aparece en la playa de El artista adolescente. Visión infantil de un ave acuática ligada con la primera muchacha y con la sucesión de las mujeres en la vida de un hombre”, *Y ahora la mujer... / La palabra educación*, p. 22. En una plática con Antonio Alatorre, reproducida en *Arreola y su mundo*, sostiene lo siguiente: “[...] Antonio, vamos a ver si te acuerdas de esto: Al revuelo de una garza / se abatió el neblí del cielo / y por cogella de vuelo / quedó preso en una zarza [...] Yo creo que esto es del siglo XVI, no puede ser de la Edad Media; en ese libro, Dámaso Alonso recoge poesía de la Edad Media y poesía tradicional del siglo XVI. **En el siglo XVI se arma este tipo de poesía, fijate que el halcón y la garza son un tópico ya muy hecho, muy desarrollado [...]**” (las negritas son mías), *Arreola y su mundo*, pp. 192-193.

en la novela *Retrato del artista adolescente*²⁰ que está asociado al primer amor y a la imagen femenina²¹.

La presencia de este símbolo en el cuento tiene que ver con el hallazgo del arte en el ámbito vital y afectivo en el que el artista se forja como tal y con la decisiva importancia que éste tiene para la creación artística. Las vivencias que en él se experimentan generan ese singular aliento que el artista tiene para crear, para relacionarse con el arte y con la belleza. Por eso, dirigiéndose a la estatua le dice: “Porque te hallé en el lodo”, es decir: en la provincia de México, el lugar entrañable donde se ubica la laguna de Zapotlán, donde una garza morena le reveló su vocación de artista.

El recuerdo de la garza morena funciona también como un puente dialógico con dos autores fundamentales en la visión del mundo del escritor ficcionalizado, me refiero a James Joyce y a Rubén Darío. El primero, creador de la novela *Retrato del artista adolescente*²², con la que “Tres días...” comparte una serie de similitudes, entre ellas, la del papel trascendental de la mirada y la memoria en el quehacer artístico y la del registro puntual de las vivencias experimentadas por el protagonista en un diario²³. El segundo, creador de “Palomas blancas y

20 James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, Trad. Dámaso Alonso, Editorial Lumen, Barcelona, 2000, que en adelante citaré como *Retrato del artista* y la página correspondiente.

21 En *La feria* aparece un fragmento relacionado con la imagen del primer amor: “Julio 18 Como no he vuelto a hablar con ella, no sé como se llama. ¿Cómo le pondré? Primero pensaba: Alicia. Y luego pensé: Alís. Porque ella se me figura una flor de lis. Y me acuerdo, hace tres años yo leía ‘La flor de lis’ en mi libro de lectura. Estaba en la escuela. ‘Un niño deseaba ardientemente la flor de lis que se abría en medio de la acequia.’ Imagino la flor, azul y alta sobre su tallo. Se copia en el agua inmóvil y su color se confunde con el cielo reflejado. Un viento la hace balancearse suavemente. ... ¿De lis? ¡De iris!

Por cierto que el niño que quería cortar la flor de iris se cayó en el agua de la acequia.”, *La feria*, p. 104

22 Cito a continuación un fragmento de *Memoria y olvido* en la que se advierte la identificación de Juan José Arreola con la visión artística contenida en esta novela: “Yo tenía 10 años de edad y era ya un germen de poeta. Lo sé porque sentía ya la marea. Esa marea de la que habla Stephen Dedalus en el Retrato del artista adolescente de Joyce, y que no es otra cosa que la inspiración. ‘No me evoques encantos que se van. ¿No estás cansada de ese ardiente afán, tú de ángeles caídos seducción? No me evoques encantos que se van...’”, *Memoria y olvido*, p. 22.

23 En ambos diarios las anotaciones comienzan un día del mes de Marzo: “Marzo, 20” para el caso del diario recreado en el texto de Joyce y “MARZO 5” para el de Arreola. Asimismo, en ambos casos, se alude a una situación excepcional en la vida del protagonista; en el texto de Joyce tal alusión se produce mediante la locución: “mi rebelión” y en el de Arreola mediante la de “Estoy loco”, *Retrato del artista*, pp. 296-303.

garzas morenas”²⁴, cuento que contiene una visión artística del mundo en la que el primer amor y el espacio donde acontece, también lacustre y humilde, nutren la memoria y la mirada artística del protagonista quien, insistentemente, revela la tensión que se produce, por medio de la presencia de las aves, entre dos visiones del mundo: la contenida en la imagen de las palomas blancas y la que lleva inscrita la imagen de las garzas morenas²⁵.

Este rasgo crea un profundo vínculo entre dicho cuento y el de Juan José Arreola. La presencia de la garza morena también tiende puentes hacia la propia obra del autor: basta recordar que uno de los textos que conforman *Bestiario* está dedicado a las aves acuáticas, en el que la garza tiene un destacado lugar²⁶. Como si todo lo anterior no fuera suficiente para dilucidar el carácter dialógico de la visión del mundo del artista, también se observan claras semejanzas

24 Rubén Darío, *Azul*, Editorial Porrúa, Colección Sepan cuantos No.42, México, 1999, pp. 47-52, que en adelante citaré como *Azul* y la página correspondiente.

25 Para ilustrar tal vínculo copio aquí un fragmento del cuento de Rubén Darío: “Yo, extasiado, veía a la mujer tierna y ardiente; con su cabellera castaña que acariciaba con mis manos, su rostro color de canela y rosa, su boca cleopatrina, su cuerpo gallardo y virginal, y oía su voz queda, muy queda, que me decía frases cariñosas, tan bajo, como que sólo eran para mí, temerosa quizá de que se las llevase el viento vespertino. Fijos en mí, me inundaban de felicidad sus ojos de Minerva, ojos verdes, ojos que deben siempre gustar a los poetas. Luego erraban nuestras miradas por el lago todavía lleno de vaga claridad. Cerca de la orilla se detuvo un gran grupo de garzas. Garzas blancas, garzas morenas, de esas que cuando el día calienta llegan a las riberas a espantar a los cocodrilos, que con las anchas mandíbulas abiertas beben sol sobre las rocas negras. ¡Bellas garzas! Algunas ocultaban los largos cuellos en la onda, o bajo el ala, y semejaban grandes manchas de flores vivas y sonrosadas, móviles y apacibles. A veces una, sobre una pata, se alisaba con el pico las plumas, o permanecía inmóvil, escultural y hieráticamente, o varias daban un corto vuelo, formando en el fondo de la ribera llena de verde, o en el cielo, caprichosos dibujos, como las bandadas de grullas de un parasol chino. Me imaginaba junto a mi amada, que de aquel país de la altura me traerían las garzas muchos versos desconocidos y soñadores. Las garzas blancas las encontraba más puras y más voluptuosas, con la pureza de la paloma y la voluptuosidad del cisne; garridas, con sus cuellos reales, parecidos a los de las damas inglesas que junto a los pajecillos rizados se ven en aquel cuadro en que Shakespeare recita en la corte de Londres. Sus alas, delicadas y albas, hacen pensar en desfallecientes sueños nupciales, todas -bien dice un poeta- como cinceladas en jaspe. ¡Ah, pero las otras tenían algo de más encantador para mí! Mi Elena se me antojaba como semejante a ellas, con su color de canela y de rosa, gallarda y gentil [...] Yo había halagado a la amada tiernamente con mis juramentos y frases melifluas y cálidas; y juntos seguíamos en un lánguido dúo de pasión inmensa. Habíamos sido hasta ahí dos amantes soñadores, consagrados místicamente uno a otro. De pronto, y como atraídos por una fuerza secreta, en un momento inexplicable, nos besamos en la boca, todos trémulos, con un beso para mí sacratísimo y supremo: el primer beso recibido de labios de mujer. ¡Oh, Salomón, bíblico y real poeta! tú lo dijiste como nadie: *Mel et lac sub lingua tua!* ¡Ah, mi adorable, mi bella, mi querida garza morena! Tú tienes en los recuerdos que en mi alma forman lo más alto y sublime, una luz inmortal! Porque tú me revelaste el secreto de las delicias divinas en el inefable primer instante del amor”, *Ibidem*.

26 “Entre toda esta gente, salvemos a la garza, que nos acostumbra a la idea de que sólo sumerge en el lodo una pata, alzada con esfuerzo de palafito ejemplar. Y que a veces se arrebujá y duerme bajo el abrigo de sus plumas ligeras, pintadas una a una por el japonés minucioso y amante de los detalles. A la garza que no cae en la tentación del cielo inferior, donde le espera un lecho de arcilla y podredumbre”, *Bestiario*, p. 39.

entre “Aves acuáticas” y “De Cetrería”²⁷ con el cuento “Palomas blancas y garzas morenas”, de Rubén Darío.

Regresemos al espacio representado para precisar que se trata de un ámbito significativo para el protagonista no sólo porque en él se ha producido el hallazgo de la estatua sino porque es el lugar de la memoria, donde se gestó el primer amor y germinó su vocación artística. La búsqueda del arte y la belleza ha tenido como escenario ese territorio que en *La feria* ya había sido perfilado mediante la mirada entrañable del zapatero-agricultor, mirada que recorre la obra de Arreola y que lo revela, una y otra vez, como un escritor preocupado por trabajar artísticamente con las raíces culturales que marcaron su concepción del lenguaje, de la literatura y del arte en general. En un escritor cuya existencia se va forjando en la imagen del artista que, en “Tres días...”, busca la belleza al ras de la tierra: “No te busqué en las cuevas del Nevado porque no soy alpinista ni espeleólogo tampoco. Alturas y profundidades me marean: la negación de Picard, sin globo ni batiscafo” (p. 10). Quien está narrando quiere dejarle claro al lector que su voz es la de un artista, por eso señala que no es ni alpinista ni espeleólogo: el mareo que le provocan las alturas y las profundidades es la negación de Picard, dice irónicamente porque, a diferencia del astrónomo francés, él es un escritor que busca la belleza a ras de tierra “sin globo ni batiscafo”, sin nada que lo salve, que lo proteja de la angustia: al borde del abismo, del sueño y la vigilia²⁸: “Vivo a ras de tierra, a orillas del agua y del sueño. Y te soñé. Abriste al borde de mi cama un abismo anormal. Dije abismo en otro tiempo, soñando el infierno. Porque el cielo está

27 “He pasado mi vida entre nubes y amo todavía las criaturas que se defienden y huyen. (Guardo en la memoria el fantasma de una paloma inalcanzable que palpita para mí.) Hacia ella sigo volando, cada vez con menos brío. De noche, cavilo entre la rapiña y la ternura en un paisaje de rocas vacías”, *Ibid*, p. 57.

28 Al respecto, el siguiente fragmento resulta sumamente ilustrativo: “Para ser un artista, para crear algo que valga la pena, hay que sufrir mucho interiormente, hay que vivir muchas noches la angustia, sólo así nacerán las palabras iluminadas. Desconfío de toda literatura que nazca o que haya nacido de la felicidad. Comparto con Baudelaire, con Poe, con Dostoievski, todo el horror que hay en la humanidad, toda su miseria. El hombre no es, no puede ser esa criatura falaz que gran parte de las sociedades humanas quieren que sea. Ese hombre falaz ya ha dado muestras de que lo único que es capaz de hacer es acabar consigo mismo y con la humanidad”, *El último juglar*, p. 365.

lejos y el corazón anida cerca del estómago, debajo de las costillas” (p. 10). El contenido de este fragmento remite nuevamente al escritor cuya existencia se está recreando artísticamente a través de la palabra del protagonista: el abismo y las emociones diversas que genera son una constante en la obra de Arreola, él mismo lo señala en sus memorias²⁹. Pero más allá de este dato, lo que se produce en el párrafo citado es la singular percepción que el protagonista nos ofrece del artista que permanentemente atisba la realidad donde sabe que la belleza se encuentra y la angustiante preocupación que experimenta por no poder asirla, aprehenderla, retenerla para convertirla en arte³⁰. Angustiante preocupación que el artista experimenta frente a la belleza contenida en la estatua: cielo y abismo condensados en su presencia de mármol envuelto en tule: “Ahora cielo y abismo están aquí. Debajo de la cama. Abiertos en las entrañas de mi diosa madre última *Tellus* última Tule, arrojados en tule” (p. 10).

Cielo y abismo son dos símbolos encarnados en la estatua que remiten a la creación artística y a su contraparte: la imposibilidad creativa, ambas experimentadas por el artista en un único espacio: el de la madre tierra o diosa madre, que ha sido invocada aquí lo mismo en latín

29 “Por eso los abismos, la palabra *abismo*, abunda tanto en mis textos, *los abismos me atraen, yo vivo a la orilla de tu alma, soy como el pez de los abismos, ciego...*”, *Memoria y olvido*, p. 115. En el cuento “Infierno V” también aparece trabajado este asunto pero relacionado a los temblores: “En las altas horas de la noche, desperté de pronto a la orilla de un abismo anormal. Al borde de mi cama, una falla geológica cortada en piedra sombría se desplomó en semicírculos, desdibujada por un tenue vapor nauseabundo y un revuelo de aves oscuras”, *Ibid*, p. 88. Por otra parte, es posible que la referencia al abismo en el cuento analizado constituya una alusión al soneto “Venus” (1889) de Rubén Darío en el que, bajo la imposibilidad de un acercamiento amoroso entre el amante y la Venus, también se trabaja artísticamente la relación problemática entre el artista y la obra. Para ilustrar lo anterior cito a continuación los dos tercetos: “¡Oh, reina rubia! –díjeme-, mi alma quiere dejar su crisálida / y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar; / y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida, / y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar’. / El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida. / **Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar**” (las negritas son mías), *Azul*, pp. 84-85.

30 Percepción que toma forma artística en el contenido de otro cuento de Arreola: “Gravitación”. Por la similitud que guarda con el universo contenido en “Tres días...” copio a continuación el texto completo: “Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos, indago el germen de tus actos. Vagos deseos se remueven en el fondo, confusos y ondulantes en su lecho de reptiles. ¿De qué se nutre mi contemplación voraz? Veo el abismo y tú yaces en lo profundo de ti misma. Ninguna revelación. Nada que se parezca al brusco despertar de la conciencia. Nada sino el ojo que me devuelve implacable mi descubierta mirada. Narciso repulsivo, me contemplo el alma en el fondo de un pozo. A veces el vértigo desvía los ojos de ti. Pero siempre vuelvo a escrutar en la sima. Otros, felices, miran un momento tu alma y se van. Yo sigo a la orilla, ensimismado. Muchos seres se despeñan a lo lejos. Sus restos yacen borrosos, disueltos en la satisfacción. Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca”, *Bestiario*, p. 82.

que en español, porque su esencia de tierra fértil es una misma: la que nutre al artista, la que lo angustia o lo colma de placer estético, tal como lo sugiere el fragmento incorporado al inicio del cuento: “... de su húmeda impureza asciende un vaho que enerva los mismos sacros dones de la imperial Minerva”. Pero el cielo y el abismo abiertos en las entrañas de la estatua no sólo revelan su percepción sobre las complejas emociones que el trabajo artístico supone, sino que permiten distinguir la presencia de otros autores y de otras obras que han contribuido en su formación y que han enriquecido las discusiones en torno al arte y la belleza³¹. El fragmento citado hace evidente también que la creación artística y la imposibilidad creativa (“cielo o abismo”) están “arropados en tule”, que es una manera de destacar la importancia de esa tierra fértil en su visión artística del mundo. Quiere hacer notar que el elemento más humilde de todos los que constituyen ese ambiente natural y cultural en el que esta visión se ha formado la está abrigando, protegiendo, salvaguardando: el tule: “Tule fragante de humedad y poroso. Papiro local” (p. 10). Mientras en *La feria* se habla de la devastación de este recurso natural, en “Tres días...” su presencia, asociada a la madre tierra, es pródiga y fecunda. Se erige, así, como un componente distintivo del ámbito donde su mirada artística se ha ido forjando y que le imprime una identidad única: la provincia mexicana representada por Zapotlán (“mi charco de Jalisco / Mediterráneo en miniatura de Zapotlán”). El protagonista dice tule como si dijera Zapotlán: ambos constituyen el lugar de su creación, atributo que su voz subraya al señalar que, para encontrar el arte y la belleza, no ha tenido que buscar en espacios habitualmente identificados con la cultura clásica:

31 Me refiero a Ovidio quien, en *Metamorfosis*, llama “última tellus” a la tierra final, a Lucio Anneo Séneca que habla de la “última thule” en los versos de *Medea* y, sobre todo, a Alfonso Reyes, quien escribió *Última Tule* (1942). Ver Alfonso Reyes, *Obras Completas*, t.XI, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Entre vigilia y sueño adormecido estoy por el gas de los pantanos. Duermo aunque no puedo. Deliro que hemos... ¡Que hemos no! Que yo te encontré oh tú la primera inmortal sobre la tierra recién salida del mar... No en Milo ni en Cirene, sino aquí, lejos del auriñaciense y de los tiempos minoicos (p. 10).

El mérito de ese encuentro le corresponde sólo a él. A él que se adormece por el olor del pantano de la laguna de Zapotlán y que sabe reconocer la significación de ese universo en su mirada de artista. Por eso, insiste en que el encuentro no se produjo ni en “Milo ni en Cirene, sino aquí”, en el lugar más inesperado y menos prestigioso³².

La representación de ese espacio geográfico no estaría completa sino se incorporara la identidad de quienes lo habitan. De ello se ocupará a continuación y revelará, así, uno de los rasgos estéticos de “Tres días...”: el trabajo artístico con el lenguaje de la provincia mexicana que permite identificar otro indicio sobre la identidad de Arreola, ficcionalizada en la imagen del protagonista. Una preocupación artística constante, dentro del quehacer del escritor, fue la de recrear el ambiente de la provincia mexicana, incluyendo el decir de sus habitantes³³. El logro de tal propósito estético se advierte con claridad en los dos textos que he venido analizando: el trabajo artístico con ese lenguaje pone de manifiesto un particular vínculo entre “Tres días...” y *La feria*³⁴.

Veamos con más detenimiento cómo se produce la representación artística de esta identidad. El protagonista deja que se distinga cómo, detrás el ser y el hacer de los habitantes,

32 Me refiero al prestigio que la cultura oficial asigna o reconoce en ciertos lugares privilegiados. Ver Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México, 2002, pp. 53-60, que en adelante citaré como *La distinción* y la página correspondiente.

33 Preocupación que está presente en toda su obra y de la cual dejó constancia en distintas declaraciones, entre ellas, la que cito a continuación: “Tan no pude olvidar ‘La flor de iris’, de Federico Mistral, que por algo *La feria* lleva como epígrafe unos versos de Calendau: Amo de moun pais tu que dardais manifesto e dins sa lengo e dins sa gesto... Puede más o menos traducirse así: Alma de mi pueblo que fulguras manifiesta en su lengua y en su gesta...”, *Memoria y olvido*, pp. 93-94.

