



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO
EN LETRAS

**EL APLAZAMIENTO DE LA VOZ: DIALOGISMO Y
SIMULTANEIDAD EN *LA FERIA* DE JUAN JOSÉ ARREOLA.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN LETRAS (MEXICANAS)

PRESENTA:

EDGAR OMAR CAMPOS HERRERA

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. TATIANA BUBNOVA GULAYA

MEXICO, D.F.

2009



Facultad de Filosofía
y Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

A Tatiana Bubnova, directora del trabajo: por confiar en mí y apoyarme; a Lourdes Franco, insustituible presencia: gracias por su fe y su amistad; a Jael Tercero, por su solidaridad y su amistad; a Francisco Aragón, a quien echo mucho de menos, por su recuerdo.

A Gustavo Illades, con quien empezó el proyecto hace ya algunos años; a Nara Araujo, quien me inició en el conocimiento de la Teoría literaria; y a Osmar Sánchez, por sus consejos y su amistad.

Por último, dejo constancia que la realización de este trabajo se logró gracias a un doble apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México. El primero de ellos corresponde a la beca que, como estudiante inscrito en el Posgrado de Letras, percibí a través del Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la DGEP. El segundo pertenece al Plan de Apoyo a la Titulación de Posgrado a través de la CEP.

A Francisco Aragón, *in memoriam*.

Índice

1. Introducción	5
2. Los pergeños de la crítica literaria, el caso específico de <i>La feria</i>	10
3. La teoría polifónica de Mijaíl M. Bajtín	31
4. <i>La feria</i> : el aplazamiento de la voz	63
5. Conclusiones	88
6. Bibliografía	91

1. Introducción

El hecho de que varios críticos coincidieran en reconocer polifonía en las obras narrativas de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Juan José Arreola (*La feria*) y Carlos Fuentes (*La región más transparente*) nos ha hecho volver sobre esta noción desarrollada por el teórico ruso Mijaíl M. Bajtín a propósito de una de estas novelas.

La feria (1963) de Juan José Arreola (1928-2001) es el objeto de estudio del presente trabajo. Continuada, en buena medida, de los argumentos de corte social estrechamente ligados a la Novela de la Revolución, el texto aparece, no obstante, en el contexto de la *nueva narrativa latinoamericana*, en su marco general, y en la narrativa mexicana, en particular, vertientes literarias ambas que hacia mitad del siglo xx impulsaron una renovación genérica que permitió establecer un diálogo con la estética occidental en boga por aquella época en las letras universales, y de modo interno con los alcances logrados hasta el momento por las letras latinoamericanas.

Atrás quedaba ya la lectura de una ‘realidad’ determinista, uniforme, maniqueísta, transformada en algo mucho más complejo, inestable y proteico. Esta complejidad no entrevista con anterioridad se correspondió de manera paralela con una ‘realidad’ estética caduca, motivo propicio para cuestionar el ejercicio narrativo desde su mismo acto. La transparente correspondencia entre literatura y realidad fue puesta en crisis. Una necesidad autocrítica, ligada a una voluntad integradora del conjunto de los elementos compositivos (las formas, las técnicas, los temas, la tradición, etc.) propiciaron el asedio al género, y con ello se abrieron los cauces a una nueva corriente novelística que repensó los lineamientos tradicionales de la narrativa latinoamericana.

En este contexto continental, las letras mexicanas, si bien aún se mantenían dentro de una temática social, iniciaban ya un proceso de ruptura con los argumentos de corte social y costumbrista a partir de una reformulación en su tratamiento, con base en las nuevas aportaciones técnicas exploradas en *Al filo del agua*, en 1947, y en *El llano en llamas*, 1952, y *Pedro Páramo*, en 1955, obras en las cuales se reflejaba la influencia de ciertas innovaciones narrativas de corte vanguardista, producto de la lectura de John Dos Passos y William Faulkner, por ejemplo. El conocimiento y asimilación de los senderos recién descubiertos por donde se encaminaba el género diversificó las maneras y las fórmulas del distanciamiento de la realidad y la participación cada vez más apremiante de un lector-autor de la obra. La cancelación de un canon narrativo tradicional produjo el aislamiento y la imprecisión de los hechos: la anécdota se fragmentó. La configuración del todo se proyectó a través de una perspectiva narrativa múltiple, más aún el papel del narrador se fue acotando, por momentos, a su mínima expresión. Así pues, el reordenamiento de las formas y las estructuras del relato anunciaban su nueva visión de la ‘realidad’. Dentro de este proceso, la existencia de un orden cronológico espacial-temporal preciso, se reemplazó a raíz de la noción de que en el *todo* los acontecimientos si bien se suceden de modo individual, no permanecen ajenos, sino interactúan de manera simultánea.

Marco socio-cultural, en el cual se coloca la obra de Arreola, escritor —se insiste con bastante frecuencia— de una capacidad imaginativa desbordante. Lúdica, humorística, erudita, fantástica, alegórica, etc., su narrativa breve (*Varia Invención*, 1949; *Confabulario*, 1952) definió desde un principio las directrices de un proyecto literario, que si bien en su inicio produjo cierta incertidumbre en la crítica literaria preocupada en clasificar su literatura dentro de un casillero estético definido, con el paso del tiempo, los acercamientos a su obra han revelado una narrativa ‘lúdica’, tanto

por el tratamiento de los temas, cuanto por esa capacidad de hallar en la discontinuidad de las formas la hibridación genérica, fisura estética que permite y provoca la problematización del lenguaje dentro de la ‘trama textual’.

En 1963 Arreola publica su única novela: *La feria*, texto breve donde se recrea el mundo de Zapotlán, mediante una técnica de contrapunto narrativo, en el que la oralidad y la variedad de registros del habla configuran el todo narrativo. La narración de temática tradicional (el problema de la tierra es el principal eje narrativo), sin embargo no se corresponde de forma directa con la estructura. Si en un principio se quiso definir a este escritor jalisciense como un “afrancesado”, ajeno a toda problemática social, su novela, de alguna manera, contradujo lo dicho, más aún si la temática de carácter social ya se reflejaba desde 1949 en el cuento “El cuervero”, publicado en *Varia Invención*.

Ahora bien, dentro de cuatro años aproximadamente, *La feria* cumplirá cincuenta años de haber sido publicada. Ha sido nuestra intención expresa realizar un sondeo del estado que guarda el texto dentro del ámbito crítico-literario, desde su primera recepción (Emmanuel Carballo, Anderson Imbert, etc.) hasta los más recientes (todos ellos ensayos o trabajos aparecidos, en su mayoría, en 2006). Paréntesis entre el texto y el lector, el diálogo crítico literario referente a la novela, desde luego, ha tenido a bien ser diverso, múltiple y heterogéneo, tanto en sus márgenes, en sus estilos y en sus alcances. Todos y cada uno de ellos, según nos parece, han hecho su contribución al tema, ya sea para avanzar en la lectura de la novela, ya sea para reafirmar una idea ya entrevista, o bien, caso dado, a fin de hacer notar los puntos en los que se aletargó el ejercicio crítico.

El enfoque hacia el texto es la lectura del mismo. Algunas obras han tenido tantos autores y tantas versiones cuantas lecturas y aproximaciones se han hecho del mismo. Otras, es el caso de la novela de Arreola, han mantenido en alguna medida la

misma versión. En un principio los análisis dedicados a esta novela surgieron dentro de un contexto donde la crítica basaba sus argumentos en la referencia inmediata, el dato autobiográfico, y se empantanaba al interior de la discusión entre nacionalistas y universales. Pero la presencia cada vez más importante de la Teoría literaria dentro de los estudios literarios, iniciada a principios del siglo XX con el *método formal* ruso, hacia las décadas de los años setenta y ochenta, logró hacerse eco en la lectura crítica de las obras.

Ejemplo de ello es la trayectoria de la *filosofía del lenguaje* de Mijaíl M. Bajtín en el pensamiento occidental. Nacido en 1895, los trabajos de este pensador ruso datan desde la década del veinte, labor académica que, por diversas causas, tendría resonancias más allá de los ámbitos universitarios y especializados de su país hacia los años sesenta. La difusión de su pensamiento en Europa y los Estados Unidos se concretaría dos décadas más tarde, en los años ochenta, de ahí a su conocimiento y divulgación en el ámbito hispánico sólo habría un paso.

Con ello, se comenzó a hablar de *dialogismo* y *polifonía* donde antes sólo había fragmentación, dislocación de las formas y los órdenes, diversidad discursiva, yuxtaposición de planos, etc. Si el uso de un nuevo catálogo conceptual significó el avance en el estudio crítico de nuestro *corpus* lo decidirá el lector, al adentrarse en el primer capítulo donde hacemos el recuento cronológico de los análisis dedicado a *La feria*. Tal recuento nos permitirá acercarnos a la lectura que la crítica especializada ha hecho del pensamiento de Bajtín. El requerimiento de este enfoque teórico supondría abrir nuevas posibilidades de lectura que expliquen mejor las obras, y no una mera sustitución de términos o definiciones. Dos sentidos, dos modos distintos ha adoptado la crítica literaria al hacer referencia a la noción de *novela polifónica*; el primero de ellos hace uso de un significado amplio y metafórico, que deja entrever una influencia

implícita del pensamiento de Bajtin; el segundo remite a una referencia clara y precisa a la teoría bajtiniana. Leer una novela con base en la polifonía bajtiniana es *escuchar* el conjunto de voces agrupadas en el texto desde su interior, es detenerse en el diálogo no desde un horizonte panorámico, sino desde la parte interna del discurso de los personajes.

En este apunte introductorio agregaremos que el capítulo dos está dedicado enteramente a la realización de *una* lectura (la nuestra) lo más atenta posible y detenida del pensamiento legado por Bajtín en su *filosofía del lenguaje*, en general, y en las nociones de *dialogismo*, *heteroglosia*, *translingüística* y *polifonía*, en lo particular. Con apoyo en algunos especialistas del tema, hemos hecho un recorrido por todas y cada una de las nociones que integran la teoría de la *novela polifónica*.

El capítulo tres, por su parte, contiene el análisis textual que hemos llevado a cabo en la novela. Ha sido nuestra intención retomar en cierta medida —no podría ser de otra manera— los aportes de la crítica con el fin de aproximarnos con particular atención a *ciertos pasajes* de la novela, a partir de la premisa de que en ellos pervive un *diálogo simultáneo* establecido en función de unas relaciones dialógicas, ajenas a un determinismo espacial y temporal, que permite (o propicia) su encuentro y su consecuente proyección dentro del *diálogo total* de la novela, que no es sino el gran *rumor* del Zapotlán de *La feria*.

2. Los pergeños de la Crítica literaria, el caso específico de *La feria*.

Mediador, paréntesis entre el texto y el receptor del mismo, el crítico literario, realiza su tarea con la firme convicción de influir en la construcción de un discurso especializado. En el “campo cultural” —según definición de Bourdieu—, en donde se inscribe el objeto literario, existen diversas manifestaciones o géneros de la actividad crítica literaria, algunas más generales (notas o reseñas periodísticas) y otras más particulares (artículos o libros especializados, tesis de grado, etc.)¹. Tal actuación mediática del crítico literario muchas veces suele ser ambivalente, inestable o bipolar, pues su intervención en el sistema base de la vida literaria (autor-obra-lector) a la vez que esclarece, distorsiona la comunicación, e incluso su mismo discurso puede estar enfocado a la confirmación o ruptura de ciertos acercamientos de lectura a la obra de un determinado escritor, corriente literaria o poética generacional².

¹ Algunas voces de la crítica literaria mexicana, de modo intermitente pero claro, han manifestado su inquietud o preocupación ante la carencia de rigor metodológico e instrumentación teórica en los estudios y análisis literarios en la literatura mexicana, e incluso del continente americano. Al decir, por ejemplo, de Evodio Escalante, “mitos y lugares comunes, exageraciones y fantasías convertidas en esquemas de conocimiento, lastran el trabajo de una crítica que no ha tenido el valor para revolver los escombros y para interrogar las premisas de las que parte. Plegada al dato inmediato, sumergida en el ciego empirismo del documento, incapaz, en suma, de elevarse al concepto, se diría que la historiografía literaria con la que contamos permanece ajena a cuanto de interesante se ha producido en los terrenos de la teoría y la metodología durante los últimos años”, “Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, p. 391. Por su parte, Alberto Vital afirma lo siguiente: “ Precisamente el ayuno de ideas y teorías, así como la falta de un ánimo objetivo y sistemático, permiten que en América Latina se sigan escribiendo y difundiendo presuntas historias, cuyos autores parecieran desconocer, de manera radical y programática, todos los esfuerzos realizados por estudiosos de nuestro mismo continente y de otras regiones del mundo para describir esa esfera incesante que es ya hoy —y definitivamente— la vida literaria.”, “Presentación” a Alberto Vital (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, UNAM, México, 2001, p. 8. Si bien algunas otras voces postulan lo contrario, no se puede dejar de recordar que en estos países el conocimiento, la divulgación y el estudio sistemático —sobre todo— de la ‘Teoría de la literatura’ en los centros de investigación y universidades cuentan sólo con algunos meritorios ejemplos de esfuerzos concentrados a solucionar tal rezago académico.

² Cf. Janusz Slawinski, “Las funciones de la crítica literaria”, *Criterios*, La Habana, núm. 32, 7-12, 1994, p. 236. Cabe mencionar que el artículo original se publicó en 1974.

Ahora bien, la pretendida conceptualización, así como la misma realización de los ‘estudios literarios’³, en tanto ejercicio crítico-epistemológico⁴, es decir, con ciertos procedimientos que convaliden su pretendida cientificidad, en buena medida descansa en la idea de que la fundamentación crítico-analítica que acerca los esfuerzos cognoscitivos de la crítica literaria a los horizontes epistemológicos del cientificismo reside en el sustento de las propuestas metodológicas de la Teoría literaria⁵.

³ En el estudio de la literatura —bien se sabe— la Crítica, la Teoría y la Historia son, cada una, dimensiones epistemológicas encaminadas a la conformación de la pretendida *Ciencia de la literatura*. En el caso de las dos primeras, suele haber una permanente y progresiva interacción y retroalimentación en el análisis literario. Así, la crítica literaria ha funcionado —o al menos esa ha sido su intención— como un discurso *metaliterario* enfocado a realizar en (y a partir de) el texto literario actividades cognoscitivas (describir e interpretar) y actividades valorativas (evaluar), sin dejar nunca de lado que su objetivo principal es que desde diversas posiciones o premisas metodológicas su conocimiento del hecho literario sirva en tanto *mediador* entre la obra y su recepción. Janusz Slawinski establece cuatro prácticas de ejercicio en la crítica literaria: “Los delimitados cuatro elementos de la situación cultural que constituye el contexto de tal enunciado [el crítico], son el substrato de las funciones específicas de éste. [...] Tomando en consideración que el mensaje crítico se pronuncia sobre hechos literarios, hablaremos de su *función cognoscitivo-evaluativa*. El contenido ‘proyectista’ de tal mensaje es un equivalente de su *función postulativa*. Por sus referencias a la vida literaria, este mensaje cumple una *función operacional*. Por último, en la medida en que es un enunciado sobre sus propias reglas, medios y tareas, realiza una *función metacrítica*”, *Ibid.*

⁴ En lo referente al comportamiento de la Crítica literaria (y junto con ella la Teoría literaria) en el complejo sistema de la Institucionalización de los estudios teóricos, los especialistas del tema coinciden en subrayar que su desenvolvimiento académico está supeditado a ciertos patrones de conducta social muchas veces llamados “políticas de la crítica” (Cf. Murria Krieger, “Institucionalización de la teoría. De la crítica literaria a la teoría literaria y a la teoría crítica”, en Alberto Vital, *op. cit.*). Los albores del siglo xx marcan el inicio de los nuevos derroteros que definirán a los denominados ‘estudios literarios’. Atrás queda ya la influencia y el sobrepeso de planteamientos analíticos basados en el impresionismo, el positivismo, el historicismo, entre otros. Las obras literarias, y con ellas su estudio, se enmarcaron en la llamada “era de la crítica”, para acceder inmediatamente a la denominada “era de la teoría”. Al cambiar los enfoques críticos el objeto de estudios es concebido desde otros ángulos, y con ello, las conceptualizaciones analíticas sobre las cuales gira esta nueva versión de la Crítica literaria. Dentro de esta convivencia y *modus operandi* de los participantes en el ejercicio crítico de los estudios literarios, la ejecución de esta labor tiene que fundamentar su validez y reconocimiento al formularse desde unas fronteras de estudio y aplicación reconocidas y aceptadas según los parámetros establecidos en los cánones, convenciones, reglas y presupuestos en la Institución literaria. Según lo afirma Janusz Slawinski, “los juicios axiológicos que se refieren a un objeto dado son fundados cuando se remiten a un *campo de valores* común, cuando tienen tras sí un sistema de criterios uniforme”, *op. cit.*, p. 244.

⁵ Tal concepción es realizada por Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández: “La Crítica literaria es por tanto una disciplina activa y analítica, que tiene que contar con unos criterios de base en los que fundar sus diagnósticos como fundamento de sus valoraciones. Tales criterios, en el conjunto total que constituye la Ciencia de la Literatura, los aporta la *Teoría literaria*, denominación que actualmente prolonga y asimila las enseñanzas preceptivas de la antigua Poética [...] En esa acepción, la Teoría literaria sería como el depósito o almacén *potencial* de principios (categorías) y criterios metodológicos (estrategias) a partir de los cuales la Crítica realiza sus actuaciones concretas”, *Crítica literaria*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 24. A partir del formalismo, cuyo ejercicio analítico se sustentó en la Lingüística (disciplina científica del estudio verbal), la Teoría literaria, el amplio y variado conjunto de las propuestas surgidas en ella, han dado la pauta a fin de ejercer el análisis literario desde unos enfoques más sólidos, sistemáticos y objetivos —al menos eso se pretendía.

Pudiera entenderse que la Teoría literaria, cualquier enfoque expresada en ella, en su dimensión individual de acercamiento crítico-interpretativo del texto puede estar sujeta a un uso doble: por una parte, es un medio bastante útil en la decodificación de las estructuras prevalecientes en un texto literario; asimismo, da pie a una lectura pre-determinada de la obra en cuestión, lo que arrojaría como resultado la utilización de un marco teórico, no a modo de guía o método analítico, sino más bien como un impedimento de acceso objetivo al texto literario. Porque si bien la aplicación de un enfoque teórico en una obra literaria es un camino de acceso a la interpretación, sólo uno de los múltiples que existen, la lectura misma de la teoría bien puede bifurcarse en diversas interpretaciones y modos de aplicación. Incluso el pensamiento de un determinado crítico muchas veces es susceptible de lecturas ambivalentes debido a que no siempre es un discurso unívoco e invariable, a pesar de las recurrencias o tópicos manifestados en su interior. A raíz de esto, cualquier acercamiento de lectura analítica a una obra está determinado, con mucha facilidad, por el afán de encontrar respuestas anticipadas a las preguntas e hipótesis formuladas con anterioridad a la lectura del texto.

Y siendo así, es recomendable considerar: la Teoría literaria es en sí misma un ejercicio analítico, además de una postura valorativa y cognoscitiva —y muchas veces ideológica— del hecho literario; es decir, una *praxis*⁶ epistémica determinada por la subjetividad del sujeto cognoscente, por el contexto en que se enuncia y por una generalización y agrupación de conceptos que no pretenden sino la sistematización funcional de un constructo teórico-analítico. Esta forma de realización que parte de un enfoque inductivo y asistemático para acceder a los dominios de las propuestas de lo

⁶ El carácter activo del pensamiento teórico en sí mismo, lo sugiere Nara Araújo al decir que la fuerza de la teoría “reside en su capacidad natural de alimentarse de la praxis”, y más adelante agrega: “Y la teoría, en fin, aún apegada a su definición etimológica (*theoreo* en griego es contemplar), a su definición en diccionarios (conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación), no deja de ser en sí misma una forma de praxis”, “Introducción” a *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selec. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM-I-Universidad de la Habana, México, 2003, p. 20.

deductivo y sistemático, surte efectos de retroalimentación al interior de aquella otra práctica analítica literaria: la Crítica literaria.

Es, por tanto, la labor del crítico literario especializado llevar a cabo una práctica de lecturas paralelas; por un lado de la teoría; por el otro, del texto literario. En razón de esto, la función cognoscitiva y la actividad creativa, al parecer, mantienen el ejercicio crítico en los márgenes que unen y separan al mismo tiempo ambas dimensiones de lectura. El crítico, en tanto lector —si bien preparado y atento—, en su afán por aprehender el texto teórico lo crea a partir del fenómeno hermenéutico de la lectura. Es la concretización de la obra —cualquier obra— el margen donde el empeño cognoscitivo del crítico se integra al efecto creativo de su actividad, pues, así como existen diversos tipos de lectores-receptores, asimismo se develan diversos horizontes de experiencia y expectativas — como bien lo señala Hans Robert Jauss.

Con el fin de contextualizar la aparición de *La feria* (1963) —objeto de nuestro análisis— dentro del ámbito hispanoamericano, anotaremos lo dicho por Julio Ortega en 1968, para él la *nueva novela latinoamericana* se distancia cada vez con mayor claridad de la premisa establecida de que la literatura es el lente por el cual se transparenta la realidad. El parámetro estético de aquellos días reclamaba un ejercicio de lectura mucho más complejo de la realidad, a lo que se correspondía recíprocamente una complejidad más amplia del instrumento verbal. Así, la narrativa latinoamericana naciente a partir de la segunda mitad del siglo XX revelaba en su quehacer estético una “voluntad integradora, que es [o sería] su núcleo problematizador, su inserción en una estética más universal”⁷. De estos afanes integristas surge, necesariamente a modo de acto

⁷ Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta*, Editorial Universitaria, Lima, 1968, p. 10.

introspectivo, una postura autocrítica del ejercicio literario: el acto escritural es cuestionado desde su misma creación.

Ambos elementos, el ánimo integrador y los nuevos horizontes autocríticos del género (y con ello de la ‘realidad’ misma), suscitaron la aparición de la simultaneidad, esa necesidad de superar mediante la síntesis la distancia entre los extremos. Esta es — al decir de Ortega— la respuesta emitida por la literatura latinoamericana al diálogo establecido, por lo menos, en la discusión occidental del momento.

En aquellos días, la llamada “nueva novela latinoamericana” era a los ojos del crítico un “género en ensayo”, una práctica de revisión, en el que la crítica genérica corría paralela, de manera simultánea, a la crítica sobre la ‘realidad’, por lo cual no podía establecerse una condición de reflejo o imitación entre literatura y ‘realidad’. Los engranajes de la estructura, los andamios de las formas y el ordenamiento de las piezas en la nueva estética de la novela latinoamericana establecía tanto la re-visión del género literario cuanto la de su contexto. Más que acopio fragmentario, tendencias integradoras, por lo que la totalidad se creó a raíz de la acumulación de niveles, se conjugaron desde la yuxtaposición de su devenir segmentado⁸.

En el ámbito de las letras mexicanas, al decir de Armando Pereira, la década del cuarenta atestiguó el paso de una cultura rural, heredera directa de la literatura de la Revolución, a una cultura de carácter urbano y cosmopolita. Movimiento de transición que con la aparición de *Al filo del agua* en 1947, estaba ya inscrita dentro de las “técnicas narrativas puestas al día por la vanguardia”, ejemplo de ello es el seguimiento técnico que se hace de *Manhattan Transfer* de Dos Passos⁹. En el primer lustro de la década siguiente, el canon mexicano clausuró una serie de preocupaciones sociales

⁸ Al hablar de nueva narrativa latinoamericana, Ortega piensa en las siguientes novelas: *Rayuela*, *Cambio de piel*, *La casa verde*, *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*, p. 9 y ss.

⁹ Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*, UNAM, México, 2006, pp. 18-23.

gestadas dentro de la novela de la Revolución —Juan Rulfo, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)—, además de promover la apertura a intereses diversos, aunque de tendencias urbanas y cosmopolitas —¿*Águila o sol?*(1949-1950), Octavio Paz; *Confabulario* (1952) de Arreola, entre otros—, llegando a la culminación del proceso con *La región más transparente* de Carlos Fuentes en 1958¹⁰.

Estamos de acuerdo en que el “espacio geográfico” y la “posesión de la tierra” son elementos temáticos que comparten las obras de Juan Rulfo y Juan José Arreola, puntos de encuentro que podemos rastrear ya desde “Nos han dado la tierra” de Rulfo y “El cuervero” de Arreola, y que se pueden proyectar hasta *Pedro Páramo* y *La feria*¹¹. En los últimos tiempos, la crítica especializada ha dicho que las dimensiones estéticas entre las obras de ambos escritores jaliscienses nos son, bien observado, tan antagónicas como en un principio lo postuló el *dictum* de los estudios literarios, postura crítica ya evidente con Bruce-Novoa en 1988¹². A fin de ejercer sobre ello “otra vuelta de tuerca”, Olea Franco retoma la idea, y, entre otros aspectos, vuelve la vista a los ‘orígenes’ de Rulfo y Arreola como escritores, para encontrar que con la presencia del cuento “El cuervero”, texto de corte mexicano y realista, “se concluye que la ubicación tajante de Arreola dentro de las coordenadas de una literatura europeizante y cosmopolita es insostenible, [...]”¹³. En un acercamiento a las “singularidades lingüísticas”, a las “particularidades léxicas” entre los dos textos mencionados hace un momento, Olea

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ Véase Yvette Jiménez de Báez, “Rulfo en diálogo con Arreola y Fuentes”, en *El cuento mexicano* (Homenaje a Luis Leal), UNAM, México, 1996, pp. 272-274.

¹² John Bruce-Novoa, “Rulfo y Arreola: Dos vías hacia lo mismo”, *Revista monográfica*, 4 (1988), pp. 25-32.

¹³ Rafael Olea Franco, “Rulfo y Arreola (otra vuelta de tuerca)”, en *Pedro Páramo, diálogos en contrapunto*, eds. Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, México, 2008, p. 247. En 1963, Seymour Menton refiere que, además de “El cuervero”, los cuentos “Hizo el bien mientras vivió” y “Una reputación” (*Varia Invención*, 1949) son textos que “están estrechamente vinculados con la literatura mexicana”; aunque no deja de subrayar el “enfoque cosmopolita” de Arreola en contraposición a la temática social inscrita en la Revolución presentada en los cuentos de Rulfo, *Juan José Arreola*, trad. de Carlos Valdés y Rogelio Llopis, Cuadernos de la Casa de las Américas, La Habana, 1963, pp. 20-26.

Franco establece que entre ambos escritores hay un cierto paralelismo estético, que en última instancia sería difícil poder definir.

Hace un momento decíamos que la geografía y el tema de la tierra son ejes temáticos que hermanan de alguna forma a Rulfo y Arreola. Y claro, puede sugerirse lo mismo acerca de la estructura compositiva de *Pedro Páramo* y *La feria*. Para Olea Franco, quien retoma el asunto de la participación de Arreola en la última fase de preparación de la novela de Rulfo, afirma que la relevancia de la persona de Arreola en el asunto es persuadir a aquel “de que podía imprimir a su novela una moderna e innovadora estructura fragmentaria, es decir, alejada de la ordenación tradicional por títulos secuenciales”¹⁴. La afirmación se apoya, en parte, en lo dicho por Antonio Alatorre —amigo de ambos escritores jaliscienses— en 1996¹⁵, quien al contrario de Alberto Vital¹⁶, apoya la tesis de que Arreola ayuda a su amigo a editar su novela. Para Alatorre y Olea Franco es inevitable atestiguar e inferir, respectivamente, que la amistad entre ambos escritores definió de alguna manera las confluencias estéticas entre sus obras literarias.

Coincido con Olea Franco en transcribir lo dicho por Arreola al respecto:

Y yo lo digo con limpidez porque yo no he escrito una línea que no haya sido escrita antes que yo. Soy un eco. Y Juan es un eco prodigioso también de una serie de escritores¹⁷.

¹⁴ Olea Franco, *op. cit.*, p. 254.

¹⁵ En esta semblanza sobre Juan Rulfo, Alatorre refiere cómo el autor de *Pedro Páramo*, de diversas maneras y en distintos niveles, se inventó a sí mismo. Partiendo de pasajes relacionados con la historia familiar de Rulfo, Antonio Alatorre levanta su voz a modo de testimonio para hablar acerca de lo que hace tiempo ya se han convertido en dos leyendas clave en torno a la novela de Rulfo: la primera, la influencia decisiva de la lectura de William Faulkner; la segunda, la mano de Juan José Arreola en la última fase de gestación de *Pedro Páramo*. Y concluye: “no sería superfluo para los rulfistas saber que, más que obediencia a un exquisito plan artístico que se hubiera trazado Rulfo, la estructura de *Pedro Páramo* que conocemos no es sino el resultado de las horas que empleó Arreola en sacar del atolladero a su amigo”, “La persona de Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana*, vol. X (1-2), 1999, p. 246. También Alatorre piensa que Arreola adoptó el “fragmentarismo” de la novela de Rulfo al escribir *La feria*.

¹⁶ *Noticias sobre Juan Rulfo*, Editorial RM-Universidad Autónoma de México, México, 2004.

¹⁷ Olea Franco, *op. cit.*, p. 263.

Cabe señalar que Yvette Jiménez de Báez, al tener acceso al archivo del Centro de Escritores, afirma que los primeros esbozos de *La feria* datan de 1953¹⁸. Sara Poot Herrera había señalado ya “enero de 1954” como el año en que aparece el “primer borrador” de la novela de Arreola¹⁹. Las dos novelas comenzaron a gestarse, por tanto, en el fragmento, en el acopio de recortes narrativos surgidos del genio creador de ambos escritores; su término, su organización final traería en consecuencia la heterogeneidad, el contrapunto, la fragmentación de la ‘realidad’, la desarticulación del orden narrativo decimonónico, la simultaneidad, etc.

Pero estos dos narradores re-conocieron las letras mexicanas a través del lente óptico de la literatura occidental imperante en su momento. Allí están, se ha afirmado, la presencia de Dos Passos, Faulkner, las resonancias de Kafka, de Schwob, etc.²⁰; toda una corriente estética abocada a renovar la narrativa occidental, y cuya influencia se proyectaría en la llamada “nueva novela latinoamericana” en la cual se inscribe la obra de ambos escritores jaliscienses.