34 “Nunca tuve la idea de escribir una novela tradicional, ni lo pensé ni me hubiera interesado hacerlo. En ese sentido *La feria* es distinta a todas las novelas que se han escrito en México, sobre todo porque representa el habla popular de una región geográfica de nuestro país: el sur de Jalisco donde yo nací. Siempre me ha cautivado la manera de ser y de hablar de las gentes del Zapotlán que vive en mi memoria [...]”, *El último juglar*, p. 361.

existe una singular cosmovisión adherida a la manera en la que nombran el entorno y se conciben dentro de él:

Aquí entre mazorcas y blandos juncos de tule, donde los indios tejen petates, amarran tapeistes y urden sillas frescas con armazón de palo blanco o pintado azul celeste con flores rosas amarillas de cempasúchil, agria flor que huele a fermentos de vida y de muerte como tú... Aquí entre gallaretas, corvejones, sapos, ranas, cucarachas de agua y cucharones. Entre los tepalcates, golondrinos y sambutidores pipiles. Bajo el vuelo rasante de agachonas y el rápido altísimo geométrico de zopilotillos vespéridos. Entre tuzas chatas y murciélagos agudos. Aquí te hallé última forma de soñar despierto. Y aquí te aguardo sin dormir, diciéndote ábrete sésamo (pp. 10-11).

Lo que resuena en todo el párrafo es el lenguaje de quienes habitan ese espacio, es su singular manera de hablar de las siembras, de sus tareas domésticas, de sus creencias y de la naturaleza que el protagonista enuncia porque se asume como un habitante más de ese entrañable ambiente³⁵: es su lugar de la creación artística, su última *Tellus*, su tierra fértil: “Aquí te hallé última forma de soñar despierto”, le dice amorosamente a la estatua después de haber mencionado, con marcados acentos de oralidad, los componentes naturales de la laguna donde se produjo el hallazgo. ¿Pero es ese el único sentido que tiene la mención detallada de aves y plantas acuáticas, anfibios, insectos y tepalcates? ¿y la marcada oralidad con la que los nombró no está significando algo más que esa cercanía con el entorno y con sus habitantes? Volvamos a la locución que cierra el fragmento para identificar cómo se juntan dos tiempos distintos: pasado (“Aquí te hallé”) y presente (“Y aquí te aguardo”), ambos entrelazados por la creación artística (“última forma de soñar despierto”). Todo ello nos da la clave para responder las interrogantes anteriores: el trabajo con la oralidad, la evocación detallada de los componentes del entorno, incluyendo la presencia de los vestigios ancestrales de la cultura prehispánica (“Entre los tepalcates”), cobran una singular importancia: se erigen como respuesta, una respuesta ética y

35 La declaración inaugural del texto que funciona como epígrafe en *Memoria y olvido* es ilustrativa de lo que planteo: “Yo señores, soy de Zapotlán el Grande”, *Memoria y olvido*, p. 9. Ver también: *Confabulario*, p. 7.

estética, a las frecuentes críticas que Arreola recibió acerca de su trabajo artístico, sobre todo cuando se le comparó con el realizado por Juan Rulfo y se declaró al primero afrancesado y al segundo nacionalista³⁶. La voz del protagonista hace énfasis en que fue ahí, en Zapotlán, donde su vocación de artista se forjó y donde fue capaz de crear (“Aquí te hallé última forma de soñar despierto. Y aquí te aguardo sin dormir”), y no “en Milo ni en Cirene”, ni en “la Grecia de la Francia”, como de algún modo dejará ver cuando declare su desacuerdo con Rubén Darío en este punto.

El registro puntual del diario continúa y ahora se hace patente un sentimiento de atracción-repulsión: “Abandono. Abandono la blandura y voy abajo con ella. A enfriarme la cabeza contra formas atrayentes repelentes” (p. 11). Sentimiento mediante el cual se filtra la concepción del artista sobre el contacto físico y su presencia en la creación artística, del cual Arreola dejó registro en *Memoria y olvido*³⁷ y que estaría develando otro rasgo de su visión del mundo asociado al trabajo artístico, como se aprecia en el contenido de la siguiente anotación: “Mañana temprano voy a bañarla. A limpiarle impurezas locales, lodo y adherencias de familia. Para que

36 Por considerarlo significativo cito en extenso el fragmento donde el autor expresa su posición respecto a tales críticas: “Desde entonces mantuve una larga amistad con Juan, que a veces se interrumpía y otras veces algunos amigos y enemigos pretendían, sin lograrlo, enemistarnos y distanciarnos, **con argumentos dudosos como aquel de que yo era un afrancesado y Juan un nacionalista**. Creo que a muchos de los intelectuales que servían al gobierno les gustaba exaltar la obra de Juan para llevar agua al sediento molino de la revolución, al que Juan criticó desde dentro en forma magistral. No hay que olvidar que en este siglo que está por terminar, los revolucionarios mexicanos fomentaron y crearon una burocracia, un arte oficial de Estado que trató, al igual que en la ex Unión Soviética, de exaltar el nacionalismo y la idea de la mexicanidad. Hay que pensar un poco en los novelistas de la Revolución mexicana y un poco también en las artes plásticas, sobre todo en el muralismo mexicano. Yo estuve descalificado desde el principio, mi literatura no era para las masas, **yo era, según la crítica pseudorrevolucionaria, un escritor exquisito y afrancesado**, no apto para un país en formación que sólo quería escritores que afianzaran, exaltaran y difundieran los ideales de una revolución [...] Pagué caro no oficiar en los altares de la cultura revolucionaria [...]” (las negritas son mías), *El último juglar*, p. 213.

37 Para ilustrar lo anterior, cito el párrafo en el que aparece tal concepción: “Los contactos físicos resultan desagradables, pocas veces tienen aspectos gratos. Implican elementos de aversión; el beso mismo es una superación del asco y se vuelve un símbolo casi divino del amor. La aceptación del contacto supone el amor, hace desaparecer las fronteras de la piel. Quisiéramos fundirnos uno con otro a pesar del asco natural al sudor, al contacto de una mano levemente viscosa, a la saliva... Provenimos de un coloide [...] Los humores del cuerpo, los sueros, las lágrimas, la saliva, la sangre, el semen, son coloidales y recuerdan nuestro origen, ese mismo del que nos queremos alejar. Y ésta es la polaridad del hombre, la ambivalencia, el querer alejarse y querer volver. Un impulso de vivir y un impulso tanático que trata de sumergirnos en la tierra lodosa original. El amor es atracción-repulsión”, *Memoria y olvido*, p. 90.

mañana brille esplendor mármol de Faros. Báñate tú también y no hagas mal papel junto a ella, los dos nocturnos empapados” (p. 11). ¿Qué quiere decir con limpiarle las impurezas locales, el lodo y las adherencias de familia? ¿Se está refiriendo acaso a aquellos elementos ajenos al arte que lo han perturbado, tales como los prejuicios, los equívocos, los señalamientos y las valoraciones que afectan el quehacer del artista y, por tanto, a la obra creada? ¿Es la manifestación de un anhelo del artista: lograr que el arte brille con un esplendor, primigenio y sin mácula, como el de la roca del monte Marpesos en la isla de Paros³⁸? ¿Se está refiriendo a la rigurosidad que el trabajo artístico con el lenguaje exige y de la cual Arreola habló en distintos momentos? Estas interrogantes engloban algunas de las preocupaciones de carácter ético y estético del artista recreado en “Tres días...” y están en el centro del delirio que más adelante tendrá lugar. Lo que revela el párrafo citado, es la concepción de Arreola sobre el trabajo artístico con el lenguaje: hay que limpiarle las impurezas, quitarle el lodo y las adherencias para que brille con todo su esplendor³⁹.

38 “Virgilio, Eneida, I, 471. Marpesia es el nombre de una roca del monte Marpesos, en la isla de Paros; de ahí se extraía una clase de mármol muy reputada”, Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, Biblioteca El Mundo, Las 100 joyas del milenio, Madrid, 1999, p. 116.

39 A propósito de las comparaciones de su trabajo con el de Juan Rulfo, Arreola señaló lo siguiente: “[...] hay diferencias fundamentales entre la literatura de Juan y la mía, que nos convierten en una mancuerna dispar. Lo digo con toda sinceridad: Rulfo hizo, como Orozco, una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece real, y es tan curiosamente artística y deforme [...] Más que realista, Rulfo es un escritor fantástico, un artista iluminado y ciego. Es decir, ha dado los más grandes palos de ciego en nuestra literatura actual porque el artista verdadero está ciego y no sabe adónde va, pero llega. Rulfo se apoderó de un grupo de muñecos más reales que los hombres y los movió admirablemente [...] a partir de ese color local Rulfo fue capaz de crear un lenguaje que no es el del sur de Jalisco, sino una lengua literaria muy curiosa, inventada, llena de cultismos. Lo que sucede es que Rulfo es convincente. Lo convence a uno de que los personajes de los que parte hablan así en la realidad, pero no es así: en ellos aparece tanto lo numinoso como lo ominoso, porque expresan ese sentimiento que es a la vez sagrado y siniestro y que Rulfo lo capta tan bien. **Yo, en cambio, soy, más que nada, un barroco. Todavía en mis textos pululan los arabescos, pero utilizados desde un punto de vista irónico [...]** Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes se puede ver la sorna agazapada. Me he despojado de las galas dudosas [...] Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo [...] Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables. Por ejemplo: ‘El sapo tiene algo de latido: viéndolo bien, el sapo es todo corazón’. En *Prosodia* hay ejemplos de ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Este lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas” (las negritas son mías), *Memoria y olvido*, pp. 236-237.

Inmediatamente después se produce una anotación que, por la forma en que está construida, busca perfilar el momento que precede a la llegada del sueño:

Cuenta siempre tus costillas antes de dormir. Si al despertar te falta una, estás salvado: Una, dos, tres... sígueme cantando con el cuento de las costillas... cuatro, cinco, seis... si pierdes la cuenta, oirás la canción de cuna en su texto original... ‘En el principio era el verbo...’ ¿Ves? Ya te dormiste... Vas a ser un Adán... (p. 11).

En el contenido del fragmento se entrelazan referencias tanto bíblicas como de la obra del autor recreado. Las de carácter bíblico son muy claras e incluso aparecen señaladas con comillas⁴⁰. No sucede lo mismo con las otras: están entrelazadas a la evocación del mito de las costillas de Adán, al papel del sueño y la memoria en la creación artística y a la presencia de la Venus, elementos que fueron trabajados por Arreola en “Cláusulas”⁴¹ y en “Homenaje a Johann Bachofen”⁴². Todas ellas son articuladas lúdicamente y parecen estar encaminadas a develar que la visión artística del protagonista se ha nutrido de elementos religiosos que han dado como resultado textos paganos. Aparecen inscritas como si quien las enuncia, efectivamente, se estuviera durmiendo, en una especie de duerme-vela simultáneamente creativa y alucinante. Constituyen, asimismo, la parte final del primer día de anotaciones en el diario.

¿Qué ocurre en el día marcado como “MARZO 6” (p. 11)? El protagonista registra los pormenores del hallazgo pero, a diferencia de las anteriores anotaciones, aquí tiene lugar la recreación de una forma de escritura de carácter legal: un acta notarial, que, entre otros asuntos, permite identificar nuevos componentes de las dos visiones del mundo contrapuestas.

40 “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”, El Santo Evangelio según San Juan, S. Juan 1, 1, *La Santa Biblia*. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Revisada por Cipriano de Valera (1602), Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960, Con Referencias y Concordancia, Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 1993, p. 974.

41 “Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas”, *Bestiario*, p. 81.

42 “Dueño ya de su lenguaje y en plena literatura fantástica, el hombre sepultó para siempre en su memoria a la Venus de Willendorf. Hizo nacer de su costado a la Eva sumisa y fue padre de su madre en el sueño neurótico de Adán...”, *Ibid*, p. 52.

Dos visiones del mundo cuya presencia ya había sido señalada pero que aquí se delinea con mayor claridad cuando el protagonista narra la llegada de Roberto el Pato: “Ella es impracticable, y se opone estatuaría a todo vano pincel. Pero Roberto el Pato viene muy amable a despertarme y reclama la parte del sueño que le toca en lo vivo. Plantea grave cuestión legal de intereses y derechos” (p. 11), y previene al lector sobre el inminente despojo que se avecina. Para evitarlo es preciso tomar medidas legales: “Levanto acta notarial: No estoy dispuesto a ceder nada en cuerpo y alma. Se trata de un despojo a mano desarmada: lo único que no me pertenece, lo reconozco, es la mano” (p. 11). De lo anterior se desprende un matiz de ironía que sólo es posible advertir si se considera que la estatua simboliza su concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística. Y si se considera, además, que el despojo, que aquí se anuncia, se llevará al cabo “a mano desarmada” que es una manera lúdica e irónica de decir que a un artista no se le puede arrebatar o despojar de esa esencia que lo hace ser artista. La utilización de las formas legales para salvaguardar tal capital simbólico resulta, asimismo, irónico: como si la mirada, la memoria, las vivencias, el sueño, la vigilia, la angustia, el cielo y el abismo, la identidad, el acto de escribir, y todo lo que hasta aquí ha sido recreado en la imagen de la estatua y su hallazgo, pudieran protegerse con actas notariales. La elaboración del acta también ironiza sobre las prácticas legales que se realizan en el ámbito artístico en torno al arte como producto de consumo dejando de lado su valor simbólico y su carácter como patrimonio colectivo.

El tono irónico sigue presente cuando, al asumirse como dueño de la estatua, reconoce la participación de los demás en el hallazgo y propone guardar el secreto: “Porque su hijo la encontró después de que hicimos surgir del agua las formas del mármol. Todo quedará en familia, es cierto. Pero coincidimos en un punto: hay que esconderla y guardar el secreto. ¿No es cierto?” (pp. 11-12).

Conforme avanza el registro de los hechos las tonalidades irónicas se intensifican, sobre todo cuando señala la presencia del lagunero, deja que en su relato se deslice tenuemente un albur y aísla entre paréntesis la idea del soborno:

Ahora sólo sabemos del hallazgo los que estábamos presentes. Dos Patos, el padre y el hijo. Y yo. ¡Dios mío! También se dio cuenta el lagunero que cortaba tules en su parcela... preciso lugar de los hechos. El que desde un tapeiste nos aventó la reata, la reata para amarrarla. (Mañana mismo voy a buscarlo. Y le daré lo que quiera por callarse la boca) (p. 12)

El soborno, tanto como el prestigio, es un componente asociado a la visión del mundo contraria a la del protagonista al cual se refiere con marcado acento irónico: “Y le daré lo que quiera por callarse la boca”. La elaboración del acta le permite, precisamente, dejar registro de su existencia como práctica común dentro del campo artístico⁴³: por ello, no es casual la reflexión irónica sobre las reservas que deben tener con la estatua: esconderla y guardar el secreto. El protagonista resuelve el problema de la información que tiene el lagunero planteando la posibilidad del soborno, pero la búsqueda del prestigio que caracteriza a Estaban Cibrián constituye un conflicto de grandes proporciones, según lo deja ver el tono irónico con el que lo plantea:

¡Si lo sabe Esteban Cibrián, estamos perdidos! Peleados y perdidos... Apenas alguien se halla un tepalcate cualquiera, una piedra más o menos cuadrada o más o menos redonda, viene y nos lo quita todo de las manos. Se lleva al Museo hasta los retratos de las familias... (p. 12).

43 Hablo de campo en el sentido en que lo hace Pierre Bourdieu cuando plantea que la vida social se reproduce en campos (económico, político, científico, artístico, etc.) en permanente conflicto y confrontación. Ver Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, CNCA-Grijalbo, México, 1992, pp. 17-21, que en adelante citaré como *Sociología y Cultura* y la página correspondiente. Ver también *La distinción*, pp. 223-253.

El nombre de Esteban Cibrián⁴⁴ funciona como una síntesis que representa toda una corriente que se relaciona con el arte y la creación artística bajo propósitos diversos en los que no necesariamente está presente la perspectiva estética.

La marcada insistencia de calificar como fiel y verdadera la historia del hallazgo y el énfasis puesto en el número de participantes, en la hora y el lugar precisos, así como en la detallada anotación de las acciones realizadas, contribuyen a darle un carácter legal al documento que redacta. Pero lo más significativo es cómo, a partir del siguiente párrafo, todo lo que viene registrando en el acta se convierte en una narración dentro de la narración, en la que las tonalidades de objetividad jurídica se desplazan para dar paso a un tono más subjetivo y afectuoso, que hará hincapié en emociones y sentimientos específicos generados por el hallazgo: “Antes de lo que puede o no pasar, aquí está la fiel y verdadera historia de lo ocurrido el día de ayer a las seis de la tarde, ya con el sol para caerse al otro lado de la Media Luna. Cuando matamos patos, agachonas y garzas que ni siquiera se comen” (p. 12).

Esta entonación se entrelaza a los tintes irónicos ya mencionados, que se intensifican con la incorporación de un término en latín “*Item más*”, utilizado cuando se quiere expresar disgusto por tener que añadir nuevos elementos a los ya enumerados⁴⁵ y que aquí estaría subrayando tanto el afán de legalidad del acta como la molestia por tener que agregar datos objetivos a una narración que busca recrear vivencias de carácter afectivo:

– *Item más*. – Los dos Patos, el Grande y el Chico, vinieron a invitarme después de comer para que fuéramos de cacería. Les dije: estoy cansado y enfermo. Pero me convencieron: ‘Ahora no juegas ajedrez, te llevamos al Aguaje de Cofradía, ¿cuánto hace que no vas?’ ‘Desde que vivía mi tío Daniel...’ (p. 12).

44 Esteban Cibrián Guzmán (1894-1985) Historiador y fundador del Museo Regional de Cd. Guzmán. Ver <http://www.zapotlan.gob.mx/> Está considerado uno de los hijos ilustres de Zapotlán. Ver <http://www.e-local.gob.mx/>
45 “Ítem. Palabra latina que significa <<igualmente>>, con que se inicia cada una de las divisiones que constituyen un escrito; por ejemplo, las cláusulas de un testamento [...] ÍTEM MÁS. (I) Tiene el mismo uso que <<ítem>>, adverbio. (II) Se emplea en lenguaje corriente para referirse, mostrando disgusto, a cierta cosa que se añade a otras ya enumeradas que también lo producen”, *Diccionario de uso del español*.