Ya en 1970, Raúl Chavarri advirtió que *Confabulario* (1952) y *La feria* (1963) son ejemplo de lo más representativo que se producía por aquellas fechas en la narrativa iberoamericana. Estos textos plantean de forma particular los afanes de Arreola por aprehender la unidad y lo homogéneo en base a la acumulación de lo diverso y heterogéneo: “novelista local de lo universal y narrador concreto de lo absoluto”, Arreola, y con él su obra, se proyecta como un pensador del mundo moderno donde las

¹⁸ Yvette Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 275.

¹⁹ Sara Poot Herrera, *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991, p. 145. En la reseña que Adolfo Castañón hace de Preciado Zacarías, *Apuntes de Arreola en Zapotlán*, Eds. De la Noche (Universidad de Guadalajara-H. Ayuntamiento de Zapotlán el Grande), México, 2004, se da la fecha exacta: “27 de enero de 1954”, p. 100.

²⁰ Cf. Antonio Alatorre, Olea Franco, *op. cit.*, y Felipe Vázquez, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, CONACULTA-INBA, México, 2003, p. 8 (nota 7), por citar sólo unos ejemplos.

coordinadas espaciales y temporales han abrevado en el terreno de lo singularmente múltiple²¹.

Para el presente trabajo, nos interesa llevar a cabo la revisión de un estudio en particular realizado por aquella vertiente del ejercicio analítico, por lo demás bastante singular debido a sus sistemas operacionales: la crítica especializada. Al tener como objetivo la materialización de un estudio crítico de la novela *La feria* (1963) de Juan José Arreola, el anterior apunte acerca de las modalidades operacionales de la Crítica literaria nos permite, a la vez que sustentar nuestro planteamiento dentro de los parámetros establecidos por esta misma; esto es, articulamos el presente análisis como un ejercicio crítico inscrito dentro y de acuerdo con ciertas pautas institucionales; por otra parte, dejamos claro el punto de partida desde donde proyectamos nuestro trabajo. En suma, de forma inmediata, procedemos a realizar el llamado “estado de la cuestión”, configurado de una manera cronológica y, necesariamente, asimétrica y selectiva respecto del total de los juicios críticos emitidos acerca de la novela.

En 1964, año siguiente a la publicación de *La feria*, Emmanuel Carballo, a partir de su lectura del texto y de la conversación que sostuvo con Arreola por esos días, plantearía el punto clave sobre el cual volvería la crítica estudiosa de la novela hasta convertirlo en tópico: una anécdota configurada por la acumulación de fragmentos, cuya función es concentrar una gama variopinta de personajes (indios, intelectuales, curas, prostitutas, agricultores, gobernantes, usureros, campesinos, artesanos, etc.), de los

²¹ Raúl Chavarri, “Arreola en su varia creación”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 242 (febrero, 1970), p. 419. Felipe Vázquez ve en lo siguientes elementos un catálogo de las características generales de la obra en conjunto de Arreola: la poesía en prosa (p. 11), la hibridación genérica (p. 104), el barroquismo (p. 112), y la problematización del lenguaje desde una exploración-problematización de sus límites (p. 119), *op. cit.*

cuales, en la mayoría de los casos, su esencia constitutiva es la manifestación oral configurada al interior del mundo de Zapotlán²².

A su vez, Mauricio Ostra, en 1970, observa en *La feria* la preocupación de Arreola por plasmar el mundo lingüístico de Zapotlán, conjugado con el “fragmentarismo estructural”²³ que no hace sino quebrantar el orden lineal de los acontecimientos. No obstante, al decir del crítico, en la novela subyace “un sistema de relaciones estructurales entre los fragmentos”(219)²⁴, aunque no se especifiquen, o ejemplifiquen, de un modo concreto tales relaciones.

La manera de acercarse a *La feria* durante la primera mitad de la década de los años ochenta por parte de la crítica especializada fue, ante todo, la de su fragmentarismo compositivo. Así lo expresa mínimamente Anderson Imbert al decir que la novela es un “álbum novelesco de viñetas satíricas sobre la desorganización social de un pueblecito mexicano, entrevisto en diferentes épocas y narrado con diversidad de estilos y formas: por debajo de este aparente fragmentarismo corre, no obstante, el tema unificador del fracaso”²⁵.

A fin de evitar el tedio y el desánimo del lector resumimos que la recepción de *La feria* en la crítica literaria mexicana siguió manifestando sus coincidencias en cuanto al peso determinante de la oralidad y la estructura fragmentaria, así como en la riqueza lingüística (basada en el reflejo estético del habla coloquial) y la denuncia social; todos ellos ejes temáticos y estructurales del texto. La diversidad en la extensión de los

²² Emmanuel Carballo, “Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola”, en *Arreola en voz alta*, comp. y presentación de Efrén Rodríguez, CONACULTA, México, 2002, pp. 53-54. Véase también, en el mismo volumen: Mauricio de la Selva, “Autovisección de Juan José Arreola” (1970), pp. 62-117; Marco Antonio Campos, “De viva voz” (1986), pp. 163-175.

²³ Mauricio Ostra, “Valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola”, *Estudios filológicos*, 6 (1970), p. 207.

²⁴ En adelante, con el propósito de agilizar la lectura, a partir de la segunda cita de una fuente se dará inmediatamente después el número de página.

²⁵ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, 5ª ed., FCE, México, 2003, p. 332.

estudios no define de ninguna manera su profundidad o detenimiento en el análisis textual de la novela²⁶.

Ahora bien, lo que aquí nos interesa de modo particular es el giro conceptual sobre el cual gravitó un nuevo intento de la crítica a fin de llevar a cabo un pretendido avance, una superación, en el análisis y la comprensión de la novela.

Sara Poot Herrera, en un capítulo de su tesis doctoral “*La feria: juegos y fuegos de artificio*” (1986)²⁷, además de realizar una revisión minuciosa de las fuentes bíblicas y de los documentos históricos que dieron vida a la novela, de manera inevitable resalta la presencia del lenguaje oral y la estructura fragmentaria. Pese a que la autora deja en claro no tener un marco teórico preciso sobre el cual sustentar su análisis, afirma que “la oralidad [...] se va estructurando por el decir y el oír de los personajes hasta adquirir una dinámica verbal que lo constituye en una novela polifónica” (p.150). Debido a lo anterior, las “relaciones dialógicas” que permean toda la novela están dadas a través del “diálogo en donde hablan las dos partes, o en donde se deja oír una sola que alude a la otra” (p. 151). Así, el “juego polifónico” (p.170) en la novela reside en las relaciones que entablan narradores de tercera persona, personajes y metanarradores; es decir, la posibilidad de contacto entre los diferentes niveles de discurso sustenta una igualdad de participación, lo cual —según la investigadora— permite y promueve una lectura polifónica del texto en términos bajtinianos. Resulta pertinente traer a cuento la nota aclaratoria que la autora proporciona en un momento de su análisis:

²⁶ Ejemplo de ello son los siguientes artículos: Seminario del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, “*La feria* de Arreola: México sagrado y profano”, *Texto Crítico*, año II, núm. 5 (septiembre-diciembre 1976), pp. 23-52; Bruce-Novoa, *op. cit.*; Carlo Magno Sol Tlachi, “Estructura y experiencia personal: cómo está hecha *La feria*”, *Texto Crítico* 3, núm. 4-5 (enero-diciembre 1997), pp. 101-109; Ignacio Ortiz Monasterio, “Juan José Arreola: vida, lenguaje y espectáculo”, *Tierra Adentro* [número especial sobre Juan José Arreola], núm. 93 (agosto-septiembre 1998), pp. 28-35; Tomás Bernal Alanis, “*La feria*: una sinfonía de voces”, *Tema y Variaciones de Literatura* [número especial sobre Juan José Arreola], núm. 15, UAM, 2000, pp. 135-143; y Felipe Garrido, “Prólogo” a Juan José Arreola, *Narrativa Completa*, Alfaguara, México, 2002, pp. 13-24.

²⁷ Sara Poot Herrera, *Un giro en espira. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991. Las ideas de la autora se materializaron en su tesis doctoral de El Colegio de México en 1986: *El proyecto literario de Juan José Arreola: un proyecto en espiral*.

Empleo el término [polifonía] de acuerdo con el análisis que Mijaíl Bajtín hace de la obra de Dostoievski. Según este gran teórico, la pluralidad de voces y conciencias independientes, con sus visiones de mundo, otorgan a la obra dostoiévskiana su carácter polifónico: “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía” (p. 210, nota 8).

La teoría del teórico ruso —al decir de S. Poot— llega a su cumbre cuando, “incluso los personajes que hablan consigo mismos establecen diálogos interiores y réplicas internas, los llamados microdiálogos en términos de Bajtín” (p. 170). Asimismo, “las voces de los personajes [...] entran en un juego de contrapunto y hacen que el texto cobre un movimiento giratorio sobre sí mismo” (p. 150).

Un año después, Carmen de Mora Valcárcel (1989)²⁸ apuntará que la “estructura aparentemente desorganizada y caótica [de *La feria*] significa una renuncia al desarrollo de la retórica tradicional” (p. 99). Mora Valcárcel se hace eco del pronunciamiento polifónico de Sara Poot Herrera al decir que “la coherencia de esta estructura [novelística] depende en gran medida de la técnica de contrapunto que a nivel de lenguaje convierte *La feria* en una polifonía de voces” (p. 102). Sin ser explícito, el señalamiento de S. Poot está latente en la lectura de esta investigadora, pues resulta evidente que “la narración, la pluralidad de tonos y de voces, el contrapunto verbal, son otras vertientes de la escritura lúdica y festiva de *La feria*” (p. 110).

Una segunda participación de Sara Poot Herrera se da en este mismo año (1989) con su artículo “*La feria*, una crónica pueblerina”²⁹. Básicamente, la investigadora

²⁸ Carmen de Mora Valcárcel, “Juan José Arreola: *La feria* o ‘una Apocalipsis de bolsillo’”, *Revista Iberoamericana* 55, núm. 148-149 (julio-diciembre 1989), pp. 99-115. Véase también, de la misma autora su “Prólogo” a Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. de ..., Cátedra, Madrid, 1986, p. 13.

²⁹ Sara Poot Herrera, “*La feria*: una crónica pueblerina”, *Revista Iberoamericana*, 55, núm. 148-149 (julio-diciembre 1989), pp. 1019-1032.

vuelve sobre los pronunciamientos emitidos en su tesis doctoral, ya que sigue siendo patente que “los personajes toman y dejan la palabra, sus voces entran en un juego de contra punto y *La feria* se convierte en una novela polifónica” (p. 1022). En una nota a pie señala:

De acuerdo con Mijaíl Bajtín, “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en un orden superior en comparación con la homofonía [...]. *La feria*, en términos bajtinianos, entra en el ámbito de la novela polifónica y se convierte en uno de los textos de la literatura mexicana contemporánea que se aleja de una visión monológica tradicional, y es el resultado de múltiples puntos de vista y de voces de los personajes (p. 1022).

Tatiana Bubnova, por su parte, realiza una reseña en 1993 al libro de Sara Poot Herrera³⁰. En ella nos refiere el trabajo de S. Poot como “un primer intento convincente”(p. 231) de análisis textual a los cuentos y la novela de Arreola. Lo convincente del trabajo —dice T. Bubnova— reside en la “propuesta metodológica” de la investigadora, que se apoya con base en “ciertas armas de índole teórica”. Una de ellas es el uso del concepto dialógico de la teoría bajtiniana. Así, la autora de la reseña coincide en que la Intertextualidad (latente en la presencia de los textos religiosos e históricos), si bien contribuye a incrementar la “polifonía pluriintencional” de la novela, es en la “confrontación de las voces ideológicas”, en el “sistema de orientaciones dialógicas de la palabra”, donde accedemos de forma específica a la denominación polifónica de *La feria* en términos bajtinianos. Aunque no sabríamos, bien a bien, hasta dónde se ha ejercido un análisis detenido de la noción dialógica bajtiniana, y precisamente por ello, se hace necesario adentrarnos en la puesta en diálogo que supone

³⁰ Tatiana Bubnova, “Reseña”, *Literatura Mexicana*, vol. IV, núm. 1 (1993), pp. 231-236.

esta fragmentariedad discursiva a fin de acceder a la dimensión polifónica de la novela a partir de la conjunción e interacción de los dialogismos presentes en la novela.

Tres años después (1996), Saúl Yurkievich al prologar las *Obras* de Arreola ve a *La feria* como “una novela polifónica, multiforme, pluricéntrica”³¹. En la lectura de Yurkievich, donde predomina el adjetivo antes que el argumento, “más que una galería de personajes, *La feria* es coro de voces, populosa polifonía” (p. 43)

A su vez, Salvador Nélida, en 1997, observa que en la cancelación de la narración lineal en el mundo de Zapotlán existe “una creciente ‘polifonía de voces’³² [la cual] estabiliza la dispersión de sucesos”³³. De nuevo, el carácter polifónico en la novela pervive gracias a “los incesantes diálogos, que omiten la presencia del narrador básico” (p. 59). Y más aún, la interacción de estas voces sostiene un complejo “contrapunto de voces y acontecimientos” (p.56).

Por su parte, Ignacio Trejo Fuentes, en 2000, señala que *La feria* es, sobre todo, “una precisa polifonía”³⁴. Esto resulta al encontrar el eje principal de la obra: “la actuación de la palabra, del lenguaje” (p. 103). Y es la interacción constante de las voces al interior de la novela lo que permite que ésta deba “leerse como un gran fresco, como una polifonía” (p. 104).

Ximena Troncoso Araos emprende un análisis de *La feria* en 2002³⁵ con base en algunas nociones bajtinianas (dialogismo, heteroglosia, carnaval), si bien aisladas, intercaladas, en el trabajo, es decir, ajenas a lo que podríamos llamar una lectura “sistematizada” (si es que tal ejercicio se puede proyectar en el pensamiento bajtiniano) de las propuestas teóricas por el pensador ruso.

³¹ Saúl Yurkievich, “Prólogo” a Juan José Arreola, *Obras*, FCE, México, 1996, pp. 7-43.

³² Al retomar el concepto polifónico, este crítico cita el artículo de Carmen de Mora Valcárcel.

³³ Salvador Nélida, “Fragmentación del espacio textual en *La feria* de Juan José Arreola”, *Boletín de la Academia de Letras*, 62, núm. 243-244 (enero-junio 1997), pp. 41-59.

³⁴ Ignacio Trejo Fuentes, “*La feria* de Juan José Arreola”, *Tema y Variaciones de Literatura* [número dedicado a Juan José Arreola], núm. 15 (2000), pp. 99-107.

³⁵ El estudio forma parte del trabajo de tesis que la autora defendió en 1997 en la Universidad de Concepción, Chile.

El hecho de acometer un ejercicio analítico basado en el dialogismo (idea propuesta, hemos advertido ya, por Sara Poot Herrera), surge de la siguiente premisa concreta acerca de *La feria*: “Así como la novela es una feria de discursos, también es una escritura sísmica y apocalíptica, pues remece la estructura textual, la desbarata para que el lector hurgue en sus escombros y esté despierto”³⁶.

Si bien es cierto que algunos elementos constitutivos de la novela se han convertido en tópicos, la lectura de algunos de ellos se renuevan desde la perspectiva de Troncoso Araos. Tal es el caso de la fragmentación discursiva de la novela. La autora entiende bien que la dimensión dialógica latente en el texto no sólo se manifiesta al exterior (diálogo en expulsión), sino también, y en buena medida, al interior (diálogo en impulsión). Aunque por momentos su lectura se ocupa más de los caracteres y la sociología, dejando de lado el análisis oral (aquella dimensión que le es propia a la translingüística bajtiniana) al interior del mundo de Zapotlán.

Otro de los aspectos analizados por la autora son los dos pasajes del temblor y la confesión, “especie de síntesis estructural de la novela”, cuya esencia apocalíptica está de terminada por la presencia de uno de los dos grandes temas de la novela: la religión (el otro es la tierra). Ligado a este elemento, tanto por la técnica del discurso fragmentado, como por la inclinación de la autora por ver en él la presencia del tema de Dios, está el del “destinatario superior”, término bajtiniano que implica la presencia de un tercero —instancia última— en todo diálogo. Así, en la lectura de Araos, “los discursos de los personajes poseen un destinatario superior, la novela como discurso unitario también y coincide con el anterior, es decir, es una voz que corresponde a la voz de Dios, sabedor y evaluador del discurso del autor”³⁷.

³⁶ Ximena Troncoso Araos, “*La feria* discursiva de Juan José Arreola”, *Acta Literaria* 27, 2002. (En la versión electrónica a la que hemos tenido acceso, a diferencia de otros trabajos, no existe una numeración en las páginas, motivo por lo cual no hacemos mención de las mismas en las llamadas a nota a pie).

³⁷ *Ibid.*

En 2006 Norma Esther García Meza³⁸, adscrita a la vertiente crítica que ha explorado *La feria* con base en las nociones de dialogismo y polifonía³⁹, emprende un análisis de la novela en que observa cómo la memoria colectiva, la memoria antigua del Zapotlán recreado en la ficción está sustentada en el lenguaje, resquicio abrumado de un amplio catálogo de intenciones y valoraciones ideológicas. Con apoyo en conceptos de carácter sociológico, antropológico e histórico, el trabajo de la autora asume que la tierra es el tema central de la novela y, deteniéndose principalmente en los pasajes referentes a Juan Tepano y los tlayacanques, observa el comportamiento (confrontación, rechazo, enjuiciamiento, reconocimiento, aprobación) que proyectan las distintas visiones del mundo reflejadas en las voces concentradas en la novela, a partir de la ironía, el humor, la parodia, etc.

De los últimos trabajos aparecidos referentes a la novela de Arreola mencionaremos la “reseña” realizada por Adolfo Castañón a *Apuntes de Arreola en Zapotlán* de Vicente Preciado Zacarías⁴⁰. Este artículo, a falta de poder revisar el libro, muestra cómo la novela ha encontrado su definición en la simple mención de dos o tres conceptos teórico-literarios: una narración polifónica con fuertes tintes de carnavalización, fruto del contrapunto establecido entre las distintas voces que dialogan; todos ellos, claro es, de raigambre bajtiniana. Lo que rescatamos del artículo es la mención a un elemento base de la novela, mismo que si bien ha sido mencionado de forma general, ha carecido de un acercamiento concreto en la novela: la simultaneidad, efecto estético al que nosotros haremos un acercamiento con base en las nociones bajtinianas.

³⁸ *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola* (Tesis de Doctorado), UNAM, México, 2006.

³⁹ Además del trabajo de Sara Poot Herrera, la autora cita el siguiente estudio al cual no hemos tenido acceso: Marta Elena Munguía, “*La feria: el oficio de construir una novela*”, *Torre de papel*, núm. 3, vol. 6, 1996.

⁴⁰ Adolfo Castañón, *op. cit.* También, de reciente aparición, está el recuento-testimonio que Vicente Leñero hace de los últimos días de Arreola: “Arreola en jaque”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 37 (marzo, 2007), pp. 96-97.

En este marco general de propuestas de lectura y análisis textual de la novela, resulta no menos importante el pronunciamiento particular de otro lector: Arreola mismo. Puesto que insistir en el presupuesto de que la obra es, en cierta forma, un medio a través del cual el lector puede llegar a “empatizar” con el autor⁴¹; es decir, a entablar un diálogo a expensas, o más bien, sobre la base misma de la obra artística, puede encontrar cierta estrechez de fondo en el encuentro de aquellas posturas crítico-literarias que han llegado a cuestionar la figura del autor, cuyo veredicto acerca de la obra prevalecería sobre otras lecturas. Si bien, el sistema autor-obra-receptor sigue siendo vigente por su funcionalidad, el mensaje concentrado en toda obra literaria puede ser visto, en primera y última instancia, el fin hacia (y desde) el cual se encamine toda lectura. Ya diría Roland Barthes que “es el lenguaje, y no el autor, el que habla”⁴².

Sin proponer un despliegue crítico acerca del desafío que supone proclamar la muerte del autor a causa del nacimiento del lector, nuestra postura se hace eco de la premisa del semiólogo francés de una forma menos radical. Aceptamos, en todo caso, la invitación a declarar la muerte del autor en tanto demiurgo y figura única a través de la cual se accede al develamiento de *la verdad* de cierta obra literaria. Entendemos, más bien, al autor (escritor, propone Barthes) como *un lector* más del texto, si bien privilegiado. Pues, en tanto existe, el hecho literario cobra cierta autonomía. Ya que los resultados o enfoques de lectura realizados en (y a partir) de éste coincidan o no con los pronunciamientos explícitos del autor, tal vez se insertan en otra esfera de la comunicación literaria. Por tanto, si bien la función de la crítica literaria es un conducto,

⁴¹ Es éste uno de los puntos centrales en el artículo de Janusz Slawinski. En todo momento se refiere a la obra literaria como el punto de encuentro óptimo, donde se propicie “el diálogo entre autor y lector”. Cf. Janusz Slawinski, *op. cit.*

⁴² “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, p. 66.

un medio, a través del cual se optimiza un diálogo, éste sería entre el texto y el receptor, no entre éste y el autor⁴³.

Este apunte obedece a nuestra intención de referir lo que el afán protagónico de Arreola lo llevó a decir en diversas entrevistas acerca de *La feria*⁴⁴. Varias veces el escritor jalisciense se refirió a su novela, con insistencia en algunos elementos. Uno de ellos es la base autobiográfica a partir de la cual re-crea el mundo de Zapotlán, su pueblo natal. Otra forma de insistir en ella es su dimensión intertextual, originada en la documentación histórico-social de la localidad, así como en las inserciones textuales de carácter bíblico y en los evangelios apócrifos. De igual manera, es el mismo Arreola quien insistió en destacar en *La feria* su composición estructural fragmentaria. Según él, si hubo una intención estética en la novela que surgiera de la dimensión vivencial es el retrato de la fragmentariedad discursiva de “la realidad oral”. Es decir, esta novela no sólo ejerce la denuncia de la situación social del pueblo de Zapotlán a partir de la documentación, sino que asimismo denuncia los modos de ejercer el lenguaje cotidiano, de todos los días, en la población. Así, habla Arreola de las diversas tonalidades sobre las cuales gravita la diversidad discursiva de la novela.

Los privilegios ejercidos por el escritor, en este caso Juan José Arreola, al parecer, no distan mucho de los otros lectores, quiérase más o menos preparados. Una manera de entenderlo es que Arreola, al dar las “claves” de lectura de su novela hizo

⁴³ Roland Barthes define la función de cierta parte de la crítica del siguiente modo: “Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a su hipótesis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria; así, pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, [...]”, *Ibid.*, p. 70.

⁴⁴ Los diversos pronunciamientos de Arreola respecto de su novela aparecen en las siguientes entrevistas: Emmanuel Carballo, “Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola”(1964); Mauricio de la Selva, “Autovisección de Juan José Arreola” (1970); Marco Antonio Campos “De viva voz”(1986); Vicente Leñero, “¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? (Entrevista en un acto)” (1988); Eliana Albala, “Rompecabezas de un mundo”(1991); Germaine Gómez Haro, “Soy un desollado vivo”(1991); María Beneyto, “Confieso que aprendo mucho riéndome” (1992); Fernando Días de Urdanivia, “Cómo hablan los que escriben”(1996). El conjunto de textos fue tomado del libro *Arreola en voz alta*, comp. y presentación de Efrén Rodríguez, CONACULTA, México, 2002.

muy estrecho el desenvolvimiento analítico de los críticos; o bien, la crítica, bien lo hemos visto, las más de las veces articuló su discurso no como una práctica analítica que se apoyara en sí misma a fin de superar su lectura de la novela, sino como un ejercicio de lectura muy parecido a la progresión repetitiva de un eco.

Una vez planteado, de forma breve pero precisa, el desarrollo analítico sobre el cual ha girado la mayor parte de los análisis de *La feria*, coincidimos con Felipe Vázquez en que, de modo general para él en la obra completa de Arreola, y de forma particular para nosotros en su única novela, las más de las veces “las regiones que, han sido entrevistas, no han sido analizadas”⁴⁵.

En todo caso, el análisis ejercido en torno a la novela de Arreola, se ha encaminado a erigirse más como una descripción del mismo texto. Y la descripción de las estructuras composicionales de toda obra no son sino su misma confirmación⁴⁶; otra cosa es el acercamiento crítico otorgado a una obra determinado a partir de una base metodológica que interprete el texto, a fin de problematizarlo. Porque no podemos negar el extremo hacia el cual están concentrados todos los elementos composicionales de *La feria* (tiempo, lugar, voces) con el propósito de acceder a una articulación en apariencia caótica.

Así, con el paso del tiempo y de los avances en el descubrimiento de nuevos horizontes teóricos, los esfuerzos de la crítica intentaron avanzar en la comprensión de la novela, basados en una nueva definición y conceptualización teórica: la polifonía. Sólo S. Poot, hemos visto, menciona el nombre del pensador ruso Bajtín, y se hace eco de un par de referencias de su libro sobre la obra de Dostoievski. En adelante, el resto

⁴⁵ Felipe Vázquez, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Janusz Slawinski observa la diferencia entre el ejercicio descriptivo y el interpretativo en la crítica literaria: “La descripción —en sus intenciones extremas— es una confirmación del hecho literario. Las oraciones interpretativas *problematizan* el hecho literario [...] Las operaciones de este tipo pueden tener un carácter muy variado, dependiente en cada ocasión de ciertas premisas metodológicas, adoptadas por el crítico y que determinan los campos de asociaciones interpretativas”, *op. cit.*, p. 242.

de los críticos sólo se hicieron eco de esta nueva conceptualización, aunque desde una dimensión metafórica, la cual no necesariamente esclareció más a fondo la dinámica manifestada al interior del mundo discursivo de Zapotlán. El desarrollo, por tanto, del análisis crítico de *La feria* ha sido más una superposición de lecturas que no hicieron sino crear patrones de lectura (o de concretización)⁴⁷ y definición analítica del texto. Un texto que ha sido descrito atendiendo más a sus generalidades que a su funcionalidad a nivel de texto. Ya con Ximena Troncoso Araos (2002) y Norma Esther García Meza (2006) la lectura de la novela con base en las nociones bajtinianas explora con renovado esmero la dinámica establecida entre las voces de la novela.

Dicho lo anterior, es nuestro objetivo atender de manera puntual a las conceptualizaciones dialógicas de la teoría bajtiniana y, una vez establecida una lectura precisa del marco teórico, adentrarse de forma específica en el desarrollo e interacción de las voces presentes en la novela, con la finalidad de adentrarnos con mejores bases en la dimensión dialógico-polifónica atribuida a esta novela en términos bajtinianos.

Cabe apuntar que la revisión de un caso particular de la recepción y consecuente análisis de una obra en el terreno de la crítica no es sólo el recuento de la manera en cómo se ha estudiado la obra literaria; es, asimismo —y no menos importante—, la reconstrucción del uso y des-uso (lectura y aplicación) de los elementos teórico-analíticos llevado a acabo por los críticos. Es asistir, de igual forma, al establecimiento del canon literario, tanto por las obras prevalecientes en él, cuanto por las formas de estudiar y leer las obras; es decir, así como se insiste en crear un catálogo de obras canónicas, existen también los márgenes de lectura e interpretación de las mismas: las

⁴⁷ Janusz Slawinski habla de la forma en que la crítica, con plena intención, construye y mantiene ciertos acercamientos de lectura: “El crítico se esfuerza por formar *patrones de concretización* de determinadas obras literarias. Su concretización individual, que abarca la comprensión de la obra, el llenado de los ‘lugares de definición incompleta’ y la propuesta de valoración y evaluación, tiene como tarea devenir en cierto modo un modelo para la concretización del lector. Se plantea como objetivo crear una concretización social media, que ha de trazar los límites del campo de las concretizaciones ‘debidas’ y la medida para toda clase de concretizaciones ‘indebidas’”, *op. cit.*, p. 239.

lecturas canónicas, establecidas a partir de la reiteración (ora implícita, ora explícita) de los sucesivos acercamientos y enfoques analíticos de los textos.

3. La teoría polifónica de Mijaíl M. Bajtín.

Hablamos ya, en el capítulo anterior, acerca de la necesidad perentoria de sacar el mayor provecho posible a la utilización de un enfoque teórico determinado en un análisis textual. Ahora nos adentraremos en la lectura de la *filosofía del lenguaje* propuesta por Mijaíl M. Bajtín.

Por el momento, baste recordar que si bien el pensador ruso nacido en Oriol en 1895, comenzó a trabajar desde la década de los veinte, el conocimiento de su labor sólo era patente dentro de los círculos académicos en su país hasta la década de los 60. Y en Estados Unidos y Europa, la labor de traducción, difusión y reformulación de la teoría bajtiniana llevada a cabo por Julia Kristeva y Tzvetan Todorov logra que a mediados de la década de los sesenta el pensamiento de Bajtín inicie un proceso de conocimiento que culminará con su expansión mundial dos décadas más tarde. De ahí que los especialistas señalen el paso de un “‘bajtinismo’ más o menos tibio” a una “bajtinología”⁴⁸.

Cabe preguntarse, ¿qué nos ha heredado esta “bajtinología” a los lectores del siglo XXI? Algunas posturas “críticas” acerca del enfoque teórico de Bajtín, lo mantienen ligado a una confrontación con las propuestas de la “lingüística objetivista” de Saussure, a la teoría literaria emanada del pensamiento del “formalismo ruso”⁴⁹, o bien en contra del psicoanálisis freudiano y su “teoría del sujeto”. Hay, asimismo, quienes hablan de un “postformalismo” bajtiniano, ora por esta separación o distanciamiento del enfoque del “método formal”⁵⁰, ora por una *superación* del

⁴⁸ Véase Tatiana Bubnova, “Introducción”, *Acta Poética* 18/19 (1997-1998), p. 9.

⁴⁹ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 2004, p. 142.