El carácter afectivo se subraya con la mención de los dos Patos, del ajedrez, del Aguaje de Cofradía y del tío Daniel⁴⁶: elementos asociados a la vida real del escritor que se ha venido perfilando en el cuento. ¿Qué significado tiene la alusión de éstos y los demás referentes reales que hemos identificado hasta aquí? Responden a una intencionalidad ética y estética que puede sintetizarse en los siguientes puntos: a) que el lector reconozca en la imagen del artista que se ha venido conformando al escritor real: Juan José Arreola; y, b) que logre identificar que su particular concepción, acerca de la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística, así como el desacuerdo frente a las prácticas carentes de una dimensión estética que se realizan en el ámbito artístico, forma parte de una visión del mundo compartida con los demás autores y creadores mencionados en el cuento. Por ello, a partir de aquí, los referentes reales se hacen cada vez más explícitos.

En el registro puntual del momento que antecede al hallazgo se recrea el lenguaje del lagunero mediante marcados acentos de oralidad en los que se filtran prácticas y creencias en torno a ese “Mediterráneo en miniatura”, a ese *pallus lacustris*, a ese charco de Jalisco: su *Mare Nostrum*, su última *Tellus*, su diosa madre Tule y toda la riqueza natural y cultural que le dan vida:

Y fuimos a las güilotas cuando cayeran a beber, ya casi para ponerse el sol... Fuimos y hubo a qué tirarle. Matamos dos patos golondrinos, cuatro agachonas y algún tildío, güilotas no se paró una sola. A los zopilottos no les dimos: ‘No les tiren, no gasten el parque, vuelan tan rápido y tan alto y no saben a pichón... Ni a las gallinas del agua, porque saben a lodo... no se les quita el olor ni con rabos de cebolla’ (pp. 12-13).

46 La mención de estos tres elementos remiten a la vida de Juan José Arreola. Ver *Memoria y olvido*, pp. 16-112-222 y *El último juglar*, pp. 17-86-130-222.

Logra, así, situar al lector en el espacio singular de la laguna de Zapotlán y a continuación se produce la recreación de un fragmento de *Memoria y olvido*⁴⁷ que inscribe en el cuento, mediante el recuerdo de una vivencia infantil, el encuentro con el primer amor al cual el protagonista se asoma una vez que establece contacto con la estatua y que resulta clave en su visión del mundo:

Pero dijo el Patito: ‘Déjame tirarle a esa garza morena.’ ‘Está muy lejos, y si la matas ¿quién va a sacarla del agua?’ ‘¡Yo!’ Dije yo porque la garza venía de muy lejos. De un recodo del río de Tamazula. Allí por primera vez en Santa Rosa, al otro lado del pueblo, y por estarla viendo me quedé sin barca y sin barquero. Después volvieron por mí, ya de noche a buscarme, el sacristán y el campanero. Porque yo era monaguillo y los demás se fueron. Me dejaron solo, solo y en la orilla. Iba a llorar cuando te vi saliendo del remanso, estampada en un círculo de juncos sobre un islote del cielo. Todavía tu recuerdo me humilla y no sé si eras morena, azuleja o amarilla. Sacabas del lodo una pata, enjuagándola en el agua. Estirabas el pico y bajabas un ala como las gallinas cuando las van a pisar... Tenías el color de las palomas yaces... ¡Si entonces no lo hiciste, ahora no lo haces! Le aventé una pedrada, ya con el agua a la rodilla... (p. 13).

47 “Perderme, de niño, fue otro de mis más grandes temores. Tuve en ese sentido dos experiencias muy amargas. Una fue en una barranca, y otra cuando me sentí abandonado **en el recodo de un río** [...] Íbamos, ese día, al monte a donde llegaban unas **palomas ‘yaces’**. Así se llamaban, yaces. Se trata de una paloma grande, migratoria, que se alimenta de piñones, un animal muy hermoso de carne ligeramente amarga. Atravesábamos varios promontorios, de modo que no era difícil perderse. Era necesario conocer el atajo. Regresábamos al atardecer, cada quien con sus piezas cobradas. De pronto yo me distraje, y por tirarle a una güilota o a algún otro pájaro me separé de mis compañeros y los perdí de vista. Empecé a gritarles, y me llevé una sorpresa muy desagradable: me contestó el eco. Mi voz rebotaba en el otro lado de la barranca, y yo no podía cruzarla sin encontrar la vereda, el atajo. La barranca estaba muy empinada, era casi vertical. El atajo, en cambio, bajaba y subía diagonalmente. Era la única forma de salvar esa especie de bastión. **No recuerdo quien me encontró y se apiadó de mí y me llevó de regreso a la casa, sano y salvo**, pero con una angustia que me había sumido en la desesperación más absoluta, y que no me abandonó [...] A veces, también, nos íbamos de pinta o inventábamos excursiones a pueblos cercanos y **atravesábamos el río Tamazula**. En una ocasión **atravesamos también el río de Santa Rosa**, donde estaba la hacienda del mismo nombre; es un río lleno de meandros, como si fuera una serpiente que se vuelve sobre sí misma, y que tiene un remanso maravilloso. Esto sucedió cuando estábamos más niños, antes de que nos dejaran cazar, así que íbamos sin armas, sólo a vagar, si acaso a cazar con resorterías pajaritos y lagartijas. El remanso al que me refiero lo descubrí esa tarde, era hermosísimo, rodeado de juncos y con una vegetación abundante en flores: lirios, jacintos, violetas. Creo que también había nenúfares y lotos. En esos remansos el agua era zarca, cada vez más zarca a medida que oscurecía. Zarca y cristalina; uno podía contemplar los peces, las culebras de agua dulce, los insectos. **Y de pronto vi una garza morena. Siempre me han fascinado las aves acuáticas y la garza morena, frente a la blanca, está para mí llena de poesía. Una imagen muy dulce y melancólica que asocio a la belleza de la mujer. Me fui acercando a la garza, tratando de que ella no me viera ni oyera, cuando me doy cuenta, al alzar la vista al cielo, que casi era de noche, y que estaba yo solo. Los demás se habían ido, me habían dejado tras cruzar el río, sin barca y sin barquero. Me sentí abandonado.** No sé cuanto tiempo pasó, hasta que llegaron a Tamazula y vieron que yo no estaba [...]” (las negritas son mías), *Memoria y olvido*, pp. 114-115.

Uno de los asuntos más sobresalientes en esta recreación es que lo dicho por los otros se reacentúa y se reorienta para destacar que la vivencia infantil ha sido decisiva en la conformación artística del escritor. Por ello, el protagonista hace énfasis en la presencia de la garza morena que adquiere, a la luz de lo rememorado, la cualidad de simbolizar el encuentro con el primer amor y, simultáneamente, con el arte y la creación artística. Son varios los nexos entre la experiencia narrada en el diario y la que aparece en el referente citado, pero uno de los más evidentes es el siguiente: “Dije yo porque la garza venía de muy lejos. De un recodo del río de Tamazula. Allí por primera vez en Santa Rosa, al otro lado del pueblo, y por estarla viendo me quedé sin barca y sin barquero [...] Tenías el color de las palomas yaces... (p. 13), que es la manera artística de decir que el recuerdo que nutre la mirada del escritor viene de muy lejos: de la infancia⁴⁸. Recuerdo que en la narración de “Tres días...” condensa en un mismo espacio el cruce de dos tiempos: el de la infancia y el del hallazgo de la estatua y, adheridos a ellos, la concepción sobre el arte, la belleza y la creación artística.

El protagonista abandona ese tono afectuoso del recuerdo y retoma ese dejo de frialdad para situar al lector en el cruce del tiempo y el espacio donde acontece la escritura: “Pero estoy levantando un acta” (p. 13) El brusco cambio que se acaba de producir no está exento de ironía

48 Considero oportuno citar a continuación un fragmento que contiene parte de las reflexiones que, sobre la memoria, realizó Juan José Arreola: “¡Ah!, el mecanismo de la memoria... A propósito de la memoria, me gustaría ver una fotografía de Henri Bergson [...] es un personaje que está en el mundo de Proust [...] Si se hubiera encargado a un artista que desarrollara de una manera sentimental, plástica, colorida y literaria la gran tesis de Henri Bergson no se podría haber encontrado nada más adecuado que lo que hizo Marcel Proust. Voy a ver si puedo acercarme a la memoria en Bergson y en Proust. *En busca del tiempo perdido* es la hazaña más grande que ha hecho la memoria humana. Proust asistió a las lecciones de Bergson y yo te decía que si se hubiera pedido antes a una persona que hiciera una ilustración artística de las tesis filosóficas de Bergson no se podría haber hallado otro como Marcel [...] tal como en la propia obra lo refiere, es el famoso sabor-aroma de la *madeleine* mojada en la taza de té lo que desencadena los mecanismos de la memoria [...] Husserl tiene una frase que considero muy importante, tal vez porque puso en movimiento mi pequeño sistema de relojería a propósito de un tema que tiene que ver con Proust y desde luego con Bergson [...] Husserl en uno de sus libros dice: ‘La corriente vivencial no puede constar de puras actualidades’, la vivencia es una experiencia registrada hondamente por la conciencia porque todo presente se contamina de pasado. Este hombre prodigioso, Proust, asistió a las lecciones de Bergson en Francia y le oyó mencionar la corriente temporal, la corriente vivencia que decía Husserl. Nosotros en cuanto humanos somos una corriente vivencial, somos una corriente de registro de la naturaleza y de todo lo que nos rodea... las personas amadas, las multitudes, las nubes, los árboles...”, *Arreola y su mundo*, pp. 210-211.

en tanto que un acta notarial no tolera ni remembranzas ni nostalgias. Por ello, de manera categórica, establece una distancia emotiva con la garza: “Patito le tiró a la garza y la garza morena o lo que fuera, se quedó así nomás como todas, como si no le hubieran dado. Dobló las patas amarillas y abrió las alas azules sobre el agua” (p.13). Detrás de ese afán de objetividad y de esa especie de desdén con que se ha referido a la garza, parece estar, también, el propósito de dejar claro que la vivencia personal, condensada en la garza morena y la interpretación simbólica que tiene para el escritor, es un asunto íntimo y privado, parte de su memoria afectiva, ante la cual no es posible juicio alguno.

Pero la voz del protagonista está ironizando y mezcla entonaciones, recuerdos, tiempos y espacios para hacerle ver al lector que, si bien, su memoria personal no admite ningún juicio, no por ello prescinde de evocarla, una y otra vez, hasta convertirla en creación artística. Por ello, insiste en narrar el hallazgo y, con él, las vivencias infantiles tan decisivas en su quehacer de artista:

Ya me había quitado los pantalones y que aviento el saco y la camisa y allí voy corriendo y luego nadando en el agua verde y espesa. La garza ya ni se movió, blanca y tibia en mis manos. En ese momento sentí algo vivo, duro y rendido bajo los pies. Doy un paso y caigo en el lodo. Uno atrás y vuelvo a lo firme. Desde el estribo de piedra me pongo a gritar: ‘¡Vengan, vengan!’ Creyeron que tenía un calambre (p. 14).

La incorporación en su relato de los acentos de oralidad, la mención de artículos domésticos, como la camisa y el pantalón, y la insistencia con la que se refiere a la característica pantanosa del agua, establecen un contraste que logra resaltar lo valioso del hallazgo. Al mismo tiempo logra que la suma de todos ellos queden inscritas en la estatua como huellas que marcarán esa húmeda impureza anunciada desde el inicio de la narración.

Todos estos elementos se subrayan cuando detalla el primer contacto con la estatua: “¿Qué hay aquí debajo del agua? Sentí claramente los pechos, la cabeza y el vientre. Le busqué hombros

y piernas. Todavía con los pies, hasta que metí la mano con todo el brazo, cerrando los ojos y la boca” (p. 14). Será preciso tener presente las sensaciones aquí registradas para compararlas con las reacciones de los dos Patos, del lagunero y del padre, que en adelante serán trazadas, porque sólo así podremos identificar los rasgos de la visión del mundo opuesta a la del protagonista:

Desde una mancha de tules nos gritó un lagunero que navegaba en tapeiste: ‘¿Mataron patos..? Yo se los voy a sacar.’ Luego me vio: ‘Y también a usted lo saco de aquí porque le va a dar una pulmonía...’ Le enseñé la garza cuando se acercaba: ‘No se comen. Los patos sí. ¿Dónde están los patos?’
Yo buceaba otra vez la mujer. Otra vez los pechos y otra vez la cabeza y las piernas. Salí a la superficie: ‘Los patos ya los sacamos. Ésta es para disecar...’ En eso llegaron Pato grande y Pato chico. Los hice tocar con pies y manos debajo del agua. ‘¡Carajo! Dijo el Pato grande. ‘¡Miren!’’, dijo el chico, y sacó una mano de piedra entre las suyas, chorreando lodo (p. 14).

Mediante este reconocimiento puntual de las sensaciones, reacciones y comentarios sobre la estatua, el protagonista expone las diversas formas en que los individuos se relacionan con el arte, la belleza y la creación artística. Una de ellas es la que se desprende de la locución: “Le enseñé la garza cuando se acercaba: ‘No se comen. Los patos sí. ¿Dónde están los patos?’”: se trata de una manera irónica de hacer notar que alimentar la creación artística de un recuerdo tan humilde como el de una garza, morena para mayor demérito, parada sobre el agua turbia de una laguna de la provincia, no es tan prestigioso como lo es la evocación del pato, o lo correspondiente a recuerdos más distinguidos, célebres y refinados. Las creaciones con las garzas no se comercializan tan bien como aquellas en las que aparecen los patos, parece decir el protagonista aunque, en sentido estricto, esté narrando el hallazgo. Se alude así a las expectativas que la producción artística genera, asunto que más adelante será central en la representación del delirio y del despojo que tendrá lugar.

Otro de los componentes de esa visión del mundo opuesta a la del protagonista se advierte en la reacción del lagunero, de la cual se habla en el siguiente párrafo:

El lagunero nos prestó una soga. Amarramos el bulto del pescuezo y primero a pulso y después con el coche, lo jalamos a la orilla. El hombre dijo: ‘Parece un santo’, porque nomás se veía algo del cuerpo en el lodazal. ‘Sí es un santo. Lo echaron al agua los cristeros... Usted y yo somos de la edad ¿se acuerda del Padre Ubiarco?’ ‘¿El que fusilaron?’ ‘Ése mero. Una sobrina nos dio la relación y lo hallamos’. Ni modo, él me dio pie para la mentira y me seguí de frente. ‘Bendito sea Dios’, dijo el lagunero y se persignó. Hay que envolverla en algo. El lagunero no tiene petates y le compramos el tapeiste. Lo abrimos como una lechuga y la ponemos a ella de cogollo, bien amarrada. Entre los cuatro la subimos al coche, que por fortuna es guayín.

– ¡Oigan oigan! ¿Y a dónde se lo van a llevar? ¡Porque quiero ir a verlo!

– ¡A la Parroquia! (pp. 14-15).

El componente al que me refiero podría sintetizarse de la siguiente manera: si el arte contiene elementos religiosos entonces el individuo se relaciona plenamente con él pero si, por el contrario, su carácter es pagano entonces no se le reconoce como tal. Lo anterior adquiere una característica significativa si tomamos en consideración que se inscribe en el cuento como resultado de la reacentuación de la palabra ajena que el protagonista realiza cuando declara: “El hombre dijo: ‘Parece un santo’, porque nomás se veía algo del cuerpo en el lodazal”; de la orientación de la respuesta hacia sucesos históricos, con la mención a los cristeros, y hacia el territorio del imaginario colectivo, al referirse al medio que posibilita el hallazgo. Las referencias a la revolución cristera, al fusilamiento del Padre Ubiarco⁴⁹ y a la presencia de las relaciones⁵⁰, sitúan al lector frente a perspectivas del conocimiento humano en las que se mezclan dimensiones objetivas y subjetivas que, a su vez, remiten a los componentes religiosos y paganos inscritos en la esfera cultural. Todos ellos han nutrido la creación artística en diversos tiempos y espacios.

49 Tranquilino Ubiarco Robles (1899-1928), sacerdote originario de Ciudad Guzmán, Jal., asignado a la parroquia de Tepatitlán, Jal., durante la persecución religiosa, fue aprehendido y ahorcado el 5 de octubre de 1928 y es considerado mártir de los cristeros. Forma parte del grupo de 27 santos mexicanos canonizados por el Papa Juan Pablo II el 21 de mayo de 2000 en la Basílica de San Pedro en Roma. Ver los siguientes sitios: <http://www.mensajero.org.mx> / <http://www.dsanjuan.org.mx> / <http://www.semanario.com.mx>

50 Las relaciones son versiones sobre diversos sitios donde se esconden tesoros y están sustentadas en creencias religiosas y paganas que se transmiten tanto de manera oral como escrita y que brindan distintas señales para identificar el sitio exacto. Son parte del imaginario colectivo y en períodos de crisis adquieren una fuerte presencia en poblaciones rurales. Algunos rasgos característicos de estas relaciones, y la importancia que la población les ha asignado, fueron recreados por Arreola en *La feria*, pp. 148-149-150-151.

¿Eso es lo que el protagonista quiere enfatizar cuando, frente a la estatua, nos va relatando cómo emergen sus componentes religiosos y paganos? Es posible que ese sea el propósito que lo lleva a utilizar un lenguaje culto, como si fuera un experto en escultura griega, y puntualizar lo siguiente:

Con el filo de la mano, Patito se pone a quitarle lodo. Primero de la cara. A la última claridad del crepúsculo, vi un rostro griego. Y para que nada faltara, con la nariz rota, pero no al ras. Una lasca oblicua se le había desprendido. Perfil intacto de labios biselados, barbilla redonda, frente en arquitrabe y arquivolta bajo el peinado afrodítico. Cuello hacia delante, contra un viento marino. Al ver que nacían intactos los pezones, detuve la limpieza. Mis ojos siguen su pendiente natural. Distingo puntas de dedo sobre el pubis y ajusto mentalmente la mano rota que halló mi sobrino (p. 15).

Al enfatizar los rasgos de la estatua el protagonista está haciendo hincapié en las dos dimensiones culturales que el trabajo artístico fusiona al crear un objeto estético: lo religioso y lo pagano. Y con ello revela ante el lector una de las características de la obra del autor recreado: la dimensión religiosa y la pagana fusionadas por el quehacer artístico con el lenguaje⁵¹. Característica diametralmente opuesta a la que se alcanza a percibir en los personajes vinculados a la otra visión del mundo:

Estoy sudando pero tiemblo de frío. Cierro los ojos. Me pongo mi careta de enfermo. Pato grande me pasa un pañuelo por la frente.
– Mañana temprano vengo a ver cómo te sientes... y para ayudarte a desatar el paquete. Vamos a echar un volado, a ver quién se queda con ella... Buenas noches. Abro los ojos. Pato chico me dice adiós desde la puerta agitando la manita de los dedos rotos por encima de su cabeza... Doy el brinco:
– ¿Cuánto quieres por ella?
– ¡Es para el Museo! –grita y se va corriendo... (p. 17).