⁵⁰ *Textos clásicos de teoría de la literatura*, María Luisa Burguera (ed.), pról. de Ricardo Senabre, Cátedra, Madrid, 2004, p. 229.

mismo⁵¹. (Desde luego, pensar a Bajtín desde el “formalismo” es hablar de una superación conceptual del reduccionismo estético de dicha escuela, lo cual no implica que el mismo Bajtín haya reconocido los alcances de tal método). Incluso, si hay quien, en su momento, entendió en la visión bajtiniana una “perspectiva radical antiestructuralista”, debido a la exaltación del individuo y de la nula separación entre el lenguaje y éste⁵², hay quien ha dicho lo contrario, encontrando en la poética polifónica una suerte de orientación “estructuralista”⁵³.

Bajtín y el formalismo-estructuralismo

Es ya un lugar común dentro de la crítica literaria observar el pensamiento Bajtiniano como una total negación ante los estudios formalistas y su consecuente replanteamiento dentro de la vertiente estructuralista. Figuras prominentes del formalismo (Shklovski, Eijenbaum) dejan muy en claro el campo sobre el cual se desenvuelve su actividad analítica: el lenguaje poético. El mismo Gérard Genette, en su “Estructuralismo y crítica literaria” dice de éste: “en sus orígenes no fue otra cosa que el encuentro de críticos y lingüistas en el terreno del *lenguaje* poético”⁵⁴. En este sentido, cuando formalistas y estructuralistas hablan de lenguaje “poético”, éste debe entenderse de dos maneras. Lenguaje poético significa decir lenguaje literario, lenguaje elaborado, en contraposición con el lenguaje cotidiano o prosaico. En segundo lugar, las manifestaciones, primordialmente lingüísticas, de dicho lenguaje poético se verifican dentro del género de la poesía.

⁵¹ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 458.

⁵² Terry Eagleton, *op. cit.*, p. p. 144.

⁵³ “Aunque Bajtín se distanció formalmente del estructuralismo y la semiótica, su rechazo a adoptar la ideología de las intenciones del autor como forma de explicar el significado de una obra de arte le sitúa mucho más cerca de una posición estructural de lo que parece a primera vista”, John Lechte, *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 28.

⁵⁴ Gérard Genette, “Estructuralismo y crítica literaria”, en *Textos de teoría y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selec. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM/Universidad de la Habana, México, 2003, p. 219.

Por su parte, el trabajo de Mijaíl Bajtín centra sus esfuerzos en el campo de la novela. Para Bajtín las diferencias entre novela y poesía están bastante claros. Incluso elementos afines a ambos géneros como “la metafóricidad poética, aunque presente en la novela (principalmente en la palabra autoral directa), posee un valor secundario para la novela”⁵⁵. Cuando Bajtín habla acerca de la poesía como género —en este artículo, así como en el resto de su obra —, se refiere a ella como negación, pues en este mundo la palabra dialógica no tiene cabida. En el discurso poético sólo existe el denominado lenguaje “serio” o “directo”. Y éste, por ser tal, se asume como incompleto e inacabado en comparación a la palabra novelística, la cual es más compleja y sustancial.

Por otro lado, una segunda acepción del lenguaje “poético” dentro del pensamiento formalista-estructuralista, como ya dijimos, es la de un lenguaje donde el proceso de su elaboración marca la diferencia con el lenguaje “cotidiano”. Este lenguaje no presenta ningún signo de complejidad. Si el lenguaje “poético” asume la capacidad de llamar la atención sobre sí mismo, el lenguaje “cotidiano” resulta burdo porque es totalmente referencial y directo – todo lo dicho con los respectivos matices.

Nada más contradictorio para la visión del mundo Bajtiniano. Durante casi todo su estudio, Bajtín se esfuerza en demostrar cómo es que la “comicidad baja y popular”⁵⁶ dio cabida a la creación de un lenguaje asimismo popular. Dicho lenguaje, en oposición al lenguaje “directo” resulta de mayor atracción por su capacidad de almacenar en su interior significados complejos y dialógicos. Más aún, las culturas griega, latina y del Medioevo le proporcionaban a esta forma expresiva la misma importancia que a la expresión “seria”. Como resultado, esta voz viva —a través de su largo trajinar durante siglos— se conformó en el género novelístico. Para Bajtín, la creación de la novela renacentista, como punta de lanza de todo el mundo novelístico, no hubiera sido posible

⁵⁵ Mijaíl Bajtín, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, *op. cit.*, p. 299.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 312.

sin la evolución y el funcionamiento de la palabra viva, la cual se asume principalmente como paródica.

La relación entre el pensamiento Bajtiniano y el formalista-estructuralista, en cuanto al lenguaje, lo definiría con las mismas palabras de Shklovski: “creado como prosaico y percibido como poético [...] creado como poético y percibido como prosaico”⁵⁷. Bajtín no niega el valor de la lengua poética, pero para él la lengua prosaica —proveniente de la tradición oral y viva del pueblo— está más acabada, en tanto más compleja y representativa de una manera de percibir la existencia humana desde una perspectiva de interacción social. Lo contrario pasa con el pensamiento formalista-estructuralista. No olvidemos que un pensamiento se mueve dentro de la esfera del género poético y el otro en la zona del mundo novelístico. No obstante, ambos apuntan al lenguaje, se refieren a la creación literaria en tanto lugar conformado por un habla, por un lenguaje.

Gérard Genette dice: “Todo análisis que se encierre dentro de una obra sin considerar las fuentes o los motivos sería, pues, implícitamente estructuralista, [...]”⁵⁸. Visto de este modo el análisis de Mijaíl Bajtín niega todo enfoque inmanente. Todo el recorrido histórico de su trabajo para demostrar cómo nació la palabra que le dio vida a la novela le niega cualquier matiz estructuralista. Sin embargo, Genette afirma: “la historia literaria se convierte en la historia de un sistema; lo significativo es la evolución de las funciones y no la de los elementos, [...]”⁵⁹. Según se entiende, Bajtín hace su recuento para demostrar cómo la palabra paródica siempre tuvo la función de “crear un correctivo cómico y crítico para todos los géneros, lenguas, voces y estilos directos existentes, y obligar a percibir tras ellos otra realidad, contradictoria y no aprehendida

⁵⁷ Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Textos de teoría y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selec. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM/Universidad de la Habana, México, 2003, p. 29.

⁵⁸ Gérard Genette, *op.cit.*, p.226.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 237.

por ellos”⁶⁰. El señalamiento de Bajtín se puede leer como una función de la literatura dentro del ámbito de lo social. Pero también como un señalamiento encaminado a demostrar la existencia —dentro del mundo de lo literario— de dos voces: la “seria” (la parodiada) y la “prosaica” (la parodiante). Ya sea llamado “sistema” o “conjunto coherente”, la palabra prosaica siempre ha acompañado a la palabra directa; ambas voces han existido, no como complemento una de la otra, sino como una visión alternativa dentro del devenir cultural del mundo occidental.

Como sea, y salvando las distancias entre las diferentes lecturas de la obra filosófico-literarias del pensador ruso, el enfoque bajtiniano encuentra su eje base en la relación establecida entre los sujetos y el lenguaje. Filosofía del “acto ético” que postula la presencia del otro como existencia anterior y determinante en la conformación social del individuo. Teoría del enunciado que observa en la pluralidad discursiva, de raigambre primordialmente social, “el fundamento lingüístico de la novela”⁶¹.

Así, nacido dentro y a partir de dos líneas de investigación en la ciencia literaria rusa, la “estética material”, una de cuyas versiones fue el “método formal”, y el “sociologismo vulgar”, Bajtín propuso en diversos momentos de sus trabajos fechados en la década de los veinte la inaplazable necesidad de abrir la “estética de la creación verbal” a una conceptualización analítica basada en la “estética filosófica”. Abocado, por principio, a una reflexión del género novelístico, el pensador ruso ve en la novela un acontecer estético que no puede ceñirse al marco de la obra de arte en sí misma.

Cierta predilección del pensamiento bajtiniano por el estudio de obras narrativas con fuerte presencia de diálogo es lo que lo lleva a desarrollar una conceptualización estética *dialógica*, o quizá, tal sistema estético, mismo que ha partido de una concepción

⁶⁰ Mijaíl Bajtín, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, p. 313.

⁶¹ Tatiana Bubnova, “Reseña”, *Acta Poética* 2 (1980) p. 195.

filosófica del *acto ético*, es lo que permite al pensador ruso ocuparse mayormente de obras donde pudiera mostrar su pensamiento dialógico.

Algunas nociones de la esfera de conceptualización sobre la cual Bajtín se acerca a los textos literarios están re-tomados de la retórica clásica. Un ejemplo paradigmático resulta ser el *dialogismo*. Para el pensamiento antiguo ésta era una figura retórica donde el hablante se asumía a sí mismo como otro a quien hablarle. Bajtín estudia algunos preceptos de la retórica antigua y los reformula dotándolos de una nueva significación. Lo mismo ocurre con términos ajenos a toda esfera literaria. El término *polifonía* se toma prestado de la terminología musical, y se utiliza con una óptica esencialmente metafórica, con lo cual se intenta expresar el complicado sistema de relaciones entre la palabra dialógica, o sea la novela polifónica⁶². Ya en la obra de Platón, Mijaíl Bajtín advirtió la existencia de dos elementos fundamentales para el diálogo vivo: la *síncrisis* (confrontación de dos puntos de vista sobre una misma cosa) y la *anácrisis* (provocación de la palabra por la palabra).

A partir de un recorrido histórico-literario, Bajtín llega a la conclusión de que siempre ha existido una palabra “seria” o “directa”, la cual fue propia de la épica, el drama o la lírica. Sin embargo, esta palabra fue, ha sido y será incompleta e inacabada. En oposición a esta palabra existió, a su vez, la palabra paródica. Ésta, entendida como una “asimilación de la palabra ajena”⁶³, reacentúa la voz del *otro* para darle una nueva significación al sentido primero. Con lo cual obtenemos, mediante una reelaboración del sentido, dentro de una misma palabra dos tonos, dos acentos: el “directo” y el

⁶² Dice Bajtín: “Es necesario anotar que la comparación de la novela de Dostoievski con la polifonía que estamos utilizando significa sólo una imagen analógica y nada más. La imagen de la polifonía y el contrapunto sólo marca los nuevos problemas que se plantean cuando la estructura de la novela rebasa los límites de una unidad monológica común, así como en la música los nuevos problemas se presentaron al rebasar una sola voz. Los materiales de la música y la novela son demasiado diferentes para que el discurso llegue a ser algo más que una imagen analógica, que una simple metáfora. Esta metáfora la convertimos en el término ‘novela polifónica’, puesto que no hemos hallado una denominación más adecuada. Pero no hay que olvidarse del origen metafórico de nuestro término.” Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 2ª ed., trad. de Tatiana Bubnova, FCE, México, 2003, p. 38.

⁶³ Mijaíl Bajtín, “De la prehistoria de la palabra en la novela”, p. 322.

“indirecto”, de donde se obtiene como resultado una relación dialógica. Sólo mediante “nexos” o “movimientos” dialogales, donde la entonación es parte determinante de la palabra, tendremos acceso al dialogismo bajtiniano. Lo relativo del señalamiento nos puede llevar a concebir al pensador ruso, ora como un filósofo que incursionó en el campo literario, ora como el filólogo y crítico literario que se apoyó de forma importante en la filosofía.

El sujeto y el acto ético

El pensamiento desarrollado por Mijaíl M. Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) se origina en el seno de una reflexión filosófica anterior intitulada *Hacia una filosofía del acto ético* (1924)⁶⁴. Este trabajo, fragmentario y fragmentado⁶⁵, descubre a un Bajtín ocupado en problematizar el acontecer humano desde una conceptualización ética. En este caso, el pensamiento bajtiniano gira en torno al centro sobre el cual se sostiene la existencia humana: el *ser* en su relación con *otro* ser. Al decir del autor, *yo* —ser único e irrepetible, de donde surge la irrepetibilidad y unicidad del acto— sólo puedo establecerme en el mundo de una manera plena a través de la

⁶⁴ Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, trad. de Tatiana Bubnova, comentarios de Iris Zavala y Augusto Ponzio, Anthropos, Barcelona, 1997.

⁶⁵ Con relativa frecuencia, los especialistas han señalado la visible “incompletud” y el carácter asistemático del pensamiento bajtiniano, bien por los referentes desde los cuales habla y hacia los cuales se dirige (digamos un enfoque interdisciplinario), bien por una coherencia ética entre su obra y su propia visión del mundo. Dice Tatiana Bubnova: “[...] los comentaristas observan que es muy probable que el hecho de que Bajtín no haya dejado una exposición sistemática de su concepción filosófica-lingüística no es nada casual, porque el carácter inconcluso que le es propio responde a la idea que tenía Bajtín acerca del objeto de investigación como una totalidad abierta que no ha de ser sometida a una sistematización”, “Reseña”, *Acta Poética* 3, 1981, p. 246. No obstante, él mismo señala con prontitud lo inacabado de sus formulaciones, que no persiguen otro interés que apuntar y aproximarse al problema en cuestión de una manera general y a veces tentativa, donde algunos puntos apenas son mencionados y otros si bien son tratados con cierta relatividad, no se sostienen en un análisis total. Al menos así lo hace notar al inicio de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*: “[...] nosotros nos hemos visto obligados a limitarnos a la modesta tarea de señalar sólo el *sentido general* de un pensamiento lingüístico [...] Por su puesto, tan sólo pudimos señalar las vías más importantes para solucionar el problema. Una serie de cuestiones apenas ha sido tocada; toda una serie de hilos tramados en la exposición no han sido sostenidos hasta el final”, pp. 24-27. Desde luego, una visita más o menos completa a la obra del pensador ruso hace constatar lo modesto de sus “apuntes” con un aspecto definitorio en el estilo de su obra: el énfasis otorgado a ciertos postulados.

incorporación (obligatoria) de la existencia del *otro* en mi acto, pues toda *praxis*, todo comportamiento del individuo, debe ser comprendido dentro de los límites de una concepción ética. Todo acto, manifestación concreta del ser, está delimitado por un sentido de responsabilidad; el reconocimiento pleno del otro, y lo que mi existencia afecta a éste, me permite establecer las condiciones mínimas para definirme como un sujeto social. De lo contrario, se cancelaría toda posibilidad de incluirme en un devenir colectivo donde mi ser sea nombrado, y por lo mismo reconocido, como un *tú*. No hay forma alguna de que se me acepte como un *tú*, si yo mismo le niego este nombramiento/reconocimiento al *otro*. Yo me niego a través del otro, porque el otro es, de igual manera, un yo. Para Bajtin «en el ser no hay coartada»; es decir, en la medida que deje *ser* al otro, yo también puedo ser.

Para el pensador ruso esta misma capacidad de existencia plena del ser es la base de su teoría de la *novela polifónica*, pero a través del acto discursivo⁶⁶. No hay mejor conducto (conducta) de todo ser humano para manifestarse en el mundo que su capacidad discursiva; una palabra activa en constante (interminable, podríamos decir) relación consigo misma, y también con la del *otro*, otorga a toda existencia una dimensión dialógica. En el reconocimiento pleno de la *palabra ajena* está cifrada la mía; pues yo, en tanto ser individual pero a la vez colectivo, sólo puedo afirmarme si tomo en cuenta la palabra del otro; aquel otro que de igual manera existe porque yo lo he reconocido como un *tú*, he tomado en cuenta su discurso, su palabra, y con ello tiene todas las posibilidades de afirmar su ser; de lo contrario, no hay diálogo posible, no existen las condiciones mínimas para establecer la base estructural de la palabra dialógica: encuentro / desencuentro; es decir, disputa.

⁶⁶ La noción “palabra ajena” no es sino la “transcripción lingüística de los conceptos de la filosofía del acto ético”, Tatiana Bubnova, “Palabra propia, palabra ajena”, *Tópicos del seminario*, 5 (enero-junio, 2001), p. 116.

En *Hacia una filosofía del acto ético*, Bajtín planteaba ya que la manifestación del ser en el mundo es una acción delineada dentro de los linderos de lo que él denominó “el devenir de un acto responsable”. El acto ha de entenderse en tanto consecuencia de un pensamiento; la acción vendría a ser la manifestación de la conciencia. El gesto por excelencia que experimenta todo ser social es la palabra (Bajtín, 1924: 39). Pensar *algo* es ya participar de él; expresarlo es la instauración del diálogo entre al menos dos personas.

Sujeto y lenguaje: práctica social

En *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929)⁶⁷, Bajtín dirá que el ser humano es, sobre todo, un individuo que participa y se desarrolla al interior de una sociedad siempre desde una perspectiva discursiva. El sujeto conserva su individualidad, su unicidad, sin por ello poder desligar su acto verbal del entorno social que de manera gradual organizó su discurso. La sociedad se convierte en una arena de tensión ideológica desde el lenguaje coloquial, y con sus múltiples manifestaciones activas, tendrá un papel decisivo en la manifestación de cada orientación particular de la palabra en tanto signo ideológico; es decir, en tanto apropiación y reincorporación de un determinado enfoque del mundo, de la realidad, del otro. Si bien para Bajtín, “la conciencia siempre sabe encontrar una aproximación verbal hacia el signo” (Bajtín, 1929:39) es porque en el gesto verbal se refleja como en ningún otro medio la comprensión, la interpretación del mundo hecha por un sujeto que está plenamente consciente de su carácter individual y de su medio interindividual, y por tanto actúa en

⁶⁷ Valentín Voloshinov-Bajtín, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. de Tatiana Bubnova, pról. de Iris Zavala, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

consecuencia. El grado de tensión de la palabra corresponde al grado de tensión entre los individuos.

La significación de la palabra está dada por las condiciones imperantes en el momento de su inserción en el horizonte social, sin olvidar que la palabra misma, al ser pronunciada, trae ya una valoración propia de ese contexto al cual llega, pero del cual, también, ha partido. La organización de una sociedad, en sus fases evolutivas y de desarrollo, halla en la palabra el medio idóneo a través del cual las transformaciones sociales reflejan y refractan cada una de sus fases, gracias, ante todo, a la *omnipresencia social* de la palabra.

El signo ideológico, la palabra cargada de sentido(s), viene a significar la realidad, a refractar la esfera ideológica a partir de la cual interactúa el sujeto. Por esto, el hablante comprende la palabra (el signo) sólo desde su contextualización concreta en un medio ideológico determinado; así como el mundo interior del individuo (su conciencia) y su expresión (acto verbal) sólo pueden ser comprendidos desde el lugar en el cual adquirieron una conformación gradual.

Significar, representar, sustituir, tales son las funciones del *signo*. El instante en que el signo se presenta como una realidad singular que pretende reflejar la realidad se produce la significación. Y si una vivencia, cualquiera que esta sea, resguarda siempre una significación para el sujeto más allá de lo fisiológico o material, ésta deviene material semiótico, halla su expresión en el signo de carácter social, puesto que toda vivencia se manifiesta al interior de una comunidad. Y si toda expresión, aquella manifestación externa del mundo interno, proyecta sus alcances hacia los *otros*, toda vivencia, al ser *expresiva*, manifiesta al mundo lo que éste significa para el sujeto, a la vez que los otros recibirán e interpretarán la significación.

Para Bajtín, la integración de la persona en la sociedad se establece mediante la integración del signo externo —producto ideológico determinado socialmente— en el contexto interno del individuo; de forma continua e ineludible la relación entre el sujeto y la sociedad mantiene un diálogo en las fronteras del comprender y el interpretar. Comprender “algo” es incluirlo en un contexto determinado; comprender la palabra del *otro* es ponerla en diálogo con la palabra de los *otros*, a fin de contextualizar (actualizar) su significación.

La palabra, lugar de cruce y choque entre las múltiples acentuaciones sociales, se ve sometida a una constante vida entre el adentro (vivencia psíquica) y el afuera (signo ideológico). Para Bajtín aprehender la situación real del lenguaje, implica situar al sujeto en una base social que está constituida por dos esferas: la una, de carácter más general, es el “medio social organizado”, producto de la agrupación de los individuos en una sociedad; la segunda, un poco más acotada, es la “situación social concreta” a partir de la cual se establece el proceso de la comunicación entre el *yo* y el *tú*. Omitir tales aspectos implica olvidar que la sustancia, la particularidad real del lenguaje, es su constitución en tanto signo ideológico.

El sujeto es, en una comunidad, un ser discursivo, hablante, y por tanto busca de manera indefectible su realización en el mundo a través de la palabra, aquel signo ideológico semiótico cuya realidad no es otra que la social⁶⁸. Mediante la realización individual de los procesos de enunciación el hablante logra expresar su mundo interno, manifiesta su vida única e irrepetible al interior de un marco social determinado. Dicho marco contextualiza las palabras del hablante, cristalizadas en una nueva significación del mundo que un enunciado concreto adquiere en un contexto dado.

⁶⁸ “Bajtín/Voloshinov desarrolla una teoría semiótica social más que sociológica, que enfatiza el proceso más que el sistema, y la función más que la esencia”, Iris M. Zavala, “Prólogo” a Valentín Voloshinov, *op. cit.*, p. 14.

La palabra adquiere *una* significación debido a la orientación que le adjudica el hablante en un contexto dado y en una situación concreta; es precisamente el carácter proteico e inestable lo que permite a la palabra seguir significando; es decir, mantenerse viva en la sociedad. Toda conciencia hablante practica, vive la comunicación en un marco social, de ahí que la lengua no pueda ser abstraída del contenido ideológico del que es revestida por la realización concreta en cada enunciado individual.

El pensamiento lingüístico (“objetivismo abstracto”) enmarca al enunciado en tanto forma lingüística monológica; es decir, aísla a la palabra de su contexto enunciativo otorgándole una estabilización significativa que limita al enunciado y lo priva de su carácter polisémico y variable. Todo enunciado, producto de un acto discursivo, lleva ya consigo una orientación de sentido, misma que no hace sino establecer una toma de posición activa que polemiza con la *palabra ajena*; esto es, con todos aquellos enunciados inscritos (y que inscriben) en la esfera ideológica de la palabra.

Así las cosas, el contexto de la enunciación de una palabra determina su sentido, mismo que varía tantas veces cuantas ocasiones se modifique el contexto enunciativo. En la visión historicista de Bajtín acerca del lenguaje, donde el cruce lingüístico es el factor determinante en el desarrollo y evolución de las lenguas, el cruce de los acentos valorativos al interior de una palabra (signo ideológico) supone su vigencia y permanencia como ente activo.

En tales condiciones, el problema estructural entre la polisemia y la unidad de la palabra se concilia mediante la *síntesis dialéctica*. Esto es, a través de la concepción de la palabra como escenario donde se confrontan todas las voces sociodiscursivas de una comunidad en una continua e incesante tensión dialógica. Es el carácter pluriacentual de la palabra discursiva lo que le da vida. Y tal heterogeneidad acentual está definida por

la variabilidad de los contextos enunciativos, mismos que permanecen vivos en el interior de un enunciado en un estado incesante de lucha y oposición.

Así, el individuo no recibe el mundo como un lenguaje acabado, definido de una vez y para siempre; más bien, el individuo al ingresar en el mundo se empapa en la corriente incesante de la comunicación discursiva, la cual otorga de forma gradual al sujeto la pluralidad de acentos sociales con los que es valorado el mundo. Y una vez asimilado y comprendido este nudo valorativo por el receptor, pasará a convertirse en hablante que otorga a la corriente sociodiscursiva su propia acentuación del mundo, misma que supone un contexto determinado y una situación concreta de enunciación. Es por ello que “*el enunciado tiene un carácter sociológico*” (Bajtín, 1929: 117).

En la realización del enunciado, en su capacidad expresiva —“*es la expresión la que organiza la vivencia*” (Bajtín, 1929:120)—, se le da forma y un sentido a partir de la insalvable frontera de la situación social inmediata. Esto sin olvidar que toda situación social es vivencial, y por tanto, está dada entre al menos dos interlocutores. De ahí que la palabra siempre lleve una orientación determinada; nunca, en un horizonte social, la palabra es en sí misma. Siempre es expresada teniendo en cuenta al *otro*, ese otro que nunca, de forma definitiva, deja de instaurarse como el *yo* y el *tú*. El *otro* no es la otra cara de la moneda, más bien es el paso, el cruce, el puente por donde se entrecruzan el *yo* y el *tú*. Y si —según Bajtín— la palabra es el puente construido entre el hablante y el oyente, entonces es aquella la que es recibida en principio como *lo otro* para, una vez asimilada y comprendida, dé cabida, mediante una reformulación, a la expresión del *tú*. En esta dinámica establecida por la palabra y su flujo bipolar de actuaciones, la orientación de la palabra hacia el otro, siempre tendrá en cuenta la condición de pertenencia entre ambos interlocutores en un medio social determinado, el rango jerárquico e, incluso, lazos sociales más cercanos, como los familiares.

Ante todo, el enunciado se determina de la manera más inmediata por los participantes del acontecimiento del enunciado, tanto por los presentes como por los distantes, en relación con tal o cual situación: es ésta la que formula el enunciado, le confiere una u otra entonación, al hacerlo sonar ora como exigencia, ora como súplica, bien como reclamación de un derecho o como petición de un favor, con un estilo sofisticado o sencillo, con seguridad o timidez, etc. (Bajtín, 1929: 122)

El enunciado, al manifestarse como la entidad real del lenguaje; es decir, del flujo discursivo ejercido entre los hablantes, lleva consigo una estructuración meramente social. Por tal motivo, su lectura y comprensión sólo pueden ser llevadas a cabo al interior de la situación y el medio social en que fue creado. Sin olvidar que la lectura se proyecta en la vida histórica de la palabra, del cambio ideológico proyectado en las distintas formas de ejercer el lenguaje.

Comprender es una acción que toma el enunciado ajeno y lo sitúa en un contexto concreto para ubicarlo en un lugar preciso a fin de buscar una *contrapalabra* que establezca con él un diálogo. “*Toda comprensión es dialógica*” (Bajtín, 1929:142), dice Bajtín. De ahí que toda significación de la palabra se halle justamente *entre* el yo y el tú, y no en sí misma, ya que todo enunciado está constituido no sólo por formas lingüísticas (elementos morfológicos, sintácticos, etc.), sino, en buena medida, por elementos “extraverbales” de toda situación sociodiscursiva.

Los “géneros discursivos”

Alejado o, más bien, al margen del Sistema de la Lengua como campo donde ciertos enfoques lingüísticos (entre ellos el de Saussure) han reflexionado acerca del

comportamiento abstracto de la lengua, Bajtín propone estudiar a ésta desde la amplia heterogeneidad de las “esferas de la actividad humana”, misma que promueven la ingente diversidad del uso de la lengua.

Este uso de la lengua, en un determinado contexto promueve la conformación gradual de cierto tipo de *enunciados* hasta adquirir una composición más o menos estable, a esto es a lo que Bajtín llama, en 1952-1953, *géneros discursivos*⁶⁹. Es decir, los géneros discursivos son formas usuales, típicas, de enunciados creados a partir de una esfera específica de la actividad humana (cultural, política, científica, familiar, etc.).

Tales géneros comprenden un nivel primario y uno secundario, y se realizan tanto en la réplica de un diálogo cotidiano hasta la creación de los géneros literarios (entre ellos, la novela). El nivel primario o simple lo encontramos en la esfera de la comunicación cotidiana, en tanto que el nivel secundario o complejo abarca creaciones culturales más elaboradas, con mayor grado de creación cultural compleja, entre ellos tenemos las novelas, los trabajos científicos, los géneros periodísticos, todos ellos primordialmente en su elaboración escrita. Lo más importante —según Bajtín— es reconocer que en el transcurso de su formación, los géneros secundarios “absorben y reelaboran” a los primarios, mismos que al integrarse en este segundo plano pierden toda relación directa con la realidad discursiva y pasan a integrarse a una obra en tanto acontecimiento artístico, científico, filosófico, etc.

Ahora bien, tomando en cuenta que los géneros discursivos reclaman para sí “una naturaleza *verbal* (lingüística) *común*” (Bajtín, 1952-1953: 249), el camino que nos conducirá a hallar tal naturaleza no está cifrado en las abstracciones del Sistema de la Lengua, sino en la forma en que la lengua está estrechamente vinculada a la vida en un incesante devenir histórico de cambios y transformaciones. Es en la complejidad de la

⁶⁹ “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003.

dinámica histórica de la lengua al interior de la vida social donde hallamos el reflejo de la creación y transformación de los géneros discursivos. La historia de la sociedad y la historia de la lengua se ven reflejadas en la incesante transformación de los *enunciados*; es decir, de la amplia y diversa gama de los géneros discursivos.

Bajtín dirá que todo enunciado al ser entendido como un eslabón en la inagotable cadena de la actividad discursiva, es en sí misma una *respuesta* al discurso ajeno. Porque el hablante genera su discurso a partir de la compleja base de la comunicación discursiva donde desarrolla su existencia, y por tanto, los géneros discursivos, la expresividad típica de cada enunciado, le son dados: “Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada [...]: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera” (Bajtín, 1952-1953: 281).

Así, la comunicación discursiva en cualquier esfera de la actividad humana, no es sino el rastreo de la alternancia discursiva de los hablantes que han marcado el interior del enunciado, dotándolo de una dimensión dialógica en incesante proceso de transformación, de vitalidad.

Dicho lo anterior, y en atención a los intereses de nuestro trabajo, Bajtín al tomar a la novela —como ya advertimos— en tanto género discursivo advertirá que en todas y cada una de las épocas literarias son cierto tipo de géneros los que “dan el tono” en la evolución histórica de la creación artística. En el caso de la novela —según Bajtín— si un género primario que fue absorbido y reelaborado por ésta fueron los diversos tipos de “géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, [...]” (Bajtín, 1952-1953: 254). Es en la recreación de un estilo (determinada concepción temática y composicional de un todo) cuando se promueve no sólo la diferenciación

entre enunciados, sino, en condiciones específicas, generan la destrucción o renovación de dicho género.

Así, la elección de un género discursivo determinado, y su tratamiento temático-composicional está definida tanto por la especificidad de la esfera discursiva a la cual esté o decida adscribirse el enunciante, cuanto a la situación concreta de la actividad discursiva o contexto y asimismo, en estrecha relación a la presencia de los otros. Con ello, el desarrollo y composición final del enunciado atenderá en todo momento los elementos citados, precisamente porque todo hablante contempla en su discurso un compromiso o intención, misma que está dada por su carácter de oyente (asimilación) y de hablante (respuesta).