Los rasgos de tal visión que aquí se manifiestan están condensados en el gesto y la aseveración de Pato chico: la mano desprendida de la estatua será llevada al museo, el lugar

51 Son ilustrativos de tal rasgo los cuentos: “En verdad os digo”, “Silesio de Rodas”, “Un pacto con el Diablo”, “El silencio de Dios”, “Casus conscientiae”, “Tú y yo”, “Pablo”, “El converso”, “Balada” y, por supuesto, *La feria*.

donde el palpitar o el aliento vital del arte se petrifica, parece decir el protagonista con ese brinco que le provoca la actitud de su sobrino. El intento de soborno cuando lo interroga resulta, también, ilustrativo: es como si el protagonista quisiera hacer evidente que llevar la estatua al museo o desprenderse de ella por medio del soborno son acciones que tienen una misma esencia: el escaso valor que le dan al arte.

El registro puntual del diario retoma la entonación subjetiva y afectuosa para volver a evocar recuerdos del escritor ficcionalizado en el cuento:

Mi cuarto huele a humedad, a petate nuevo, a sogas de lechuguilla. Duermo y despierto asustado por las rápidas pesadillas de la infancia, cuando volvía de la tirada: floto ahogado a media laguna, caigo en un barranco sin fondo, no acabo de caer, ando perdido en el Papantón y doy de gritos porque ya es de noche y me dejaron solo en la orilla del río... El caballo resuella, está resollando más fuerte y yo resuello también asfixiándome aplastado bajo el peso tempestuoso del vientre cálido y palpitante. Los cascos del caballo van a darme en la cabeza y no puedo gritar... se me hunde la cabeza de la silla de montar... [...]

– ¿Estabas soñando? Te hablé y no me hiciste caso... creí que tenías un sueño bonito porque pujabas y pujabas... Ayúdame a darle vuelta al envoltorio...

– No papá... fijese nomás que volví a soñar al caballo... Bueno, al caballo no, al susto que me llevé...

– ¿Cuál caballo?

– El garañón del ejército que se le montó a mi yegua la Mariquita...

– ¿Todavía te acuerdas? Anda, ven, ayúdame... (pp. 17-18).

Se trata del mismo pasaje de la infancia en el que se pierde cerca del río Tamazula y se enlaza a la angustia experimentada que da forma a una pesadilla. Lo más significativo es que, una vez más, el protagonista insiste en la remembranza de acontecimientos vitales, quiere dejar claro un asunto ya insinuado con la imagen de la garza morena y con las referencias a las obras de Joyce y de Darío: los recuerdos de la infancia son decisivos en la memoria artística.

Pero regresemos a la otra visión del mundo configurada en el cuento. El momento en el que el padre del protagonista conoce a la estatua da lugar a que se identifique otro de sus rasgos:

Estas reatas están nuevecitas como los petates y me las voy a llevar. Todo me voy a llevar... No te preocupes... Nomás te voy a dejar un petate para que te acuestes con ella... ¡Ay carajo! ¡Pero de dónde fueron a sacar esta ternera..! [...] Antes de irse se queda otra vez mirando la escultura:

– Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba... Esta mona era del jardín de la Hacienda... y la echaron al agua por indecente...

Se ríe, pero luego dice muy serio:

– Ni creas que vas a quedarte con ella... Está más bonita que la de Milo, más buena que la del Vaticano... (pp. 18-20).

El componente identificado está conformado por una percepción estrictamente sensual del arte y de la belleza, en la cual se advierte una concepción de la mujer asociada a lo erótico. El símil utilizado por el padre cuando exclama “¡Pero de dónde fueron a sacar esta ternera..!”, así como los calificativos empleados: “mona / indecente / más bonita / más buena”, enfatizan lo anterior y revelan valoraciones más asociadas a lo moral que a lo estético. Asimismo, se pone de manifiesto un dato que resulta significativo para identificar tanto la visión del mundo del autor recreado como otro de los vínculos entre el cuento y *La feria*: “Y pensar que me pasé la vida yendo al aguaje de la Cofradía... está a un paso de Tiachepa, donde yo sembraba...”, afirma el padre y el lector no puede dejar de preguntarse si es el mismo personaje que en la fiesta del ciclo agrícola se asume como agricultor. ¿Es por ello que en toda la conformación de ese personaje aparecen rasgos que remiten al autor, como su oficio, su afán de poeta, la presencia de dichos y refranes y, ahora la concepción de la mujer asociada a lo erótico? Sin duda, se trata de señales que el protagonista va dejando para que al interpretarlas el lector identifique al escritor⁵²

52 Sobre este asunto el autor declara lo siguiente: “Durante la convalecencia de mi operación, me puse a ordenar mis papeles y me encontré con algunos textos de carácter biográficos que había escrito desde principios de los cincuenta, los reuní en una carpeta y comencé a leerlos, me gustaron y me puse a ordenarlos. Pronto descubrí que aquellos textos eran parte de una novela **cuyo personaje principal era mi padre, y el pueblo de Zapotlán giraba en torno a él**, sobre todo aquellos personajes tan singulares que conocí siendo niño y que se me quedaron grabados para siempre, más por sus defectos que por sus virtudes, algunos de ellos fueron caciques que explotaron y despojaron de sus tierras a los tlayacanques. Creo que *La feria* es una novela oral, en la que se escuchan las voces de todo un pueblo y, como ya he dicho, **la voz de mi padre es el hilo conductor** [...]” (las negritas son mías), *El último juglar*, p. 361

que su voz ha venido recreando. Es el caso de lo que se produce a continuación. Si bien es cierto que, la perspectiva estrictamente sensual del arte y la belleza que hemos identificado, la encarna el progenitor, también es cierto que, al formar parte de la identidad cultural del protagonista, ha estado presente en su conformación como artista. Digamos que la visión del padre ha contribuido a la formación de la del hijo⁵³. Una de estas contribuciones, quizá una de las más significativas para Arreola, es el valor asignado a la memoria como un instrumento que posibilita el vínculo con los otros, con el decir y el hacer de los demás. Por ello, el personaje se refiere a él como un especialista en alardes de memoria y le da la palabra para que enuncie unos versos que contienen la relación entre la imagen femenina y el arte: se trata de la novena estrofa del poema “Idolatría”⁵⁴ de López Velarde⁵⁵, poeta cuya visión del mundo, específicamente, su percepción sobre el ambiente de la provincia mexicana⁵⁶, influyó decididamente en el artista ficcionalizado⁵⁷:

53 Para este planteamiento me apoyo en el concepto de *hábitus* propuesto por Pierre Bourdieu. Ver *Sociología y Cultura*, pp. 34-35. Ver también Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980, p. 88.

54 “Idolatría / del peso femenino, cesta ufana / que levantamos entre los rosales / por encima de la primera cana, / en la columna de nuestros felices / brazos sacramentales”, Ramón López Velarde, *Obras*, edición de José Luis Martínez, Biblioteca americana, FCE, México, 1971, pp. 162-164.

55 “¿Sabes qué fue para mí Ramón López Velarde, Claudia? Pues te lo voy a decir: si bien Felipe Arreola Mendoza fue mi padre carnal, él fue una especie de padre espiritual y casi puedo decir que el parentesco es estricto porque para mi padre fue como un hermano del alma. Yo lo siento consanguíneo en muchos sentidos, los sentimientos que alojé por Ramón desde mi infancia fueron elaborados con emociones poéticas que surgían de él y habitaban en mí. Te puedo decir que una de las aventuras que recuerdo con más cariño en el campo de la memorización fue la de aprenderme, de un día para otro ‘La Suave Patria’, esto fue en 1930, en Zapotlán, cuando yo tenía 12 años”, *Arreola y su mundo*, p. 223.

56 “Por esos días, Octavio me dijo una frase que nunca olvidaré: ‘Eres tan genial y tan cursi como Ramón López Velarde’. Siempre la he considerado un elogio [...] Hoy sigo leyendo a Aragón con la misma alegría de los años de mi juventud, y lo mismo me pasó con Neruda, a quien también Octavio negó por sus ideas políticas. Otro caso en el que también siento que tenemos diferencias es el de mi amigo Carlos Pellicer, a quien, junto con Ramón López Velarde, considero entre los poetas más importantes de la literatura mexicana de este siglo que termina [...] Carlos es el poeta que he leído más, tal vez más que a Ramón López Velarde, pienso que los dos pueden ser llamados con toda justicia poetas nacionales, porque son dos afortunados inventores del lenguaje. Los dos escribieron en un español de México, y más precisamente de ciertas regiones de nuestro país [...] Sin que nada ni nadie influyera en mí, tuve desde muy joven esa doble predilección poética. Estos dos poetas me acompañarán hasta el día de mi muerte, que espero sea una muerte lúcida, sólo para recordar los versos que me han hecho vivir y revivir continuamente. Cuando hablo de Carlos Pellicer y de Ramón López Velarde, sostengo lo que he aseverado siempre: todo gran poeta es dialectal”, *El último juglar*, pp. 239-243-301.

57 [...] he sido un escritor que cree simplemente en la literatura como arte, me considero más artista que escritor. Siguiendo esta idea, **pienso que mi vida ha sido más la de un artista que la de un escritor** [...]” (las negritas son mías), *Ibid*, p. 239.

Mi padre es un especialista en alardes de memoria y de fuerza. Después de repasar con los ojos y manos el gran pedrusco de mármol verdinoso y ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas, lo coge por la cintura y lo levanta una cuarta del suelo mientras declama jadeante como un sátiro jovial: ‘Idolatría del peso femenino / cesta ufana / que levantamos por encima de la primera cana / en la columna de nuestros felices brazos sacramentales... pero ésta pasa de los cien kilos... Ayúdame.’ La subimos una cuarta más. Y luego acomodamos dulcemente su estatura en la superficie verde y tierna del petate... (pp. 18-19).

Resulta significativa la manera en la que el personaje se refiere aquí a la estatua. Al relatar la forma en que el padre la mira y la toca, se refiere a ella como “el gran pedrusco de mármol verdinoso y ennegrecido, rayado de vetas blancas y doradas” (p. 18). ¿Qué es lo que quiere revelar el protagonista con esta manera de nombrarla? La vida palpitando en la estatua, que en las primeras anotaciones subrayó con tanta insistencia, desaparece aquí de modo rotundo. El cambio no radica solamente en los adjetivos utilizados sino en uno más drástico y revelador: es como si quisiera dejar claro que ese aliento vital contenido en el arte, y propiciado por él, desaparece cuando los individuos se acercan con una intencionalidad distinta a la artística. Otro asunto que me parece igualmente significativo es la presencia del petate, un objeto que forma parte de la identidad cultural del personaje y que, al utilizarse para colocar la estatua, se convierte en símbolo del estrecho vínculo que el protagonista tiene con su progenitor. Un vínculo de carácter afectivo que tiene tras de sí la cultura que ambos comparten y que está por encima de las diferencias entre sus respectivas visiones del mundo.

Veamos ahora la composición del tercer día marcado como “MARZO 7” (p. 20). El papel que la memoria tiene en el trabajo artístico es subrayado por el protagonista cuando afirma: “Día por completo dedicado a la investigación histórica y erudita. Sin libros de consulta, recorro a la memoria estética y literaria, a unas cuantas notas manuscritas” (p. 20). Es el momento previo a la manifestación de una de las características artísticas del cuento: al incorporar a la narración un conjunto de referentes reales se activa la memoria estética y literaria del lector: “Por ejemplo:

Marcel Bataillon me descubrió mediante Antonio Alatorre, la existencia de Francisco de Sayavedra, el fraile aquel que mencioné en *La feria*, el que puso su iglesia de Zapotlán aparte”⁵⁸ (p. 20). Es este, sin duda, el fragmento que más ha llamado la atención de la crítica, que ha encontrado en él una innegable referencia autobiográfica. Y no es para menos: el protagonista se asume aquí como autor de *La feria*. Veamos lo que consigue con tal afirmación. Al referir el nombre de Francisco de Sayavedra ocurre un interesante proceso: no abunda en la significación artística que éste tiene en la novela sino en su existencia real como perseguido por la Santa Inquisición⁵⁹:

La Santa Inquisición, que tenía por todas partes orejas y pesquisidores, mandó por él. Sayavedra fue capturado y conducido a México. Las actas de su proceso (1564) constan en el Archivo General de la Nación y fueron publicadas por don Julio Jiménez Rueda (?), en 1942 (?). Entre otros y variados cargos, Fray Francisco de Sayavedra fue inculcado **‘de que era muy devoto a un bulto en forma de mujer que decía ser Eva nuestra madre y por su impudor manifiesto más parecía ídolo de los gentiles, que trajo a estas tierras encubierto entre otras imágenes a que adora y rinde culto Nuestra Santa Madre la Iglesia, como un San Sebastián de talla mediana y un Patriarca San Joseph y una Majestad del Señor Nuestro Salvador que fueron depositadas en la parroquia del lugar dicho Tzapotlan, así como una de Nuestra Señora con JHS en sus brazos amantísimos’** (las negritas son mías) (pp. 20-21)⁶⁰.

58 Cito el párrafo de la novela en el que se menciona dicho personaje: “Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios”, *La feria*, p. 7.

59 Para lo referente a la persecución por herejía realizada por la Santa Inquisición, ver Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, FCE, tercera reimpresión, México, 1998, pp. 172-177.

60 Es probable que el fragmento marcado con negritas, esté aludiendo al cargamento de reliquias que se importó de Europa en el año 1578. Solange Alberro dice que la “falta de ‘santos’ locales susceptibles de ser los intermediarios entre la divinidad y los hombres y capaces por tanto de catalizar los sentimientos y atender las necesidades de los americanos –incluyendo indígenas, europeos, africanos y mestizos- no tardó en ser advertida por algunos de los sectores más lúcidos de la iglesia de finales del siglo XVI. Para remediarla, se recurrió primero a una solución simple y práctica: **en 1578 se importó un cargamento de reliquias provenientes de numerosos mártires del Viejo Mundo, cuyos restos habían proliferado tan sospechosa como notablemente a raíz de la expansión de los cultos y peregrinaciones locales en los siglos X y XI.** Huelga decirlo, estas reliquias que carecían de arraigo temporal, espacial, histórico y por ende simbólico en la Nueva España y en América en general, no lograron el fin buscado [...]” (las negritas son mías), *El águila y la cruz*, p. 21.

Es decir, el énfasis está puesto en la dimensión real⁶¹ y no en la ficción aunque en estricto sentido sea ésta, la ficción, donde se origina la existencia del personaje. Este procedimiento es interesante en tanto que es exactamente opuesto a lo que hace el protagonista consigo mismo: es un personaje de ficción que, al constituirse como tal, abunda en la dimensión real del escritor, cuya imagen se recrea en el cuento, generando en el lector un desconcierto más que se suma a los que ya habían provocado las referencias a Marcel Bataillon, Antonio Alatorre y Julio Jiménez Rueda⁶², autores vinculados intelectual y afectivamente a Juan José Arreola⁶³.

61 Por considerar que contiene información valiosa, que permite ilustrar el trabajo artístico de Arreola con referentes reales, incluyo a continuación una extensa cita sobre el proceso contra Francisco de Sayavedra: “Buen ejemplo de inmigrante español que trae en su barjuleta un libro de Erasmo es cierto **Francisco de Sayavedra, extremeño, avecindado en tierras de Jalisco, donde tenía, cuando lo procesó la Inquisición en 1539 una hacienda en las inmediaciones del convento franciscano de Zapotlán. No se trata de un ‘alumbrado’ de los que todo lo esperan de la oración y de la gracia divina. Al contrario. ‘Estando leyendo en un libro de Erasmo en que decía ciertas devociones’, trabó con varios vecinos una conversación sobre el libre albedrío, y dijo (sin invocar para nada las autoridades de su devocionario erasmiano) ‘que había oído decir que Dios había dado [al hombre] un libre albedrío para que si siguiese el buen camino se fuese a la gloria, y que si siguiese el mal camino, que Dios le esperaba para que se arrepintiese’. El clérigo Juan de Castañeda rectificó diciendo que en el segundo caso ‘Dios le daba gracia para que se arrepintiese’. Al día siguiente lo consultó Sayavedra con el propio guardián de Zapotlán, Fr. Juan de Padilla, y se convenció de que ‘para que uno haga buenas obras es menester que Dios le dé la gracia’.** El único testigo interrogado por la Inquisición no denunció de ningún modo la afición del reo a la lectura de Erasmo, pero sí lo presentó como hombre más amigo de rogar a Dios que a sus santos, incrédulo en materia de indulgencia anejas a determinadas oraciones, mal cumplidor de los preceptos de oír misa (a no ser que se la dijese en su casa), confesar por cuaresma y guardar las fiestas. Sayavedra ‘mandó el día de la Asunción del señor a los negros y a toda la familia de casa a limpiar una parva de trigo que estaba en las eras’, y habiéndole avisado el testigo que se iba a misa a Zapotlán, contestó que ‘tan buena obra era quedar a reparar aquella parva de trigo y entender en ella como ir a misa’. Fue **Sayavedra** quien, en un segundo interrogatorio, y justificando su opinión en materia de devoción a los santos, citó su libro de Erasmo, según el cual ‘más querrían los santos que les imitasen las obras que no que les rezasen diez paternostres’. Y para compensar sus dudas acerca de los días de perdón que se prometen al final de muchas oraciones, declaró que rezaba ‘los versos de San Gregorio, y en ellos está que quien los rezare gana muchos días de perdón’. En suma, era **Sayavedra** un hacendado más amigo de sus cosechas que de la misa, y aunque rezaba poco a los santos, rezaba, por si acaso, unas oraciones abundantemente dotadas de indulgencias. Fue penitenciado con ‘cien pesos de oro de minas, y una arroba de aceite para la lámpara que arde en el monasterio de San Francisco de Cuernavaca’, y mandar decir ‘a los padres del dicho monasterio... una misa por él, por que Dios perdone sus pecados’. Se desprende del proceso un ambiente de indulgencia. Y es caso venial entre los muchos procesos por blasfemia formados contra españoles de la Nueva España que no tenían el deseo de cultura religiosa propio de un lector de Erasmo” (las negritas son mías), Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre historia espiritual del siglo XVI*, FCE, segunda reimpresión, México, 1996, pp. 811-813, que en adelante citaré como *Erasmo y España* y la página correspondiente.

62 Los tres autores vinculados de alguna manera a la figura de Francisco de Sayavedra. El primero como autor del libro *Erasmo y España*, traducido al español por Antonio Alatorre, en el que aparece registrado el proceso contra el personaje que Julio Jiménez Rueda publicó bajo el siguiente título: “Proceso contra Francisco de Sayavedra, por erasmista”, *Erasmo y España*, nota 19, p. 811.

63 Ver *El último juglar*, pp. 100, 155, 163, 168, 185, 197-205, 207, 209, 211-216, 222-236, 249, 266-270, 292, 313, 316, 317, 387. Así como *Memoria y olvido*, pp. 48-49, 97, 151, 171-176, 223, 252, en las que Arreola habla de la amistad con Antonio Alatorre y Julio Jiménez Rueda.

La insistencia en referir personajes y hechos reales adquiere en el siguiente párrafo un ímpetu en el que se va entretejiendo el desempeño que la memoria tiene para la interpretación del acontecer histórico y cultural:

Pienso y recuerdo. Vicencio Juan de Lastanoza, amigo y mecenas de Baltasar Gracián, heredó de su padre una gran colección de antigüedades paganas ‘que fueron asombro universal de cuantos su casa vieron, traídas principalmente de Italia y de otras partes de la Cristiandad’ y la enriqueció hasta donde pudo. Y podía mucho, porque fue hombre rico y de gusto y cumplió con su abuelo. Ahora saco mis consecuencias: Lastanoza el Viejo y Sayavedra fueron contemporáneos, zaragozanos los dos, herejes y amigos acusados de lo mismo: de cultivar en España y América ‘la cizaña de Erasmo Roteradamo’. Entonces, Lastanoza le regaló la estatua a Sayavedra, a punto de embarcarse para las Indias Occidentales, tal vez en busca de fortuna o tal vez huyendo (p. 21).

Destaca la mención de tres hombres ilustres de la cultura universal: Juan Vicencio Lastanosa, Baltasar Gracián, Erasmo de Rotterdam. El lector los identifica plenamente a pesar de los ligeros cambios que se advierten por la sustitución de una letra por otra y la utilización de la denominación latina en el caso de Erasmo de Rotterdam. ¿Qué sentido artístico tiene dicho rasgo? El protagonista busca acercarlos culturalmente a la espacialidad y a la temporalidad donde transcurre su existencia, bajarlos del lugar destacado donde han sido colocados en el transcurrir de los siglos, despojarlos de la excesiva celebridad y prestigio que se les ha atribuido. Lo que aquí se ha desplegado es una condensación de la memoria auditiva y la memoria erudita: ambas encauzadas a mantener vivas las contribuciones al arte en tiempos y espacios diversos. Detrás de este ejercicio de recordación parece estar perfilándose una reflexión que, de formularse, diría más o menos que no importa si la pronunciación de algún nombre o apellido es distinta a la forma correcta de escribirlos, ni la exactitud del dato citado, lo realmente relevante es mantener activa la memoria y desplegarla para dar testimonio de las contribuciones realizadas en las esferas de la creatividad y la existencia humanas.

La voz del protagonista se ocupa de enunciar todos aquellos elementos que permitan identificar el posible origen de la estatua y, al hacerlo, recrea el papel que la imaginación y la memoria tienen en su visión artística del mundo. En un primer momento pone de manifiesto la actuación significativa de la imaginación en la creación artística y en la interpretación que de ella se hace cuando afirma: “No sé los riesgos que corrieron juntos don Francisco y su Venus, pero puedo imaginarlos” (p. 21). En un segundo momento hace hincapié en el papel de la memoria una vez que plantea la posibilidad de que Sayavedra haya sido el responsable de traer la Venus a Zapotlán. Pero la memoria a la que se alude no es la individual y aislada sino a la memoria amplia y compartida que contiene en su interior una identidad colectiva que revela los nexos que el artista tiene con los otros y con su entorno social y cultural. Veamos a qué me refiero: el protagonista alude a un rasgo de la cosmovisión mesoamericana: la veneración a la diosa Tzapotlatena y, con ella, al cúmulo de creencias indígenas respecto a sus dioses:

Lo cierto es que Sayavedra llegó con ella a Zapotlán, nombrado Hermano Mayor de la Cofradía del Rosario: ‘para que expulse y dé anatema al culto infame de una diosa gentil que dicen ser Tzapotlatena en su lengua bárbara, y en la nuestra, la que saca demonios del cuerpo con yerbas mágicas y quita las enfermedades y ponga en su lugar a la Madre de Dios’ (p. 21).

Dos asuntos han quedado revelados hasta aquí. Primero, que la imaginación y la memoria constituyen elementos que nutren el trabajo artístico y que convierten al artista en un ser con identidad, con vínculos con los otros y con su entorno. Segundo, que la memoria antigua que sustenta la identidad del artista no es un ente compacto y homogéneo sino un cúmulo de saberes diversos y complejos en el que es posible identificar fisuras o contradicciones como la que aquí se alude y que marcó el proceso posterior a la conquista: el personaje que recibió el nombramiento de “Hermano Mayor de la Cofradía del Rosario”, una de las cinco cofradías

mencionadas en *La feria*⁶⁴, para condenar la veneración a una diosa era portador de otra diosa venerada⁶⁵. Todo lo anterior se produce mediante la reacentuación de la palabra ajena que, en el párrafo referido, aparece entrecomillada y que es enunciada con un tono irónico, destacando, así, ese rasgo de aculturación y sustitución simultánea que se produjo con la conquista, y del cual nos percatamos hasta el momento en el que el protagonista hace un alto en la formulación de posibilidades que expliquen el origen de la estatua y dice: “Basta. Me gusta la ironía pero no tanto” (p. 21), como si con ello le estuviera asegurando al lector que a partir de aquí no utilizará más esa entonación irónica que ha marcado toda la narración. Entonación que, no obstante la declaración anterior, no sólo sigue presente sino que se intensifica en el siguiente párrafo:

Sayavedra trajo la Venus a Zapotlán, y adorándola olvidó su misión. Cuando vinieron a pedirle cuentas, puso su mármol en la laguna, con esperanzas de venirlo a sacar. Pero ya no volvió y sus últimos días fueron de cárcel. Porque escapó arrepentido a las brasas del quemadero. Pero le sacaron al sol sus trapos de converso y le dieron a escoger entre saya verde de judío, o verdadera saya de marrano (pp. 21-22).

64 “[...] eran cinco, y siguen siendo cinco, las cofradías antiguas; la del Rosario, la de las Ánimas, la de la Soledad, la del Buen Pastor y la de Nuestro Amo...”, *La feria*, p. 28.

65 Dentro de la cosmovisión mesoamericana se rendía veneración a la diosa “Tlazoltéotl. ‘Diosa de la basura’. Diosa de la carnalidad”, *Historia General de las cosas*, p. 1333. Sahagún asocia dicha diosa, también llamada Tlazultéutl, con la Diosa Venus según lo que menciona en distintos momentos: “capítulo XII que trata de la Diosa de las cosas carnales, la cual llamaban Tlazultéutl. Es otra Venus. Esta diosa tenía tres nombres: el uno era que se llamaba Tlazultéutl, que quiere decir ‘la diosa de la carnalidad’; el segundo nombre es Ixcuina. Llamábanla este nombre porque decían que eran cuatro hermanas: la primera era primogénita o hermana mayor, que llamaban Tiacapan; la segunda era hermana menor, que llamaban Teicu; la tercera era la de medio, la cual llamaban Tlaco; la cuarta era la menor de todos, que llamaban Xucotzin. Estas cuatro hermanas decían que eran las diosas de la carnalidad. En los nombres bien significa a todas las mujeres que son aptas para el acto carnal. El tercero nombre desta diosa es Tlaelcuani, que quiere decir ‘comedora de cosas sucias’, esto es que, según decían, las mujeres y hombres carnales confesaban sus pecados a estas diosas cuanto quiera que fuesen torpes y sucias, que ellas los perdonaban. También decían que esta diosa o diosas tenían poder para provocar la luxuria, y para inspirar cosas carnales, y para favorecer los torpes amores [...] La quinta destas diosas se llama Tlazultéutl, y es como la diosa Venus. A ésta, con otras tres hermanas suyas, las atribuían todas las obras de los sucios amores y del remedio dellos [...] La novena casa llamaban *chicunahui* ácatl Esta casa decían que era mal afortunada porque en ella reinaba la diosa Venus, que le llamaban Tlazultéotl. Los que nacían en esta casa siempre eran desdichados y de mala vida [...]”, *Ibid*, pp. 82-122-388.

En este fragmento, que contiene reminiscencias de la persecución que vivieron los judíos conversos en la Nueva España⁶⁶ y que recrea el supuesto destino final del inmigrante español, se advierte cómo las tonalidades irónicas condensan, de nueva cuenta, lo religioso y lo pagano. Tonalidades irónicas que se intensifican cuando reflexiona sobre el apellido del personaje: “Sayavedra: apellido sin limpieza como el de don Miguel de Cervantes” (p. 22). Al destacar la similitud entre los apellidos Sayavedra y Saavedra, ambos de origen español, el protagonista establece dos vínculos dialógicos: con el autor de *Don Quijote de la Mancha*⁶⁷ y con el texto “La lengua de Cervantes”⁶⁸, y lo hace con un marcado matiz irónico que él mismo destaca al utilizar una interjección con la que establece un límite a lo irónico de su discurso: “Basta” (p. 22).

En adelante se exponen las indagaciones sobre el posible origen de la Venus que dan lugar a identificar otros componentes en la visión del mundo opuesta a la suya:

La escultura yace aquí desde el siglo XVI. Sin duda es uno de los mármoles más tardíos de la época helenística. De pronto pienso en algo que no se me había ocurrido: una estatua de mármol no puede andar de aquí para allá en dos patas y menos con los tobillos tan delgados y las piernas levemente abiertas y en actitud de avanzar como Gradiva. ¿Qué fue lo que le sirvió a mi Venus de sostén? ¿Dónde apoyaba su cuerpo despejado? ¡Santo Dios! Pero si ya me le metieron mano... desde poco más abajo de la cintura, todo el lado derecho no corresponde en perfección, textura y color al resto del cuerpo... cierro los ojos y veo resbalar lentamente el manto que la envolvía y que ella misma apartó con su mano derecha deslizándolo al suelo... donde amontonado en pliegues armoniosos apuntalaba la solidez de su equilibrio... arrancándola de su pedestal adrede, la acabaron de desnudar muy hábilmente... ¿Para qué? ¡Para que pesara menos en el barco de Sayavedra! Con la base y la ropa debía llegar al quintal... (p. 22).

Ese aliento vital palpitando en la estatua vuelve a insinuarse al señalar que está en actitud de avanzar como la Gradiva, referente que resulta esencial en la composición del cuento en tanto

66 Para lo referente a los judíos conversos en la Nueva España, ver “El siglo de la conquista”, pp. 357-450.

67 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones, México, 2004.

68 Juan José Arreola, “La lengua de Cervantes”, en *Bestiario*, p. 69.

que el eje central de la novela de W. Jensen es, precisamente, el delirio causado por la semejanza entre la Gradiva y el primer amor del protagonista. Eje que articula arte, cultura, sensibilidad artística, sueño, vigilia y delirio, asuntos que llevaron a Sigmund Freud, otro de los autores significativos para Arreola⁶⁹, a analizarla y a elaborar el ensayo “El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen”⁷⁰. La referencia anterior, que cobrará más adelante una significación mayor como componente de su visión artística del protagonista, deja ver otro rasgo del escritor ficcionalizado: la atención brindada a obras y autores que no fueron suficientemente valorados, como fue el caso de W. Jensen. El papel de la imaginación asociado a ese hábito esencial en el arte se resalta cuando sostiene: “cierro los ojos y veo resbalar lentamente el manto que la envolvía y que ella misma apartó con su mano derecha deslizándolo al suelo...”. Por otra parte, se recrea un componente de la visión del mundo opuesta a la del protagonista y que se caracteriza por mirar al arte y a la belleza con un sentido utilitario, de ello da cuenta la exclamación: “¡Santo Dios! Pero si ya me le metieron mano...”. Esta interpretación se refuerza si consideramos lo que declara más adelante: “¿Y si ella fuera una impostura?” (p. 22), con la cual acentúa la existencia de un carácter utilitario en el ámbito cultural que ha afectado no sólo la creación artística sino fundamentalmente la relación del ser humano con la dimensión estética.

69 “Freud en esos días se había convertido en mi lectura favorita. Marco Antonio se sorprendió de que un joven de diecinueve años leyera tanto a Freud y le gustara [...] Curiosamente, las lecturas de los libros de Freud, como *La interpretación de los sueños*, *La psicopatología de la vida cotidiana*, *El chiste y sus relaciones con el inconsciente*, *Una teoría sexual* y otros ensayos, me resultaron gratas y esclarecedoras de mundos que necesitaba conocer y explorar. *La Psicopatología de la vida cotidiana*, en particular, me apasionó y la disfruté más que ninguna otra. Creo que dos de las obras de Bourget: *El discípulo* y *André Cornelis*, reforzaron mi lectura de Freud [...] También era ya un lector experto en Sigmund Freud. Más adelante me di cuenta de que no me había entendido a mí mismo, no sabía quién era hasta que Freud me lo dijo. Yo fui un niño freudiano, por eso al leer a este autor me sentí liberado. Me ayudó a darme cuenta de que yo no era un monstruo, sobre todo un monstruo único, sino que en el mundo había muchas personas como yo, que no estaba solo como yo me sentía, que había quien me comprendiera y me acompañara. Tuve el honroso privilegio de que, por mediación de sus libros, el célebre psiquiatra de Viena se convirtiera en mi médico de cabecera”, *El último juglar*, pp. 42-47-48.

70 Ver Sigmund Freud, “El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen”, en *Obras Completas*, Vol. 9, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2001, pp. 1-79, que en adelante citaré como “El delirio y los sueños...” y la página correspondiente.

Mediante este procedimiento se recupera esa otra memoria fundamental en el trabajo artístico: la memoria artística, la que testimonia el devenir del arte, la que consigna todo aquello que los demás artistas han creado a lo largo de los siglos. Por eso, antes de ocuparse de las posturas utilitarias, cargadas de simulación y fingimiento, el protagonista repasa distintas manifestaciones culturales para ubicar el origen de la estatua: “Ya no puedo más pero no me suelta el demonio de la duda: ¿Dónde estaba parada esta muchacha? ¿En una concha marina? ¿La vio Botticelli? ¿Y este cuello largo y delgado? ¿El Parmesano hizo escultura?” (p. 23). En este recuento de posibilidades menciona a dos celebridades de la pintura: Sandro Botticelli, cuya obra “El nacimiento de Venus” es parte central de un fragmento del capítulo “Señales de humo desde Zapotlán” que tiene similitudes con “Tres días...”⁷¹; y Girolamo Francesco María Mazzola, mejor conocido como *Il Parmigianino*, destacado manierista cuyo estilo de figuras alargadas constituye la clave para que el protagonista se interrogue si intervino en la elaboración de la escultura. La castellanización que hace del sobrenombre del pintor es un procedimiento por el cual logra acercarlo culturalmente al lector, tal como sucedió antes con Lastanosa, Gracián y Rotterdam.

El repaso continúa y el protagonista construye hipótesis y las desecha. Al manifestar su desacuerdo con aquellas concepciones artísticas cuyo contenido no lo convencen o con aquellas que, vinculadas a visiones con las que coincide, no le parecen acertadas, se va filtrando su posición ética y estética. Es el caso del desacuerdo que manifiesta hacia la concepción sobre el

71 Para ilustrar dichas similitudes cito en extenso el fragmento referido: “Una tarde de otoño tocaron a mi puerta, interrumpí mi lectura de *Le soulier de Satin*, de Paul Claudel; me incorporé lentamente de mi sillón y me dirigí a la puerta para abrirla. Mi sorpresa fue grande: ¡era Camilla!, su cabellera estaba nimbada por la luz, parecía una aureola dorada. Su rostro pálido y amarfilado la convirtió en **la Venus de Boticelli**. Yo caí de rodillas ante ella y besé sus manos musicales. Ella puso una de sus manos sobre mi cabeza, y por un momento **nos convertimos en la estatua** que soñó Miguel Ángel. Eva triunfal ante el ángel arrepentido. Isolda con Tristán, Abelardo con Eloísa, Josefina y Napoleón (de petate, como le decimos en Zapotlán a Pancho Villa), Pablo y Virginia con todas sus cursilerías del siglo XIX, Romeo y Julieta, Camilla y Juan José en Zapotlán ¿Por qué no decirlo? Por un instante **fuiimos la estatua y el sueño de la estatua, el tiempo vivo de la carne atrapado en el silencio de la estatua, la roja tersura de la sangre sobre el mármol blanco**. Un tiempo frío” (las negritas son mías), *El último juglar*, p. 396.

arte clásico brindada por uno de los autores más significativos en su visión artística del mundo:

Rubén Darío⁷²; y el evidente rechazo hacia las tendencias artísticas del siglo XVIII. Veamos:

Ya en pleno delirio surge la hipótesis del Dieciocho, pero la desecho con repugnancia:
La Venus de la Laguna es obra de Germain Pilon o de un contemporáneo suyo...
Labrada para Versalles sobre el modelo botichelesco salió de allí en la subasta
revolucionaria. Desecho la hipótesis porque me la sugirió Rubén Darío y no estoy de
acuerdo con él en este punto: ‘Demuestran más encantos y perfidias / coronadas de
flores y desnudas, / las Diosas de Clodión que las de Fidias. / Unas cantan francés,
otras son mudas.’ Caigo de rodillas: ¡Dime quién eres! (p. 23).

Resalta la manera tajante mediante la cual el protagonista prefiere suponer que La Venus de la Laguna fue realizada por Germain Pilon, o algún contemporáneo que se inspiró en Botticelli, y desecha la hipótesis del Dieciocho, sugerida por Rubén Darío, que alude a una de sus etapas creativas: aquella en la que el poeta dejó de lado a las culturas clásicas, tanto romana como griega, para acentuar las influencias que éstas tuvieron en la cultura europea, específicamente, en la francesa. El rechazo a este período creativo del poeta se refuerza con la modulación que le imprime a su voz cuando declara: “y no estoy de acuerdo con él en este punto”, y con la incorporación de un fragmento, delimitado por las comillas, del poema “Divagación”⁷³. Si consideramos, además, que el verso anterior al citado está subrayando una declarada preferencia por la Grecia de la Francia⁷⁴, entonces el énfasis con el que se opone a Rubén Darío en este punto cobra mayor intensidad.

72 Resulta significativa la siguiente declaración de Arreola: “El Darío que más me gusta está en las *Prosas profanas*, en *Cantos de vida y esperanza*, en el *Canto errante*, pero en ‘Yo soy aquel que ayer nomás decía’ está el más grande de los Daríos igual que el Darío pequeño y risueño... Rubén es un gran compañero, por eso yo lo leo y lo releo tanto. Lo quiero en cada una de las pausas, en cada uno de sus versos me defino y me conjugo. Comulgo con él y suelto el pesadísimo yugo de la vida cotidiana”, *Arreola y su mundo*, p. 90.