La novela polifónica

Antes de la llegada del capitalismo a Rusia —era que dio pie a la creación de la novela polifónica— la heterogeneidad de mundos sociales, culturales e ideológicos que en su conjunto conformaban la sociedad rusa permanecían cada uno aposentados en una existencia individual y cerrada, ajenos y sordos a la presencia de los otros. Ya con el arribo del capitalismo, la relativa tranquilidad sobre la que reposaba el universo monológico (el existir *para sí*), se vio truncada e inició el arduo y complejo proceso del reconocimiento *entre sí* del conjunto de esferas ideológicas que en principio permanecían en una autosuficiencia unificadora, pero que después del conocimiento de la presencia de otros mundos, si bien conservan una cierta conformación característica que los diferencia de los demás, su devenir histórico ya no podrá ser autosuficiente y verán desarrollar su existencia como una contradicción irresoluble ante otras esferas de la actividad humana.

Autor-héroe: el problema de la otredad

El problema del reconocimiento de la conciencia ajena, el “tú eres”, es un asunto tratado por cualquier novela de tipo monológico, muchas veces entendiendo al “yo ajeno” como un postulado inscrito dentro de los límites de la postura del autor. Precisamente por ello, la “pluralidad de voces” o la heterogeneidad de “conciencias independientes e inconfundibles” de la polifonía no deben entenderse como un mecanismo o funcionamiento de un “pragmatismo argumental” de la novela. La palabra del héroe no está agotada por un funcionamiento caracterológico ni por una dinámica pragmático-argumental; la idea del héroe, en tanto conciencia con absoluta y plena autonomía, contrapuesta a una imagen objetivada de los designios del autor, contempla el discurso del héroe como un acto verbal dirigido al mundo (lugar donde el *otro* está presente como una colectividad discursiva) y a sí mismo.

La singularidad e irrepetibilidad de la “idea” del héroe hace que el pensamiento albergado en la conciencia y su consecuente expresividad como “*viva voz de un hombre total*” (Bajtín, 1963:19), hace que tal acto sea en sí mismo un acontecimiento dentro del gran acontecimiento estético que es la novela polifónica, precisamente porque la relevancia de la personalidad o individualidad discursiva en tal concepción artística promueve que todas y cada una de las voces no sea sino una postura ideológica ante el mundo y ante sí misma.

La novela polifónica se debe a una integración de diversas conciencias (visiones de mundo) plenamente identificadas no ya en la inmediatez del material, sino en una estructuración artística donde la completud de los mundos y la distancia de sus horizontes de participación se combinen al interior del acto estético verbal.

La aparición de una amplia heterogeneidad de elementos incompatibles se da gracias a la congregación y participación de la diversidad de centros valorativos del mundo, es decir, de toda resistencia a una dominante ideológica común. La multiplicidad de planos, participación plena de un conjunto de horizontes totales, es lo que lleva a una confrontación irresoluble entre las conciencias, cuya característica principal es la expresión vital de la vida humana llevada a cabo en la *palabra*, misma que es “inseparable de la voz humana que la personifica” en un contexto determinado.

La novela polifónica, por tanto, reclama y refleja la disolución del hermetismo existencial de las diversas fronteras ideológicas de los mundos sociales, y con esta destrucción del aislamiento se inicia el encuentro real de la multiplicidad de planos (visiones de mundo) en continúa lucha e irresoluble compatibilidad, dinámica existencial cuyo medio por excelencia se halla en la palabra, en la confrontación discursiva llevada a cabo por los sujetos ideológicos.

En la novela polifónica existe una preferencia por la exaltación de la personalidad, la cual se halla en la conciencia del hombre, misma que es revelada a través de la “idea”, no en tanto principio de representación de un espíritu único (el autor), sino como un objeto de representación cuya función es la “estructuración de la imagen del héroe”. Si en tal concepción novelística podemos hablar de una congregación de mundos ontológicos fuertemente diversificados, es gracias a que estos diferentes planos (mundos) sobre los que está cimentada la poética polifónica están determinados por la coexistencia e interacción de la amplia gama de ideas que les otorgan fundamento. La existencia simultánea de las ideas no es un producto ni el desarrollo de un acontecer dialéctico en una serie de etapas evolutivas entre los distintos horizontes ontológicos, es más bien la inevitable confrontación y contraposición de las distintas fuerzas coexistentes en incesante lucha.

Toda manifestación del héroe en su actividad vital, cada pensamiento, cada vivencia, al carecer de una existencia autosuficiente, debido a su interacción dentro de una colectividad *junto a* otras conciencias, se manifiesta en tanto *réplica* al interior de un diálogo inconcluso; el sujeto discursivo no concentra su palabra en el objeto, sino que, precisamente porque ésta vive en las fronteras del pensamiento ajeno, está dirigida, orientada, a otro sujeto.

Esta es la característica del *dialogismo*, interacción discursiva que no se agota en el pragmatismo-argumental de la anécdota. El “gran diálogo” que supone la totalidad de la novela polifónica requiere de una “relación dialógica entre las partes y elementos internos y externos” del total del conjunto de la obra, uno de los cuales viene a ser el diálogo establecido entre los héroes, mismos que a su vez, al retraerse en una interiorización individual, crea las condiciones del *contrapunto*.

Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado. (Bajtín, 1963: 67)

El *héroe* en la novela polifónica, no es una imagen determinada, cuya conformación presenta una serie de cualidades y características presentadas con cierto grado de estabilidad y objetividad; el héroe dialógico rebasa un esquematismo sociológico y tipológico de una individualidad estable y plenamente conformada; es, en rigor, un “*punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*” (Bajtín, 1963: 73), cuya característica principal es su *autoconciencia*, rasgo que le permite hacer de sus

cualidades que lo conforman objeto de su misma reflexión. El héroe dialógico no actúa a partir de una estructuración cerrada y estable, más bien, su actitud comprende cierto grado de escisión reflexiva hacia el mundo y hacia sí mismo. Esta “autocomprensión” del héroe, es decir, esta lucha entre el mundo que lo rodea (conciencia) y el mundo interior que lo comprende (autoconciencia) lo lleva a permanecer en una inconclusividad e irresolutividad de su presencia y de la presencia de otros en el mundo. No hay estabilidad y objetividad en el devenir existencial del héroe al interior de la novela polifónica, debido a que vive en función de la polémica establecida entre su opinión acerca del mundo y de sí mismo. Y al hablar del mundo, necesariamente incluye la presencia de otros héroes. Por tanto, su actitud hacia el mundo (y hacia él) es siempre dialógica; abre su mundo y su autoconciencia a la presencia de otros mundos y otras conciencias, entre ellos el autor.

Extraposición

La actitud del autor respecto del héroe, en la novela polifónica, es una presencia constante y activa. Un procedimiento estructural basado en una organización superficial con mira a eliminar o sustraer la actuación del autor al interior de una obra no puede ser entendida como una visión dialógica. Por el contrario, tal visión reclama el enfrentamiento dialógico el cruzamiento o choque entre el horizonte del héroe y del autor. Para éste aquel siempre es una *presencia*; el autor “no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe” (Bajtín, 1963: 97). La equidad y el valor del héroe en la visión del autor parte de su reconocimiento pleno en tanto *presencia discursiva* plena de sentido; es decir, en tanto conciencia ajena cargada de una posición valorativa ante el mundo, cuya expresión ideal está en su discurso. Este reconocimiento del héroe reclama una

ubicación valorativa del autor (*extraposición*), misma que excluye toda identificación o empatía con el discurso ajeno. Más aún, hablar de la palabra ajena es reconocer en el otro un ser vivo carente de toda conclusión, en permanente actitud dialógica que permite la cancelación o superación de un marco ideológico conclusivo hallado en la presencia discursiva del otro.

En el caso del artículo “autor y héroe en la actividad estética”⁷⁰, el interés principal de Bajtín es analizar la actuación del *autor* y el *héroe* en el género novelístico, en tanto dos participantes relacionados al interior del “acontecer estético”. Porque la actividad del autor, al crear una novela, quedaría sólo como una práctica técnica si la correlación con su héroe fuese inexistente. En este vaso comunicante se halla el *acontecimiento* estético; es decir, el diálogo preciso entre dos instancias que confluyen dentro de una obra literaria. La relación que se pudiera establecer entre el autor y el héroe está determinada por la “actitud valorativa” del primero respecto del segundo en la conformación del objeto estético que es la obra literaria.

Ahora, si la noción de *extraposición*, si bien es un “excedente de visión”, éste es, asimismo, una “colocación desde fuera, es parcial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido” del otro (Bajtín, 1920: 22)⁷¹. La *extraposición* es, por tanto, una “autoeliminación” del autor respecto del campo de acción del personaje. Esta “purificación del espacio vital para que quede libre para el personaje y para su ser” está dada precisamente por la “actitud estéticamente productiva” del autor respecto de su héroe. Y es que el excedente de visión sólo es posible gracias a la unicidad y la dimensión insustituible del lugar del *yo* respecto del *otro*. Esta no coincidencia de lugar no es sólo material, incluye también, y de forma más profunda, una incompatibilidad de

⁷⁰ Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003.

⁷¹ Tomamos la fecha de la “nota aclaratoria” que viene al final del capítulo: “Es posible que el trabajo se hubiese desarrollado ya en los años que el autor había pasado en Vitebsk (1920-1924)”, p. 181.

los horizontes de valoración entre dos conciencias. Lo heterogéneo de la existencia humana repercute de forma indefectible en la heterogeneidad de los actos.

Ahora bien, si es cierto que para Bajtín “un acontecer estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes” también lo es que “presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden” (Bajtín, 1920: 28). Y si tomamos en cuenta que no sólo vistos en tanto sujetos únicos, el autor y el personaje vendrían a ser dos horizontes valorativos diferentes, sino que en tanto participantes de un acontecer estético sus “categorías valorativas” son disímiles, precisamente a partir de la diferenciación contextual de sus valores. Desde luego, tal desarrollo estético es, antes que nada, un proceso, una búsqueda estéticamente creativa, y no sólo podemos ver en ella un reducto de propaganda ideológica.

Quizá ya aquí Bajtín esté planteando lo que sucesivamente será la confrontación entre “conciencias equitativas” de la poética de Dostoievski. Por ahora, Bajtín sólo plantea la noción de extraposición como un efecto depurativo del alcance y las dimensiones del acontecer cognoscitivo-ético del héroe; es decir, una cierta independencia en el acontecer estético.

La proyección artística del héroe es la superación de la imagen estable y sólida en el mundo monológico que suele tipificarlo de forma característica o determinarlo socialmente, y con ello da un acabado exterior y concluido del mismo. La relevancia de observar al héroe en la novela polifónica como un “ideólogo” parte de que la idea de éste rompe las barreras de un contexto impersonal con una funcionalidad sistemática y se integra en el horizonte de la “idea ajena”, donde el discurso del héroe está internamente escindido entre su discurso acerca de sí mismo y su discurso acerca del mundo (Bajtín, 1963: 116).

La *idea* no es vista desde la perspectiva contenidista, impersonal y autosuficiente del idealismo abstracto, cuya característica principal es la creación de un basamento ideológico construido en base a un monologismo cerrado. La idea en la poética polifónica es ante todo “objeto de representación”; es decir, su proyección artística en tanto totalidad íntegra de un hombre, una visión del mundo en constante movimiento, esto es, con vida. Y una idea permanece viva precisamente por su carácter interindividual, alejada de toda pretensión de autosuficiencia, y en reclamo de una incesante interacción cognoscitiva del mundo.

Por ello, una definición, un acabado externo del héroe (tipo social, individualidad caracterizada, etc.) se opone a la concepción dialógica de la idea en su carácter inconcluso e inacabado, que parte precisamente de la profundidad inconclusa del héroe. La “naturaleza dialógica” del pensamiento y de la vida humana, aquella arena de lucha constante donde la última palabra aún está *por hacerse*, promueven la existencia de la idea en un devenir intersubjetivo: “La idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con *ideas ajenas*” (Bajtín, 1963: 130).

Poética histórica: desarrollo de la novela polifónica

El rastreo de la historia o conformación de los géneros llevado a cabo por Bajtín le permite establecer la nueva actitud que proyecta la novela polifónica respecto del lenguaje en tanto material artístico. La *poética histórica*, la vida evolutiva de los géneros literarios, muestra que su pervivencia cíclica se ha desarrollado gracias a una incesante renovación y actualización de los elementos arcaicos pervivientes en todo

género literario. Uno de estos géneros, los cómico-serios, son el foco de atención de Bajtín debido, sobre todo, a su “percepción carnavalesca del mundo” (Bajtín, 1963: 157); es decir, a un debilitamiento del basamento retórico serio y unilateral de la epopeya, la tragedia, la historia, etc. En los confines de la Antigüedad clásica, y ya en la era helenística, una nueva actitud no sólo ante el lenguaje, sino ante el mundo, produjo una renovación artística verbal que daría como resultado una prolífica “literatura de banquetes”, panfletos y, de forma especial el “diálogo socrático” y la “sátira menipea”, cuya principal característica es la fuerza y vitalidad transformadora de la percepción carnavalesca.

Así, la conformación de la “literatura carnavalizada”, es aquella que, invariablemente, de una forma u otra y en diferentes grados ha sido influenciada por este folclor carnavalesco. Y su organización está definida por la participación integral de tres elementos característicos. Primero, la palabra del carnaval es una palabra viva que reclama la participación activa de los individuos en un contexto inmediato y familiar; es decir, en una *actualidad* comunitaria. Segundo, el distanciamiento y el giro conceptual en el decurso temporal y valorativo que experimenta la imagen artística al interior de la literatura carnavalizada respecto de los géneros “serios”, está expresada en una *experimentación y libre invención* respecto del lenguaje, mismo quehacer que revela una actitud crítica y reveladora del mundo. Tercero, la carnavalización literaria verifica una heterogeneidad estilística discursiva en inmediata y mutua interacción, lo cual permite la variabilidad del tono en la narración, una mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo, y la intercalación de diversos géneros, tales como las cartas, los manuscritos, los diálogos, las citas, etc. Esta nueva actitud verbal da cabida al predominio de la palabra bivocal o de doble acentuación: “junto con la palabra que representa, aparece la palabra *representada*” (Bajtín, 1963: 158).

La importancia del *carnaval* (“conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnalesco”) reside en lo que Bajtín denominará “carnavalización literaria”; es decir, la traslación de este conglomerado de manifestaciones vivas de una determinada visión del mundo (“mundo al revés”) al dominio del lenguaje literario (Bajtín, 1963: 178). En este nuevo ordenamiento del mundo, las características principales son la base popular, universal y participativa de todos los hombres, al dejar a un lado esquemas de estratificación social y situación jerárquica. La desviación del curso rutinario del acontecer cotidiano está basada en una dinámica ambivalente de la significación y simbolismo. Así, el carnaval, en tanto *espectáculo sincrético*, al incorporar en su conformación toda clase de comportamientos, gestos y palabras de la convivencia libre y familiar entre los sujetos, carece de una ideologización abstracta del mundo y se manifiesta, ante todo, como percepción vital; el carnaval “celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio” (Bajtín, 1963: 182).