73 “Divagación” (1894) de Rubén Darío, *Poesías completas*, p. 553.

74 “Amo más que la Grecia de los griegos / **la Grecia de la Francia**, porque en Francia, / al eco de las Risas y los Juegos / su más dulce licor Venus escancia” (las negritas son mías), *Ibidem*.

En cambio, manifiesta acuerdo y reconocimiento pleno cuando la postura artística lo convence, así lo subraya la incorporación del verso inicial del soneto “La Belleza”⁷⁵, de Charles Baudelaire⁷⁶, que se instaura como respuesta a la interrogante “¡Dime quién eres!” (p. 23) claramente orientada hacia la estatua pero que parece dirigirse al arte mismo: “Sin pies y sin brazos. Las puntas de dedo sobre el pubis. La boca sellada. Con los ojos en blanco, eternamente responde: ‘Yo soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra...’” (p. 23). No descarto la posibilidad de que la locución “Con los ojos en blanco” esté aludiendo a otro poema en prosa de Baudelaire: “El loco y la Venus”⁷⁷, a pesar de que no hay señales explícitas, salvo esa postura corporal que denota angustia ante lo inexplicable.

Lo que se produce a continuación es la recreación de un texto mediante el cual manifiesta su desacuerdo con esa perspectiva utilitaria del arte a la que ya había aludido antes: “Acudo pues a la Enciclopedia de la Farsa, y leo en la página 283” (p. 23). En el inicio de mi investigación di por hecho que la “Enciclopedia de la Farsa” era el título de un texto inexistente y que su mención obedecía a los matices irónicos presentes en lo que dice el protagonista, pero en el proceso de

75 Cito a continuación el cuarteto completo: “**Yo soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra**, y mi seno, que a uno tras otro ha martirizado, está hecho para inspirar al poeta un amor eterno y mudo igual que la materia” (las negritas son mías), Charles Baudelaire, « Las flores del mal », en *Obras Selectas*, Estudio preliminar, traducción del francés y notas: Enrique López Castellón, Edimat Libros, España, 2000, p. 75.

76 Respecto a Baudelaire y otros “poetas malditos”, Arreola declaró lo siguiente: “Baudelaire, Arthur Rimbaud y otros poetas más tienen ese tono sombrío que los hace parientes en una actitud un tanto luciferina de rebeldía. Sus temas suelen ser asombrosos y tocaron los límites del escándalo desde el principio. Debes recordar que el libro de *Las flores del mal*, en su primera edición, fue sujeto a proceso por ataques a las buenas costumbres [...] Baudelaire y sus amigos, desde el Liceo, se agrupan por algún milagro y entre ellos hay un aura que flota en el ambiente. No hay una ruptura categórica entre el Romanticismo y la fundación de la nueva poesía. Todo está entreverado, no se puede decir con cuál poeta comienza [...] Hay un nuevo temblor del alma pero hay que ver que el romántico que lo prefigura es Alfredo de Musset que tiene en su teatro y en su poesía cosas semejantes que ya dan, todavía con voz de romántico, esa condición de poeta maldito [...]”, *Arreola y su mundo*, pp. 33-34-35.

77 “Pero la implacable Venus mira no sé qué a lo lejos **con sus ojos de mármol**” (las negritas son mías), “El loco y la Venus”, *Ibid*, p. 258.

indagación de otros referentes reales quedó al descubierto que tal enciclopedia existe⁷⁸ y que su inscripción en el cuento forma parte del trabajo de recreación artística⁷⁹.

En adelante el protagonista se ocupa de recrear todo lo que aparece en el texto citado y al hacerlo enfatiza la crítica hacia la simulación y el fingimiento que han estado presentes en el ámbito cultural. Por la significación que tiene y por lo decisivo que resulta para ilustrar lo que acabo de plantear, cito en extenso:

El dos de mayo de 1937, Monsieur Gonon, agricultor de Saint-Just-sur-Loire, descubrió la Venus mientras labraba un campo de nabos. La Dirección de Bellas Artes tomó cartas en el asunto. Los expertos fueron al lugar del hallazgo y reconocieron una auténtica pieza grecorromana. La prensa amarillista y ditirámica comparó y puso a la Venus de los Nabos por encima de todas las obras maestras de su género. El dieciséis de diciembre de 1938 un yesero de origen italiano se declaró autor de la obra, y todos se rieron de él. Entonces Francisco Cremonese, hábil escultor aunque perfectamente desconocido, hizo válidas sus pruebas ante periodistas y expertos: trajo de su taller las partes, brazo izquierdo y mano derecha, que faltaban a la escultura y que había roto adrede y cuidadosamente. Añadió algunos pliegues del peplo caído hasta la cintura: todas las piezas mayores y menores embonaban a perfección: no hacía falta una astilla de mármol. Y para llevar al colmo su afán de notoriedad, Cremonese se presentó acompañado por Anna Studnicki, la polaca de dieciocho años que le había servido de modelo y por la cual recibió más felicitaciones que las debidas a su copia. Muy bien. Los especialistas en arte helenístico quedaron en ridículo y las puertas del Louvre se cerraron para siempre a la Venus de los Nabos (pp. 23-24).

¿Qué intencionalidad tiene, para la totalidad ética y estética del cuento, recrear un párrafo completo de la *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*? Para responder tal interrogante es preciso hacer un recuento de lo que hemos venido exponiendo: la visión del mundo del protagonista se caracteriza, entre muchos otros rasgos, por hacer hincapié en la

78 Cito a continuación los datos que encontré al respecto: *Encyclopédie des farces et attrapes et des mystifications*, publiée par l'Association française pour l'étude des farces et attrapes sous la direction de Francois Caradec et Noël Arnaud, Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1964. Hay, al menos, 65 sitios con información sobre la enciclopedia y sus autores, entre ellos se encuentran los siguientes: www.michel-leiris.com www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.htm www.kopco.demon.co.uk/works.html www.livre-rare-book.com/Matieres/id/4715.html www.livres-chapitre.com www.histoires-litteraires.org/archi-cr/cr12.htm www.fatrazie.com

79 En el capítulo “Señales de humo desde Zapotlán” Arreola declara lo siguiente: “Me desvelan las lecturas, sobre todo la *Encyclopédie des farces*” (las negritas son mías), *El último juglar*, p. 394.

relación entre el artista y su obra. Mediante la actualización de la memoria, y sus distintas variantes, se da testimonio de la creación artística y se celebra la importancia vital que ésta tiene para la existencia humana. De algún modo todo ello podría nombrarse la fiesta de la creación artística. La otra visión se centra en los beneficios, cualquiera que estos sean, de la obra creada, en el prestigio y en la distinción que le genera a quienes se relacionan con ella; el aliento vital del arte no es relevante y por ello no importa confinarlo a los museos o destinarlo a cumplir un afán de notoriedad. Lo que distingue a esta visión es lo artificioso del vínculo que establece con el arte, la belleza y la creación artística. Por tanto, es posible decir que, tal como sucede en *La feria*, en la que se identifican dos grandes eventos festivos: la fiesta del ciclo agrícola, que celebra la creación del maíz y la fiesta oficial caracterizada por el artificio, aquí también se articulan dos dimensiones festivas: la que celebra la creación artística y la que celebra el artificio. Para situar con mayor precisión esta última recordemos que el protagonista ha estado repasando diversas manifestaciones culturales para ubicar el origen de la estatua y que ha incorporado al cuento un extenso párrafo de la “Enciclopedia de la Farsa” a la que acudió buscando respuestas. La historia de una falsa Venus a la que hace referencia sirve para exponer ante el lector algunas de las prácticas que prevalecen en el ámbito artístico: los expertos en arte, cuyo propósito es obtener prestigio, no distinguen el engaño y alaban sin reservas al falso objeto estético. Algunos representantes de otros ámbitos también participan en este cúmulo de elogios como si el arte necesitara de su aprobación para existir como tal. El despojo que se produce pone el acento en otra práctica común: la usurpación que se hace en el medio cultural de aquellas obras de autores menores utilizadas para beneficio de los ya reconocidos o la ausencia de reconocimiento a artistas cuya obra es considerada insignificante e insustancial. Asuntos que se van identificando por el tono irónico con el que los orienta hacia el propio despojo que más adelante él mismo experimentará:

A pesar de su habilidad, Francisco Cremonese no se consagró como artista. Pero tiene una gloria impecable de farsante. Y aquí viene lo triste. Lo muy triste para mí. A la hora en que quiso recuperar su escultura, Monsieur Gonon, el labrador de Saint-Just-sur-Loire, lo citó en los tribunales. Después de un largo proceso, se quedó con la Venus. Y la puso como espantajo en su campo de nabos para ahuyentar a los pájaros en busca de semillas. Cremonese se tiró de los pelos que le quedaban, pero pudo consolarlo el original en carne y hueso (p. 24).

La revelación de todas estas prácticas se refuerza al abundar en que, a pesar de su probada habilidad, Cremonese no se consagra como artista sino como farsante y en que, en el medio artístico, siempre habrá un Gonon local, un arribista, que obtiene provecho del trabajo ajeno, como queda registrado en el siguiente párrafo en el que se enfatiza la intromisión en los asuntos artísticos de instituciones y personas con intereses distintos a la dimensión estética:

Yo ignoro muchas cosas de México. Entre ellas, su legislación acerca del hallazgo accidental de piezas grecorromanas en las zonas lacustres del país. No sé si van a meterse conmigo la Secretaría del Patrimonio Nacional, Recursos Hidráulicos o el Instituto Nacional de Antropología e Historia, o simplemente aquí, en el lugar de los hechos, Esteban Cibrían, Director Fundador de nuestro Museo Regional. No sé ante cuál de todos estos enemigos llevo las de perder. Pero creo como en Francia, que a todos nos gana el campesino, el lagunero del tapeiste, el dueño de la parcela, el Gonon local (p. 25).

Mediante toda la recreación que acaba de hacer, se perfila el artificio como eje central en la visión del mundo opuesta a la del protagonista y que se condensa en la utilización final que se le da a la falsa Venus: “Y la puso como espantajo en su campo de nabos para ahuyentar a los pájaros”. Pero, también, se produce un interesante proceso: el protagonista juega con dos componentes de la obra de Arreola: lo grecorromano y lo lacustre de su cultura entrelazados artísticamente. Y desliza su postura frente a los juicios que sobre tales características se han

emitido⁸⁰. Digamos que responde a interrogantes que, si bien no aparecen formuladas en el cuento, forman parte de las discusiones que se han dado en nuestro país en torno a la creación artística y que consisten en cuestionar quién o quiénes, dentro del ámbito cultural, deciden qué sí y qué no debe incluirse o trabajarse en una obra artística, y las refiere irónicamente cuando afirma: “Yo ignoro muchas cosas de México. Entre ellas, su legislación acerca del hallazgo accidental de piezas grecorromanas en las zonas lacustres del país”. La respuesta artística que brinda el protagonista se sintetiza en el hecho de que a todos nos gana, como en Francia, ese sentimiento nacionalista que reivindica lo local y que cuestiona la incorporación de elementos de la cultura universal por considerarlos ajenos, al declarar que “a todos nos gana el campesino, el lagunero del tapeíste, el dueño de la parcela, el Gonon local”. Las referencias a instituciones nacionales y la incorporación del nombre del director fundador del museo regional funcionan como una síntesis de todos aquellos que participan en las confrontaciones que se producen en el campo artístico por apropiarse del prestigio y la notoriedad que brinda el arte y que juzgan al artista sin considerar los alcances de sus juicios⁸¹.

Y una vez que ha expuesto todo lo referente a la Venus de los Nabos, despliega otro de los puntos centrales de su visión artística: “Escribo porque creo en milagros. La garza morena perfecto blanco de mi sobrino ¿estaba viva sobre sus patas o era un espejismo infantil, una señal

80 Un ejemplo de la posición de Arreola sobre tales juicios se desprende de la siguiente declaración: “Nunca en la vida he puesto mi literatura al servicio de una causa política, en América Latina hubo un momento en que hasta escritores reaccionarios y derechistas, como Mario Vargas Llosa, se colocaron dentro de ese movimiento artificialmente inventado por casas editoras de España, que dieron en llamar el ‘boom latinoamericano’ [...] Ni mi persona ni mi literatura tenían cabida dentro de esa idea renovadora. **Los críticos revolucionarios me juzgaron igual que los que en México me llamaron afrancesado y extranjerizante. Curiosamente, cuando publico mi novela *La feria*, en 1963, Rosario Castellanos y Fernando Benítez escribieron algunos comentarios críticos en el sentido en que yo me había alejado de mi estilo, digamos universal, para acercarme a la realidad del México indígena, cosa que a Fernando Benítez le gustó mucho. La novela *La feria* fue muy bien recibida por todos aquellos que me juzgaban incapaz de escribir sobre temas del México indígena y sobre los problemas de la tenencia, la propiedad de las tierras indígenas y de nuestro país [...]**” (las negritas son mías), *Ibid*, p. 357.

81 Ese cúmulo de juicios sobre su obra, que revelan la imposibilidad de aprehender sus dimensiones éticas y estéticas, fue trabajado artísticamente por Arreola en diversos textos, uno de ellos es “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, *Confabulario*, pp. 160-163.

disecada sobre el agua? (Desde que entré en la laguna ya no he vuelto a pisar tierra firme...)” (p. 25). El arte es concebido aquí como detonante de vivencias personales que, no se sabe si estaban vivas o disecadas, emergen con su fuerza vital y provocan un profundo desasosiego en el ser que se descubre o se asume como artista. Esa identidad singular fue forjada o descubierta en el preciso momento en que se sumergió en la laguna, o en la dimensión estética de la vida, y no logró volver a pisar tierra firme, de eso habla el contenido del fragmento citado y del artista que escribe porque cree en milagros: el milagro de la creación mediante el lenguaje. Por ello, su voz se detiene ahora a precisar un asunto sumamente valioso para su quehacer estético: el vínculo del artista con el arte va más allá de la sola posesión de objetos artísticos. Veamos como lo expone:

Lo cierto es que ahora se presentó en mi casa Ramón Villalobos Tijelino, el escultor de Zapotlanejo que se vino a Zapotlán el Grande para olvidar el “ejo” de su pueblo natal. Y que ganó hace poco el Premio Artes Plásticas de Jalisco. Tijelino viene acompañado por sus ayudantes que cargan una gran piedra en forma de concha. Entre ellos distingo a Ambrosio, el cantero de San Andrés que esculpió la ventana en piedra redonda de mi casa. Tijelino me dice risueño: ‘Mira, te trajimos tu pedestal. Súbete. Aquí están las dos patas que te faltaban’ (p. 25).

El nombre del escultor Ramón Villalobos Tijelino⁸² es, como en los otros casos, una condensación de una problemática asociada a la visión del mundo contraria a la del protagonista, la que tiene que ver con la posesión de objetos artísticos sin que se valore su dimensión estética. El protagonista establece una oposición entre el personaje que ganó el Premio Artes Plásticas de Jalisco y el artesano de San Andrés para fijar las distintas formas de relacionarse con la dimensión estética de los objetos. Y repite lo que dijo Tijelino para que el lector identifique la broma contenida en esa gran concha de piedra y el desdén con el que se refiere al desasosiego del

82 Se refiere a Ramón Villalobos Castillo, originario de Zapotlanejo, Jal. Escultor y Premio Jalisco 1964. Ver <http://www.zapotlan.gob.mx/> Varios monumentos escultóricos fueron hechos por este escultor que, sin ser originario de Zapotlán, es considerado uno de sus hijos ilustres. Entre estas obras destacan: el bajorrelieve de Miguel Hidalgo, el monumento a Guillermo Jiménez, con el que se conmemoró el primer centenario de este escritor jalisciense, y el conjunto escultórico dedicado al científico Dr. José María Arreola. Ver <http://www.e-local.gob.mx/>

artista, o dicho de otro modo, para subrayar que, a pesar de haber obtenido un premio por sus atributos artísticos, se caracteriza por una profunda insensibilidad. Todo ello da lugar a que se manifieste con mayor fuerza la tensión entre las dos visiones del mundo representadas en el cuento y comience a perfilarse el delirio que el despojo provocará:

Corro a mi cuarto y la abrazo y voy a buscar un martillo, pero haría falta un marro para hacerla pedazos. Ellos avanzan muy lentamente porque la piedra es pesada, se añade al cortejo el doctor Roberto Espinoza Guzmán, poeta natural de este pueblo, pato grande y cazador de patos y gansos del Canadá. El lagunero que nos ayudó a sacarla trae un papel en la mano ¿ya es suya? Viene Esteban Cibrián que me quiere desde cuando yo tenía uso de razón pero quiere más al Museo y nos quita hasta el hueso de nuestros huesos. Carnet en ristre y fotografía escudero el corresponsal andante y rumiante de la Voz del Sur, Fulano de Tal. Y toda mi familia al fondo vestida de negro (p. 26).

Una de las visiones en tensión está asociada a un grupo, condensados en el “Ellos”, que en el cuento está integrado por el doctor y poeta Roberto Espinoza Guzmán⁸³, Pato grande, el lagunero, Esteban Cibrián, el corresponsal de la Voz del Sur Fulano de Tal, toda la familia vestida de negro, el síndico del Municipio y el médico de cabecera; y que en el ámbito cultural ha tenido un lugar preeminente y hegemónico. Mediante diversas locuciones, como la que interroga si el lagunero ya es dueño de la estatua por traer un papel en la mano y la que precisa que Esteban Cibrián quiere más al Museo que al artista, se van imprimiendo a la narración tonos, simultáneamente, irónicos y angustiados.

83 Roberto Espinoza Guzmán (1926-1984). Literato. Premio Jalisco, 1952. Ver <http://www.zapotlan.gob.mx/> Es considerado hijo ilustre de Zapotlán. Autor de Romance en obscuro, 1947, Sonetos al Maíz, 1966, así como de otros libros de poemas. Ver <http://www.e-local.gob.mx/>

El despojo del arte que se avecina, cuyo testimonio establece otro vínculo con *La feria*, será registrado por ese “fotógrafo escudero [...] andante y rumiante [...] Fulano de tal”, locución mediante la cual se filtra también el humor. Ironía, angustia y humor se entrelazan, así, para dar forma artística al delirio. De este modo nos acercamos a otro de los rasgos presentes en la composición estética del cuento y a su dimensión ética: la recreación del delirio como la vía para dar forma artística a un profundo cuestionamiento de las diversas concepciones e interpretaciones sobre la relación del artista con el arte, la belleza y la creación artística, que no reconocen sus dimensiones éticas y estéticas:

[...] y arriba el cielo abierto en gloria de locura, yo soy el Conde de orgasmo, el viudo y el muerto y el bobo de Toledo pero nada ni nadie me sostiene, ni San Agustín ni su libre albedrío ni Esteban Diácono me toman de las arcas y de las corvas. Un síndico del Municipio dice usted ama a su pueblo si nos la da por la buena lo nombramos hijo predilecto del barrio, palabra, y un médico de cabecera añade porque estuvimos juntos en la escuela, viniste a descansar, no te agites, lo que más abunda y sale sobrando son mujeres, ya encontrarás otra menos dura para reclinar por siempre tu cabeza (p. 26).

El delirio del artista se va forjando mediante declaraciones que aluden a la locura y a personajes cuya vida y obra se han asociado a estados de excepción, causados bien por iluminación divina o bien por inspiración creativa, es el caso de San Agustín, autor del tratado *De libero arbitrio* (388-395) y de *Confesiones* (397-401); de San Pablo quien, al igual que Esteban Cibrián, según lo sugiere la fórmula irónica “Esteban Diácono”, fue testigo presencial de la lapidación de San Esteban, diácono y primer mártir cristiano⁸⁴; y

84 Para los referentes mencionados, ver *Enciclopedia Hispánica*, 2002.

de Gérard de Nerval, escritor simbolista, de quien Arreola tradujo uno de sus poemas y cuya huella se distingue en el fragmento: “yo soy el Conde de orgasmo, el viudo y el muerto”⁸⁵.

Por otra parte, la mención del libre albedrío funciona no sólo como alusión a las aportaciones que al respecto realizó San Agustín, sino a la necesidad de incorporarlo al quehacer estético: la capacidad del ser humano para decidir y encausar libremente sus acciones y ser respetado por ello, ha sido parte de las polémicas entre visiones del mundo confrontadas en el ámbito cultural y a ello apela el artista recreado. Es, asimismo, una respuesta a la valoración contenida en la primera anotación (“Estoy loco ¿o voy a volverme loco?”), que anticipó la tensión entre visiones del mundo opuestas y que aquí cobra su plena significación. El momento más álgido de tal tensión se produce en el siguiente fragmento:

85 “Yo me divierto, y me acabo de divertir hace unos días, a propósito de un amigo escandalizado con las traducciones múltiples del soneto de Gerard de Nerval: ‘*Je suis le ténébreux, -le Veuf-, l’Inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine á la Tour abolie: / Ma seule Étoile est morte, -et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie*’. Muy bien, se me escandalizan porque para acabar con 50 años o más de esfuerzos inútiles he dicho: *Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / principe de Aquitania de la torre abolida, / mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía*. Todo es perfecto. Yo lo he traducido así y he luchado mucho, como han luchado todos y han perdido con la palabra ‘abolida’, en francés es *abolie* y rima con *italie*, no aquí en este caso con *melancolía*. Es terrible, si no nos resignamos a rechazar la palabra abolida en castellano nunca lograremos un cuarteto perfecto y rimado. En eso creo y lo digo aquí porque el arte de la traducción siempre es una disputa y yo estoy aquí en el terreno de la discusión, del altercado aunque esté solo y de duelo, y me pelee contra quien niegue este hallazgo que creo haber hecho para resolver el problema [...] Volvemos al soneto de Nerval, en el primer cuarteto, pensando cómo resolver el problema de *abolie, abolido*. Aquí va: *Yo soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / principe de Aquitania en su torre baldía, / mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía*. Ya está ahí entonces la maravillosa consonante de *melancolía*: una palabra tan bella rima perfectamente con *baldía* y todavía se me reclama, ¿por qué baldía si Nerval dice abolida? Y yo les digo: ‘Nerval dijo abolida para rimar con *melancolie, abolie*’. Y les digo finalmente: una torre baldía es una torre abandonada, una torre perdida. Jurídicamente se declara un terreno baldío, el que fue propiedad, como pudo serlo una torre. Y me basé para eso nada menos que en Francisco de Quevedo [...] La torre de Quevedo (la de Juan Abad), creo fue declarada baldía, era un *baldo* y no voy a hacer aquí un alarde de erudición etimológica acerca de la palabra baldo, balde, baldía, baldío, y etcétera. Una torre está abolida, ya no existe, cuando está derrumbada, está deshabitada o abandonada. Ustedes, por favor, pónganse de mi parte. *Principe de Aquitania en su torre baldía, / mi sola estrella ha muerto, mi laúd constelado / el negro sol ostenta de la melancolía*”, Juan José Arreola, “La traducción, tarea imposible”, en *Revista Biblioteca de México*, CONACULTA, núm. 67-68, enero-abril de 2002, México, pp. 101-102. He citado en extenso un fragmento que considero significativo para ilustrar la concepción del autor sobre la traducción que, en el cuento analizado, se incorpora mediante una de las posibles versiones del soneto de Nerval, entrelazado a las locuciones delirantes del protagonista. Otra de las posibles versiones de dicho soneto da inicio al texto “El rey negro”: “Yo soy el tenebroso, el viudo, el inconsolable que sacrificó su última torre para llevar un peón femenino hasta la séptima línea [...]”, *Bestiario*, p. 58.

Me asomo a la piedra hueca y es cierto. En el fondo estriado de la purpúrea venera de bordes carcomidos, en el arranque radial en abanico, cerca de la bisagra rectangular que une a las valvas, veo un pie entero hasta el tobillo y la mitad del otro de puntillas roto en el empeine como que iba a dar el paso (confer. S. Freud: El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen) [...] se abren admiraciones pero yo quiero a esta de cabellos verdes y ojos garzos se cierra la interrogación es Ondina oh bella Loreley ojos de pedrería coma la Sirenita de Andersen coma, yo voy en mi fúnebre barca sin puntuación pero la estela es otra vez de puntos suspensivos... porque yo soy ese mero hierofante y psicopompo... (pp. 26-27).

En el párrafo citado se producen varios procesos. Por un lado, aparecen referencias culturales incorporadas a la voz del protagonista, una de ellas es señalada con paréntesis y cursivas: se trata del ensayo *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, de Freud⁸⁶, y más específicamente de una conferencia, según se aprecia por el empleo de la abreviación. ¿Cuál es el sentido de acotar su discurso y registrar la forma en la que el artista conoció el estudio sobre la novela de Jensen? No lo puedo precisar con certeza, pero probablemente esté queriendo llamar la atención hacia el ámbito académico en el que también participó el escritor recreado. Lo cierto es que la referencia permite subrayar ese andar interrumpido de la estatua que alude, nuevamente, al aliento vital del arte ya señalado.

Si, como hemos visto, “Tres días...” establece puentes dialógicos con obras y con autores para forjar la visión artística de Arreola, entonces es probable que todas las referencias que se producen durante el delirio estén develando asuntos particularmente decisivos para consumir la recreación artística de su visión. La respuesta que da, tanto al síndico del municipio como al médico de cabecera, de que no quiere a nadie que suplante a la estatua porque ella “es Ondina”, remite, simultáneamente, a las Náyades griegas, a la obra de Paul Gauguin: “Ondine” o “Mujer en las olas”, y a la de Jean Giraudoux: “Ondina”. La exclamación “oh bella Loreley ojos de

86 Ver “El delirio y los sueños...”, pp. 1-79.

pedrería como la Sirenita de Andersen” remite tanto a un poema de Apollinaire⁸⁷ como al cuento infantil de Hans Christian Andersen. Todas estas referencias condensan una particular percepción sobre el quehacer estético que tendría más o menos la siguiente formulación: el vínculo que el artista recreado tiene con el arte y la belleza no admite cualquier creación sino aquellas asociadas a la memoria, tanto individual como colectiva, en la que están contenidas las diversas concepciones sobre la vida, la mujer, el ser humano, y el cúmulo de interrogantes y respuestas que artistas e intelectuales han dado a los mitos encarnados en el imaginario compartido, a las pasiones y a las preocupaciones más íntimas y vitales. Por ello, su voz alude a dos de las figuras asociadas a lo misterioso e inexplicable: el hierofante⁸⁸, o sacerdote, que en los templos griegos dirigía la iniciación en los misterios, y el psicopompo, a quien los antiguos romanos consideraban guía y protector de las almas en los viajes realizados más allá del cuerpo para conocer los designios de los dioses revelados en los sueños.

La concepción sobre el trabajo artístico con el lenguaje se va forjando en la imagen del delirio, su representación acontece mediante la incorporación al discurso del protagonista de signos ortográficos y de puntuación que aparecen entretejidos a los enunciados orales. Es como si mediante tales locuciones se quisiera dejar claro que se concibe al lenguaje como la única vía para transmitir el palpitar vital del ser: ese delirio experimentado alcanza forma artística mediante el lenguaje, simultáneamente escrito y oral, única herramienta con la que el escritor es capaz de aproximarse a los mitos, a los misterios, al devenir de la existencia humana y de hacer posible el milagro de la creación, al cual se refirió con la declaración: “Escribo porque creo en milagros”.

87 “En Bacharach vivía una hechicera blanca / Los hombres morían de amor por ella a la redonda / Ante su tribunal el obispo la citó un día / A causa de su belleza al punto la absolvía / **Oh bella Loreley de ojos de pedrería** / De qué gran nigromante tienes tu brujería / Mis ojos son malditos ay bastante he vivido / Y los que me han mirado obispo han perecido / Mis ojos son de fuego y no de pedrería / Arrojad a las llamas estas hechicerías / **Oh bella Loreley** tus llamas me han quemado / Que otro hombre te condene porque me has embrujado [...]” (las negritas son mías), Guillaume Apollinaire, *Poesía*, Trad. Agusti Bartra, Joaquín Mortiz, México, 1984, pp. 148-149.

88 “Hierofanta o hierofante (masc.). Sacerdote que, en algunos templos griegos, dirigía la iniciación en los misterios. (fig.) Persona que inicia a otras en cosas recónditas o reservadas”, *Diccionario de uso del español*.

La forma convencional de utilizar tales signos ha sido cambiada: no aparece el signo sino el nombre del signo y lo que provoca en el lector, además del desconcierto, es una singular empatía con el protagonista. He marcado en negritas algunos fragmentos para ilustrar a qué me estoy refiriendo:

Entre todos la acomodan **punto** Le vienen los pies como zapatos a la medida **punto** Me le echo encima y la tumbo de un martillazo **punto y coma** me quitan el martillo y **punto** le aprieto el pescuezo caída en el suelo **exclamaciones y admiraciones** por qué la maltratas por qué la destruyes **paréntesis** en voz baja y suplicante **dos puntos admiraciones** esto táchalo por favor **coma** te quiero como nunca **suspensivos** le decían la Pila de la Virgen **mayúsculas** allá en Zapotlanejo y las gentes tomaban agua bendita pero es de bautizar como la de San Sulpicio se la dieron a Tijelino porque les hizo una nueva **interrogaciones** te acuerdas tú la viste en mi taller iba corriendo y dije como al pasar qué es esto ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo mira parece un cenicero pero es muy grande hice para ti uno más chico tómalo pero ella vuela como la garza del río de Tamazula que antes fue de Cobianes por Soyatlán y luego es de Santa Rosa donde le tiraste la pedrada y no le diste, todos los ríos cambian de nombre al pasar pero son el mismo que te lleva y no puedes entrar otra vez a este sueño porque nuevos recuerdos vienen hacia ti llenos de muerte... (las negritas son mías) (p. 27).

La concepción aquí recreada es la del lenguaje como portador de una dimensión subjetiva y emocional, el cual se enuncia para compartir el cúmulo de experiencias individuales y colectivas. El lenguaje que el ser humano utiliza para nombrarse así mismo, a los otros y al mundo y que nutre la creación literaria. Por ello, el protagonista vuelve al recuerdo de la garza morena: “pero ella vuela como la garza del río de Tamazula que antes fue de Cobianes por Soyatlán y luego es de Santa Rosa donde le tiraste la pedrada y no le diste”. El lenguaje como elemento de creación artística que articula o condensa la memoria y la imaginación: dos territorios fundamentales que enriquecen la mirada singular sin la cual el artista nada tendría qué decir.

El delirio, el desasosiego, el desvarío o la locura son sinónimos de una misma agitación experimentada por el artista y ha sido una constante en la literatura, uno de sus rasgos distintivos y canónicos. Lo significativo aquí es que tal delirio ocurre como resultado de la incompreensión

absoluta de la otredad frente al ser creativo y como manifestación de una postura ética y estética frente al tratamiento lucrativo del arte impulsado por los demás.

Las anotaciones que el protagonista ha venido fijando en el diario terminan con la incorporación de una nota en la que se lee lo siguiente:

Nota.- El texto anterior no es acusación ni denuncia. Me dolería mucho desagradar a los familiares y amigos que intervinieron en ese asunto. Estaban alarmados. Después de tres días de euforia, sin dormir casi nada, caí en profunda depresión. Pero no estoy de acuerdo en que la estatua, tenga mérito o no, haya desaparecido. A nadie le echo la culpa, y menos a Esteban Cibrián. Dicen que Roberto Espinoza la tiene en su rancho de La Escondida, pero no lo creo. La mano que regaló Patito, está donde debe estar: en el Museo Regional. Vayan a verla. Lo que me espanta, es que por Ciudad Guzmán pasan camiones que van a la frontera y a veces llegan hasta Los Angeles [sic]. Nada quiero saber ni averiguar. Las fotografías todas... ¿todas están veladas? Me consta que Tijelino tiene la base en su taller, la pila que acabó de vaciar quitándole lo que sobraba: el montón de ropa, los pliegues del peplo que apoyaban la pierna derecha. Yo solo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño. El cenicero (p. 28).

¿Cuál es la significación artística de esta nota? Me parece que hay dos señales que el lector debe tomar en consideración para responder a tal interrogante. Una es la locución “El texto anterior no es acusación ni denuncia”, mediante la cual se refiere, simultáneamente, al diario y al cuento precisando que es un texto sin ubicación genérica y, señalando que las críticas y cuestionamientos, contenidos en él, no deben ubicarse en el estéril terreno de la acusación y la denuncia porque su sentido es más amplio, se trata de la recreación artística de una posición ética y estética con la cual busca contribuir a la discusión de una serie de asuntos que han marcado el devenir del arte y de la creación artística. Mediante la tensión entre dos visiones artísticas opuestas el cuento participa del alegato ético que ha estado presente en el ámbito cultural o artístico en torno a lo que es el arte y la significación que tiene para el ser humano y en cuanto a la significación de la creación artística para el escritor. La voz del artista recreado en el cuento se

suma, así, al cúmulo de voces que han puesto en evidencia la simulación, la farsa, el artificio, en el ámbito artístico.

La otra señal está condensada en la reflexión final: “Yo solo, sólo tengo la copia fiel que me regaló en miniatura, donde el humo del cigarro alcanza las perfecciones del sueño. El cenicero”, que refiere un último componente de la visión artística del escritor forjado en el cuento: lo importante frente al arte y la belleza, lo realmente significativo en el quehacer artístico, es la actitud y la mirada del artista, únicos atributos capaces de otorgarle significación estética a un objeto cualquiera, incluso a un cenicero. Actitud y mirada que tienen tras de sí la memoria y la imaginación fundidas por el lenguaje que las nombra y las entrelaza a su identidad de artista para que alcancen “las perfecciones del sueño”⁸⁹.

89 Este fragmento guarda semejanza con el que aparece en *Memoria y olvido*, al cual ya me referí en el capítulo anterior, y que dice así: “[...] le decimos Zapotlán. Es un valle redondo de maíz [...] y **una laguna que viene y se va como un delgado sueño** [...]” (las negritas son mías), *Memoria y olvido*, p. 9.

IV. CONCLUSIONES

1) Juan José Arreola trabajó artísticamente con un lenguaje vivo, colmado de intenciones y valoraciones diversas que acontecen en la realidad social, que forma parte del amplio y complejo ámbito rural mexicano de la primera mitad del siglo XX. Es el lenguaje utilizado cotidianamente por sus habitantes para nombrarse a sí mismos, a los otros, a su entorno y con el cual defienden la memoria ancestral que les fue heredada como parte de su identidad. Sin despojarlo de sus acentos, intenciones y valoraciones, construye con él dos imágenes artísticas centrales en *La feria*: la de la memoria antigua y la de la fiesta, que condensan su punto de vista estético sobre el pasado prehispánico y el proceso de aculturación, acentuando los aspectos éticos de la tenencia de la tierra mediante las tonalidades irónicas, paródicas y humorísticas con las que recrea un complejo entramado discursivo formado por tres discursos: el político, el religioso y el de la memoria antigua, que se relacionan, polemizan y se confrontan, precisamente, en torno al problema de la tenencia de la tierra. La inscripción de la memoria antigua y de la fiesta como discurso literario se desprende de su visión artística del mundo que encontró en ambas un territorio sumamente fértil para la creación estética.

2) La imagen artística de la memoria antigua se va perfilando mediante el carácter colectivo, la importancia otorgada al pasado y la presencia de algunos mitos y rituales mesoamericanos que aparecen inscritos en el decir y el hacer de los tlayacanques. Está vinculada estrechamente a la imagen artística de la fiesta, formada por dos grupos: la fiesta del ciclo agrícola que es, esencialmente, una celebración de la creación del maíz como alimento vital; y la fiesta oficial que está recubierta por el artificio.

3) La fiesta del ciclo agrícola está formada por las tareas y las prácticas agrícolas que van siendo recreadas como parte de los conflictos en torno a la tenencia de la tierra y como expresión de la pervivencia de la memoria antigua en el ámbito rural mexicano: mediante el lenguaje y las actividades cotidianas de los campesinos se filtran las huellas de la cosmovisión mesoamericana y de las antiguas fiestas rituales.

4) La fiesta oficial está integrada por varios eventos que son legitimados y promovidos por las autoridades civiles y eclesiásticas, entre los que destacan: la feria y la función. Su representación artística entrelaza resonancias tanto de las fiestas antiguas mesoamericanas como de la fiesta barroca. En ambos grupos resulta decisivo el trabajo artístico con las acentuaciones populares de naturaleza festiva que son orientados a destacar ese mismo carácter que, desde el título, tiene la novela.

5) Uno de los rasgos compositivos de *La feria* lo constituye el trabajo artístico con las voces que recubre la totalidad de la novela: se produce mediante la recreación de tonos y acentos que permiten identificar el humor, la ironía y la parodia, elementos que subrayan las contradicciones que prevalecen en el mundo ficcional. El eje sobre el cual giran todas las confrontaciones discursivas es el problema de la tenencia de la tierra, participan en él:

a) Diversas voces anónimas que, mediante valoraciones de rechazo y enjuiciamiento o de reconocimiento y aprobación sobre las acciones realizadas por los tlayacanques para recuperar sus tierras, dan forma artística al discurso político. Asimismo, estas voces anónimas permiten identificar la presencia indiscutible del discurso religioso dominante en todos los pliegues de la vida cotidiana del pueblo y, simultáneamente,

la del grado de disipación y desorden que prevalece en él. El temblor pone al descubierto una relación conflictiva de la población con tal discurso permitiendo identificar un vínculo entre *La feria* y otras obras que también han trabajado artísticamente la presencia predominante del poder eclesiástico en el ámbito rural mexicano y las diversas reacciones que provoca en sus habitantes, es el caso de *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir*.

b) La voz del narrador que, si bien resulta decisiva para que el lector se adentre en el acontecer recreado, no tiene un lugar preeminente respecto a las demás; se caracteriza por establecer una relación polémica con los discursos dominantes, que se manifiesta en una constante burla y una ridiculización orientadas hacia sus representantes y por una cercanía de carácter ético con el discurso de la memoria antigua, que se manifiesta en una afinidad ideológica con Juan Tepano.

c) La voz colectiva de Juan Tepano, responsable de instaurar en la novela dos de los principales rasgos de la cosmovisión que nutre a la memoria antigua: la noción de lo colectivo y la importancia otorgada al pasado. Mediante intencionalidades éticas, acentuaciones y tonos valorativos su voz participa, dialoga, replica, desenmascara, ridiculiza y resuena en el entramado discursivo orientando su decir hacia el horizonte del discurso histórico y de los discursos dominantes: reconstruye polémicamente eventos históricos y da versiones orales, algunas sustentadas en documentos escritos, sobre diversos asuntos, entre ellos el despojo de tierras, que atentan contra lo ya contado por la historia y por los discursos hegemónicos de períodos históricos diversos.

d) La voz del zapatero-agricultor cuya intervención resulta decisiva para la configuración de la imagen de la fiesta y para distinguir uno de los nexos dialógicos entre *La feria* y “Tres días...”: sintetiza la visión del mundo del autor que en ambos textos toma la forma artística de una mirada afectiva sobre Zapotlán. Lejos de constituir un asunto temático en su obra, este pueblo se erige como condensación de un ambiente entrañable para Arreola que tiene adheridas las huellas del acontecer humano, de complejas circunstancias históricas y culturales, de confrontaciones políticas y religiosas y de la percepción que sus habitantes tienen sobre diversas problemáticas experimentadas.

e) La voz que se dirige al narrador, cuyo propósito ético y estético es inscribir en la novela una concepción de la literatura como actividad creadora que articula la memoria y la imaginación para forjar una imagen del mundo y de la vida y que tiene sus orígenes en el relato oral. Detrás de ella hay una mirada lúdica y festiva del mundo, una particular manera de nombrarlo y de desenmascarar las acciones que atentan contra la condición humana o que se sustentan en el fingimiento y en el disimulo, la vía para lograrlo es la risa que provoca el humor y la burla, por eso ambos emergen como una constante en la novela.

6) El trabajo artístico con el ambiente de la provincia mexicana, específicamente con Zapotlán, adquiere particularidades significativas en “Tres días...”: es recreado no solamente como ese espacio entrañable que ha marcado las preocupaciones de carácter ético del autor sino como el lugar de la creación, el paraje donde su visión artística del

mundo se origina, el ámbito donde se generan sus preocupaciones de carácter estético. En suma, el territorio donde asuntos éticos y estéticos van afinando su condición de artista. Todo ello va conformando puentes dialógicos entre la novela y el cuento que permiten acceder al proyecto ético y estético de su autor.

7) En “Tres días...” se recrea la imagen artística de Juan José Arreola como escritor y el estrecho vínculo entre *La feria* y los demás textos de su creación, y entre todos ellos y las obras de otros autores, con quienes comparte su manera de ver y estar en el mundo, muchos de ellos decisivos para su conformación como artista. El cuento condensa su concepción del arte, de la belleza y de la creación artística recreadas estéticamente en estrecha relación con la memoria literaria y artística de la cual es heredero.

8) Mediante la voz irónica del protagonista de “Tres días...” Juan José Arreola actualiza interrogantes y respuestas que han estado en el centro de las polémicas del mundo artístico en la que han participado autores que irrumpieron con sus obras, trastocando los cánones y trascendiendo los límites, y que ofrecieron, como ofrece Arreola en su cuento, una visión del mundo que constantemente se interroga sobre la relación que el creador tiene con la obra de arte, sobre lo que contiene y genera, sobre lo que irradia de ella hacia el ámbito social y cultural. Asimismo, mediante el trabajo artístico con las voces y las visiones del mundo Juan José Arreola elabora respuestas éticas y estéticas a las frecuentes críticas y diversos juicios que en la esfera cultural se han producido acerca de su quehacer como escritor.

9) Tanto en *La feria* como en “Tres días y un cenicero” es fundamental el trabajo artístico de Juan José Arreola con la memoria y con la fiesta. Mientras en *La feria* se forja la imagen de la memoria antigua, en “Tres días...” se inscribe la memoria la literaria y artística. Ambas aparecen articuladas estrechamente con la imagen de la fiesta en sus dos modalidades: la de la creación del maíz y la de la creación artística. Contrarias a estas dos celebraciones de carácter vital acontecen prácticas festivas caracterizadas por el artificio. Asimismo, en ambos universos ficcionales se produce un despojo: el de la tierra y el del arte, de ambos se da testimonio desde una perspectiva estética condensada en la mirada que contempla esa columna de humo recta y delgada, en el caso de la novela y, del humo del cigarro que alcanza las perfecciones del sueño, en el del cuento.

10) *La feria* y “Tres días...” participan en el diálogo social. La novela, portando una mirada artística sobre las diversas problemáticas que han marcado el devenir de México desde la conquista hasta la primera mitad del siglo XX y poniendo de relieve los aspectos éticos de la tenencia de la tierra. El cuento, portando una mirada artística sobre las diversas problemáticas que han caracterizado el ámbito cultural y poniendo de relieve los aspectos éticos y estéticos de la creación artística.

V. BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Obra Antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*, FCE, México, 1992.

Alberro, Solange, *Inquisición y Sociedad en México 1571-1700*, FCE, México, 1996.

_____ *Del gachupín al criollo, O de cómo los españoles dejaron de serlo*, El Colegio de México, primera reimpresión, México, 1997.

_____ *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla*, México, siglos XVI-XVII, El Colegio de México/FCE, México, 1999.

Apollinaire, Guillaume, *Poesía*, Trad., Agusti Bartra, Joaquín Mortiz, México, 1984.

Ariès, Philippe, y Duby, Georges, *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 1992.

Arreola, Juan José, *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 2002.

_____ *Bestiario*, Joaquín Mortiz, México, 2002.

_____ *Confabulario*, Joaquín Mortiz, México, 2002.

_____ *Inventario*, Diana/Conaculta, México, 2002.

_____ *Narrativa Completa*, pról., Felipe Garrido Alfaguara, México, 1997.

_____ *Palindroma*, Joaquín Mortiz, México, 1971.

_____ *Varia invención*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

_____ *Y ahora, la mujer... / La palabra educación*, Diana/Conaculta, México, 2002.
Arreola, Orso, *El último juglar, Memorias de Juan José Arreola*, Diana, México, 1998.

Bajtín, M. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, Selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, Taurus Colección La huella del otro, México, 2000.

_____ *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995.

_____ *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de Investigación*, Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

Baudelaire, Charles, «Las flores del mal», en *Obras Selectas*, Estudio preliminar, traducción del francés y notas: Enrique López Castellón, Edimat Libros, España, 2000.

Bataillon, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre historia espiritual del siglo XVI*, Trad., Antonio Alatorre, FCE, segunda reimpresión, México, 1996.

Bravo, María Dolores, *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, UNAM, México, 1997.

_____ “La fiesta pública: su tiempo y su espacio”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, Dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, Tomo II, La ciudad Barroca, Coord. Antonio Rubial García, FCE/El Colegio de México, México, 2005.

Beezley, William, “El estilo porfiriano”, en *Cultura, ideas y mentalidades*, Introducción y selección de Solange Alberro, El Colegio de México, México, 1992.

Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, CNCA-Grijalbo, México, 1990.

Bourdieu, Pierre, *Sociología y Cultura*, CNCA/Grijalbo, Colección Los Noventa, México, 1992.

_____ *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Trad., Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, México, 2002.

_____ *Le sens pratique*, Minuit, París, 1980.
Broda, Johanna, y Báez-Jorge, Félix, Coord., *Cosmovisión, ritual e identidad en los pueblos indígenas de México*, Biblioteca Mexicana, CNCA-FCE, México, 2001.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Lecturas Mexicanas No. 3, Ediciones del Ermitaño/SEP, México, 1986.

Carrasco, Pedro, “La sociedad mexicana antes de la conquista”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, 1998.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la mancha*, Edición del IV Centenario, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones, México, 2004.

Chevalier, François, *La formación de los latifundios en México*, Trad. Antonio Alatorre, FCE, México, 1976.

Darío, Rubén, *Poesías Completas*, Ed., introducc., notas de Alfonso Méndez Plancarte, Ed. Aguilar, Madrid, undécima edición-primera reimpresión 1975.

_____ *Azul*, Editorial Porrúa, Colección “sepan cuántos...” núm. 42, México, 1999.

Delumeau, Jean, *La confesión y el perdón*, Versión española de Mauro Armiño, Alianza Universidad, Madrid, 1992.

Escalante Gonzalbo, Pablo y Rubial García, Antonio, “El ámbito civil, el orden y las personas”,
en *Historia de la vida cotidiana en México*, dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru,
Tomo I,
FCE/El Colegio de México, México, 2004.

Florescano, Enrique, *Memoria Mexicana*, Taurus, México, 2001.

_____ *Étnia, Estado y Nación*, Taurus, México, 2001.

_____ *Memoria indígena*, Taurus, primera reimpresión, México, 2000.

Freud, Sigmund, “El delirio y los sueños de la Gradiva de W. Jensen”, en *Obras Completas*,
Vol. 9, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2001.

García Meza, Norma Esther, *Al filo del agua*. Voces y Memoria, Colec.Manuel Sánchez Mármol.
Narrativa y Estudios literarios, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México,
2001.

Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México, Décima octava reimpresión,
2004.

_____ *La culpa es de los tlaxcaltecas*, Grijalbo, México, 1989.

_____ *Un hogar sólido*, Universidad Veracruzana, 1983.

Gómez Haro, Claudia, *Arreola y su mundo*, Alfaguara-CONACULTA-INBA, México, 2001.

González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo*. Una teoría de la narrativa latinoamericana,
Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Gramsci, Antonio, *Antología*, Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán, México, Siglo XXI, 1988.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, FCE, México, 1994.

_____ *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, FCE, México, 1995.

Illades, Carlos, y Sandoval, Adriana, *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*, UAM/Plaza y Valdés, México, 2000.

Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

_____ "La función sacerdotal, 'al filo de la historia'", en *Memoria e interpretación de Al filo del agua*, Edit., Yvette Jiménez de Báez y Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2000.

Johansson, Patrick, "Los Coloquios de los Doce: Explotación y Transfuncionalización de la palabra indígena", en *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, Coord. Mariana Masera, UNAM-Azul, México, 2002.

Joyce, James, *El retrato del artista adolescente*, Trad., Dámaso Alonso, Editorial Lumen, Barcelona, 2000.

León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, Ediciones UNAM, Novena edición, México, 2001.

_____ *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Literaturas Mexicanas 3, FCE/SEP, México, 1983.

León-Portilla, Miguel y Earl Shorris, *Antigua y Nueva palabra*. Antología de la literatura

mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente, Editorial Aguilar, México, 2004.

Lira, Andrés, y Muro, Luis, “El siglo de la integración”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998.

López Velarde, Ramón, *Obras*, edición de José Luis Martínez, Biblioteca americana, FCE, México, 1971.

Manrique, Jorge Alberto, “Del barroco a la ilustración”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998.

Martínez, José Luis y Dominguez Michael, Christopher, *La literatura mexicana del siglo XX*, Consejo Nacional para la cultura y las artes, México, 1995.

Medina Hernández, Andrés, “La cosmovisión mesoamericana”, en *Cosmovisión, ritual e identidad en los pueblos indígenas de México*, Coord. Broda, Johanna, y Báez-Jorge, Félix, Biblioteca Mexicana, CNCA-FCE, México, 2001.

Méndez, María Águeda, “La Inquisición novohispana: ambición e intolerancia”, en *La otra Nueva España*, Coord. Mariana Masera, UNAM / Editorial Azul, México, 2002.

Mérimée, Prósper, “La Venus de Ille”, en *La Venus de Ille*, Trad. Pedro de Tornamira, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1950.

Menton, Seymour, *Narrativa Mexicana (Desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, Serie Destino Arbitrario, México, 1991.

Millán, María del Carmen, *Antología de Cuentos Mexicanos* T. 1, Nueva Imagen, Décima séptima reimpresión, México, 1996.

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de*

México, El Colegio de México, México, 1986.

Moreno Toscano, Alejandra “El siglo de la conquista”, en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1998.

Motolinia, Fray Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, México, 1995.

Munguía Zatarain, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*,

El Colegio de México, México, 2002.

_____, *Hacia una poética histórica del cuento hispanoamericano*, Tesis Doctoral, El Colegio de

México, Centro de estudios lingüísticos, México, 1998.

Musset, Alfred de, “El lunar”, en *Cuentos*, Trad., Luis Fernández Ardavin, Colección Austral,

Espasa-Calpe, Tercera edición, Madrid, 1963.

_____, *Oeuvres Complètes*, Seuil, París, 1989.

_____, *Poésies 1833-1852*, Tomo I y II, Lemerre, París, 1920.

Pacheco, Carlos, *La Comarca Oral, la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa*

contemporánea, La casa de Bello, Caracas, 1992.

Paso, Fernando del, *Memoria y olvido de Juan José Arreola*, FCE, México, 2003.

Pérez Martínez, Herón, *El hablar Lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*, El Colegio de

Michoacán, México, 1996.

Poot, Sara, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, 1992.

Reyes, Alfonso, *Obras Completas*, t. XI, FCE, México, 1960.

Rodríguez Hernández, Dalmacio, *Texto y Fiesta en la Literatura novohispana*, UNAM, México, 1998.

Rosas Lopátegui, Patricia, *Testimonios sobre Elena Garro*, Ediciones Castillo, México, 2002.

Rotterdam, Erasmo de, *Elogio de la locura*, Biblioteca El Mundo, Las 100 joyas del milenio, Madrid, 1999.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, Conaculta, Cien de México, México, 2000.

Villaurrutia, Xavier, *Laurel, Antología de la poesía moderna en lengua española*, prol. Xavier Villaurrutia, epílogo, Octavio Paz, Editorial Trillas, 2ª. Edición, México, 1986.

Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, Era, México, 1997.

Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, Arturo Azuela coordinador, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica.

Yurkievich, Saúl, Antología y Prólogo, *Obras Juan José Arreola*, FCE, Colección Tierra Firme, Segunda reimpresión, México, 1996.

Revistas, Diccionarios, Enciclopedias y otros

Arreola, Juan José, “La traducción, tarea imposible”, en *Revista Biblioteca de México*, CONACULTA, núm. 67-68, enero-abril de 2002, México, pp. 101-102.

Alatorre, Antonio, “Juan José Arreola, maravilla de rigor y expresividad poética”, en *Revista Biblioteca de México*, CONACULTA, núm. 67-68, enero-abril de 2002, México, pp. 2-3.

Broda, Johanna “Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana”, en *Revista de Arqueología Mexicana*, Vol.VII, Núm. 41, p. 55.

Campos, Marco Antonio, “La poesía y el prestidigitador”, en *La Jornada Semanal*, 20 de septiembre de 1998.

Florescano, Enrique, “Quetzalcóatl, metáforas e imágenes”, en *La Jornada Semanal*, 4 de marzo de 2003.

García, Cornelio, *Recetario de la cuachala y la birria, Cocina indígena y popular*, Conaculta-Secretaría de Cultura de Jalisco, núm. 49, México, 2000.

Huerta, David, “Doce viñetas para Arreola”, en *Revista Tierra Adentro*, núm. 93, México, agosto-septiembre., 1998, p. 59.

Jacobo M. Heriberto, *El libro de mis oraciones*, Ediciones Paulinas, México, 1999.

León-Portilla, Miguel, “En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades”, en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol.XII, Núm. 67, pp. 24-31.

Lozoya, Xavier, “Un paraíso de plantas medicinales”, en *Revista Arqueología Mexicana*, Vol. VI, No. 39, p. 21.

Martínez, Maximino, *Catálogo de Nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*, FCE, México, 1994.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1991.

Munguía Zatarain, Martha Elena, “*La feria: el oficio de construir una novela*”, en *Torre de Papel*, núm. 3, 1996.

Ruffinelli, Jorge, Coordinador del Seminario del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias

(publicación colectiva), “*La feria: México sagrado y profano*”, en *Texto Crítico* No. 5, Sep-dic-, 1976.

Ocampo, Aurora, *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*, Tomo I (A-CH), Universidad

Nacional Autónoma de México, México, 1988.

Santamaría, Francisco J., *Diccionario de Mejicanismos*, Porrúa, cuarta edición, Méjico, 1983.

Simpson, Máximo, “*JJA: sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa*”, reportaje,

Crisis, núm. 18, Octubre de 1974.

Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché, traducidas del texto original con introducción y

notas de Adrián Recinos, FCE, Cultura-Sep, Primera edición Lecturas Mexicanas núm. 25, México, 1984.

La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569),

Revisada por Cipriano de Valera (1602), Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960, Con Referencias y Concordancia, Revisión de 1960, Sociedades Bíblicas Unidas, Corea, 1993.

Enciclopedia Hispánica, Versión multimedia, 2002.

Sitios de Internet:

www.cervantesvirtual.com

<http://www.bouncingb.com>

<http://148.223.168.204/pfnm/ArgemoneOchroleuca.html>

<http://www.zapotlan.gob.mx>

<http://www.e-local.gob.mx>

<http://www.mensajero.org.mx>

<http://www.dsanjuan.org.mx>

<http://www.michel-leiris.com>

www.wanadoo.fr/lavouivre/LaVouivre.htm

www.kopco.demon.co.uk/works.html

www.livre-rare-book.com/Matieres/id/4715.html

www.livres-chapitre.com

www.histoires-litteraires.org/archi-cr/cr12.htm

www.fatrazie.com

<http://www.semanario.com.mx>

<http://aragob.es/pre/cido/lastanos.htm>

<http://www.aragob.es/pre/cido/gracian2.htm>

<http://www.cibernous.com>

<http://www.escolar.com>

<http://www.livronet.com.br/arteyestilo/biografias/pintores/parmigianino.htm>

<http://www.artehistoria.com>