Bajtín encuentra una profunda correspondencia orgánica entre la visión carnalesca del mundo y las propiedades organizativas de la novela polifónica. La carnavalización, mundo de “fronteras” donde los contrarios establecen una interrelación ambivalente, al disminuir el carácter unitario, estable y acabado del mundo, permite revelar las dimensiones más íntimas y profundas de los seres humanos en su interacción social. Este encuentro “entre conciencias de derechos iguales y su conclusión interna” hace posible la estructura *abierta* que organiza el gran diálogo de la polifonía, cuya característica principal es el carácter provisorio de la “última palabra”.

[...] *nada definitivo ha sucedido en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así.* [...] todo se inclina por la *palabra nueva, todavía no dicha ni resuelta*, y todo

espera incesantemente la llegada de esa palabra; el *autor* no le cierra el acceso con su seriedad unilateral y unívoca (Bajtín, 1963: 244).

Translingüística y palabra dialógica

Bajtín entiende a la *palabra* como la existencia y desarrollo pleno y vivo de la lengua dentro de los márgenes del discurso cotidiano práctico, dentro de la comunicación dialógica establecida entre los sujetos discursivos. Pero el estudio de esta heterogeneidad discursiva no se agota en una caracterización exterior de los sujetos a partir de un determinismo estilístico del uso del lenguaje, dialectos sociales, etc., propio de la lingüística tradicional. Bajtín advierte que la característica principal de las relaciones dialógicas es que no están reducidas a las “relaciones lógicas y temático-semánticas” de una estructura artística determinada; es decir, la funcionalidad del discurso narrativo polifónico está lejos de ceñirse a una caracterización pragmático-argumental de la estructura novelesca, debido sobre todo a que los enunciados de los diferentes sujetos discursivos se hallan revestidos de un “matiz léxico” multiacentual; esto es, se hallan compenetrados múltiples acentuaciones y orientaciones de sentido, que la *translingüística*, en tanto disciplina enfocada a estudiar los diversos aspectos y manifestaciones de la palabra viva en su devenir dialógico, puede develar con mejores resultados.

Ciertamente, en la novela polifónica la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conserva, pero disminuyen y, sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos. No se trata de la propia existencia de determinados estilos de la lengua, de dialectos sociales, etc., establecidos con criterios puramente lingüísticos; lo que importa es bajo qué *ángulo dialógico* se confrontan o se

contraponen en la obra, aunque este ángulo no puede ser establecido mediante criterios puramente lingüísticos, porque las relaciones dialógicas, a pesar de que se refieren a los dominios de la *palabra*, no se relacionan con el estudio exclusivamente lingüístico de ésta (Bajtín, 1963: 265).

La palabra dialógica es un enunciado de doble orientación: tanto se enfoca al objeto de su discurso, cuanto se dirige hacia el discurso ajeno, hacia la palabra ajena de la cual parte. Porque todo acto discursivo al reconocerse como miembro de una colectividad hablante es realizado *a partir de* una heterogeneidad discursiva plagada de una ingente orientación de sentidos y valoraciones; la percepción de la palabra ajena y la relación establecida a raíz de tal comprensión es la base desde la cual el hablante enuncia su palabra. En Bajtín, el sentido con el cual se produce un enunciado es a un tiempo punto de partida y anticipo del lugar que ocupará en la vida social, así como el horizonte desde el cual se evalúa el marco social.

Hablar de la comunicación discursiva, por tanto, es hablar de la asimilación de la *palabra ajena*, en un complejo proceso de significación. Sin olvidar que en tal proceso la “realidad extraverbal” de la interacción discursiva de los hablantes juega un papel fundamental, pues la situación y el ambiente a partir del cual interactúan los hablantes influye de forma decisiva en su relación, ya que todo sujeto discursivo se halla inmerso en un contexto vital que lo condiciona en su totalidad.

Precisamente la presencia del discurso ajeno es lo que dota al enunciado del carácter *dialógico*. Todo discurso siempre va acompañado del discurso ajeno. Primero, porque cualquier sujeto discursivo que dote al mundo de un nombre no es ya el primero en hacerlo, mucho antes y después que él todo objeto hacia el cual dirige su discurso ha sido revestido con la voz de otros; segundo, si todo enunciado debe ser entendido en tanto respuesta anticipada o postergada de un discurso anterior es debido a un aspecto

que lo determina: su orientación; es decir, la inclusión de la presencia del otro *a partir de* la cual y *hacia* la cual dirijo mi discurso.

En este sentido, la existencia de todo ser humano comprende tres momentos: el «yo para mí», el «yo para otro», y el «otro para mí». Es la plena dimensión dialógica de la palabra. El ser y su palabra tiene la capacidad de encontrarse / confrontarse con su propio discurso y con el de otro. Una de estas formas de confrontación es la “palabra bivocal”: palabra donde hay una disputa interna del ser, en donde «dos voces y dos acentos», originados en una misma idea, en un mismo ser, encuentran un punto de intersección, de cruce, y se confrontan una a la otra (Bajtín, 1929: 190). La palabra dialógica es la manifestación de un ser polémicamente dividido, internamente irresoluble, carente de toda estabilidad ideológica; es un ser que es él y otro al mismo tiempo, y con ello, su palabra.

Aproximación, cercanía con la palabra (o enunciado) bivocal. Es aquel discurso que concentra dos voces, la del *yo* y la del *tú*; es aquel enunciado que conjuga dos orientaciones distintas, dos valoraciones diferentes que, conservando su autonomía, reaccionan una frente a la otra.

Orientación y acentuación

Si bien el signo es producto de la interacción social de los individuos, en un *horizonte social* dado, su forma de consolidarse en tanto valor social es su acentuación. El signo ideológico busca e instaura su reconocimiento social mediante su acentuación social, misma que es *interindividual*. Así, la acentuación (valoración) social del signo a la vez que se consolida *entre* las conciencias individuales, repercute *en* la conciencia individual de cada sujeto. Éste toma y se apropia de los acentos individuales con los que

convive cotidianamente, para que una vez asimilados dichos valores expresen su propia valoración del mundo a partir de lo que él mismo le otorga. Con ello, según Bajtín, el signo y la existencia establecen una relación de reciprocidad, donde el *uno* se refleja y repercute en el *otro*.

El carácter *multiacentuado* de la palabra es su principal característica y la más importante. Esta dimensión de múltiples orientaciones valorativas (acentuaciones sociales) es el punto de cruce de la *lucha de clases*. Con ello el signo se mantiene vivo, en una constante movilidad ideológica, en una evolución continua.

El hablante, al hablar, interpreta al mundo desde una perspectiva sociológica, y al valorarlo se reconoce a él mismo en un lugar específico dentro de éste. La expresión del enunciado no es sino el reflejo de una concientización interna de la sociedad inmediata del sujeto. Es aquí, en el mundo interno, donde se concretan las valoraciones y entonaciones a través de las cuales el enunciante interpreta el mundo. El tono es su individualidad, su unicidad participativa dentro de una sociedad; es decir, mediante la entonación axiológica el individuo a la vez que se inscribe en una sociedad discursiva se diferencia de la gama de acentuaciones a partir de las cuales éste comprendió el mundo.

Toda palabra, tomada fuera de los límites abstractos de la lengua, en su ejercicio enunciativo lleva en sí una valoración; es decir, una *orientación axiológica* de la palabra ajena. La entonación expresiva refleja el umbral a partir del cual el *yo* valora la palabra del *tú*, tomando en cuenta la proximidad de una situación social concreta. La entonación marca las directrices principales de toda orientación discursiva.

La variabilidad de la significación en una palabra es sólo una transposición de ésta en el horizonte de dos contextos valorativos. La valoración no se agota, no se elimina en su decurso histórico; sólo se acumula en una compleja diversidad entonacional. Dicha *re-valoración* es un prisma que refleja y responde, asimismo, a la

variedad del horizonte situacional tanto de los hablantes en particular, como del contexto social en general.

Para Bajtín, escuchar al *otro*, percibir el enunciado ajeno es, ante todo, adentrarse en la *forma* en que el hablante logra reproducir no sólo un contenido, sino estados emocionales y afectivos que caracterizan al *mismo hablante* y su posición respecto al mundo.

Es en la interacción discursiva, en ese encuentro cotidiano entre las voces, donde la palabra se mantiene viva, donde la lengua evoluciona y adquiere una transformación permanente, debido al incesante roce entre los sujetos discursivos. En toda frase establecida entre la sociedad discursiva se encuentran potencialmente el tono emocional del hablante, la posición acentual de la expresión y su consecuente proyección (orientación), de modo que entre el *yo* y el *tú* exista una expresión bien diferenciada de tonos, de acentos, de valoraciones.

Ubicar la orientación de un enunciado implica comprender su sentido, y para ello hace falta interpretar la acentuación y entonación dentro de los cuales ha sido expresado. Expresión que, por otra parte, permite percibir la personalidad del hablante; es decir, del discurso ajeno.

Así, este inquieto e ininterrumpido flujo de reposicionamientos de la palabra no hace sino reflejar los mismos *destinos* de la sociedad. Toda alteración entre los sujetos sociales se verá reflejada en la comunicación establecida entre ellos, misma que no hará sino incorporar aquel nuevo acento, aquella nueva valoración de la realidad. Es por ello que el acto contiene al verbo, a pesar de que éste condicione a aquel. Porque, no olvidemos que —desde la óptica de Bajtín— todo acto discursivo es en sí mismo una respuesta a una palabra anterior, misma que en cierta forma, a través de su misma

expresión, establece las condiciones a partir de las cuales la palabra *por venir* le contestará.

La diferenciación al interior de la amplia gama de los enunciados individuales está cifrada en lo que Bajtín vendrá a llamar la postura “emocional-volitiva” del hablante; esto es, la *entonación* del enunciado. La unicidad de la orientación de todo discurso individual se manifiesta, ante todo, en su particularidad expresiva. Este es el carácter concluso o conclusividad de todo enunciado: una postura determinada de mi discurso como respuesta al enunciado ajeno.

Con ello, la palabra se convierte en una “arena de lucha entre dos voces”, la palabra recubre su interior de un matiz polémico, debido al choque o enfrentamiento entre dos voces, entre dos acentos. Esta es la base de la poética polifónica: el entrecruce de un conjunto de voces internamente desdobladas, polémicamente constituidas, o como dice Bajtín mismo, la polifonía es el *transcurrir del tema a través de muchas y diferentes voces*” (Bajtín, 1963: 392), internamente bivocalizadas.

Entender la polifonía de Bajtín es aceptar que ésta se resuelve en la agrupación de todos los dialogismos presentes en una obra. La potencialidad del diálogo novelístico —dice Bajtín— no puede ser argumental, porque éste «tiende a su conclusión tan necesariamente como el mismo suceso argumental». El pensamiento bajtiniano pide la diversidad discursiva, así como exige la fuerza del diálogo, la confrontación de las conciencias, la agrupación de tonos e inflexiones de la voz que concentren el sentido de la palabra, de la intención; a falta de estas características discursivas, estaremos en condiciones de hablar sólo de polifonía en un sentido amplio.

4. *La feria*: el aplazamiento de la voz.

“...la sola especificidad de lo narrativo reside en el modo,
y no en su contenido,...”

Gérard Genette

En 1987, Javier García Méndez observó que si bien “ el valor del aporte de Bajtín a la teoría de la novela moderna no puede ser ignorado”, la llegada de su magisterio a los estudios críticos enfocados en la novela latinoamericana estuvo definida —excepciones aparte— desde el principio por una recepción escindida por sus extremos: o bien hay una “adopción acrítica” de las nociones bajtinianas, o bien existen todo tipo de “reticencias” en lo referente a la conveniencia y sustentabilidad de su aplicación al *corpus* latinoamericano⁷².

El crítico afirma que si la evolución verificada en la novela latinoamericana en el siglo XIX y la primera mitad del XX reclama una paulatina y compleja innovación en la disposición estética del “material discursivo”⁷³, la adopción de la teoría bajtiniana — reposada, crítica y reconocida— a la vez que permite prolongar y aprovechar

⁷² Javier García Méndez, “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”, *Casa de las Américas*, núm. 160, vol. XXVII, 1987, p. 10. El mismo investigador observa que la adopción de ciertos términos bajtinianos no hicieron sino sustituir otros conceptos teóricos en boga en las dos décadas precedentes: “Pero la capitalización —en el sentido mercantil de este término— de las categorías bajtinianas es igualmente empobrecedora. Según tal tendencia, hoy no se trataría sino de encontrar carnavalización, hibridación o heteroglosia allí donde se buscaba obras abiertas e isotopías principales en los años 60, y prolepsis, analepsis y placer-del-texto en los años 70”, *Ibid.*

⁷³ La teoría de Bajtín, le sirve de plataforma al investigador para realizar un acercamiento a las causas histórico-sociales que permitieron y promovieron tales cambios. El *corpus* va desde *El Periquillo Sarniento* (1816), “primera novela latinoamericana en lengua española”, pasando por textos románticos, *María* (1867), indigenistas *Huasipungo* (1934) y regionalistas *La vorágine* (1924), hasta llegar a *Adán Buenosayres* (1948), *Yo, el supremo* (1974), etc. A partir de Ángel Rama, García Méndez dirá que “lo esencial de la transformación de la novela latinoamericana reside en una sustitución de lo gráfico por lo sonoro, en el paso del registro de ciertos rasgos sociolectales a la captación de la dimensión verbal concreta de la realidad y la elaboración estética de esa realidad”, p. 22. Ahora bien, los conceptos de “contranovela” o “espiral”, si bien conciben la inclusión del amplio diapasón de las “voces sociales”, las “transfiguraciones y estilizaciones paródicas”, la innovación y dislocación léxica, son en última instancia, “soluciones compositivas que el novelista da a problemas que le son planteados, en un momento preciso [...] en la formación social”, p. 30.

investigaciones precedentes, promueve que podamos “hablar de *otro* modo de la novela latinoamericana”⁷⁴.

Es pues en este paulatino desarrollo estético, registro de los giros y cambios socio-históricos de un continente, en el que se inscribe la constelación fragmentaria de *La feria*, heredera y continuadora de una tradición novelesca que reconfiguró, en su momento, el canon estético del material discursivo con el objetivo de propiciar con ello — según hemos señalado— una “puesta en crisis” del mismo género narrativo y del ámbito externo a partir del cual nace.

Algunos de estos esfuerzos, centrados en el análisis textual con apoyo en la filosofía del lenguaje de Bajtín, han explorado el dialogismo en *Pedro Páramo*⁷⁵ y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo; otros han discutido y analizado los atributos polifónicos de *La campaña*⁷⁶ y *La región más transparente*⁷⁷, de Carlos Fuentes; e incluso algunos otros, desde el concepto del carnaval, han estudiado algunas novelas de Sergio Pitó⁷⁸.

El caso particular de este trabajo si bien coincide en que el pensamiento bajtiniano abre una línea de análisis en torno a *La feria*, subraya el apunte que Felipe Vázquez emite acerca de la cuentística de Arreola, y que bien se puede extender a su novela: existen ciertas regiones entrevistadas por la crítica no analizadas a profundidad y con detenimiento⁷⁹. Ejemplo de ello son el tiempo y el dialogismo y la simultaneidad presentados en ciertos pasajes específicos en el texto.

Respecto de este último elemento, el conjunto de la crítica ha señalado, con la constancia característica, su presencia en el texto, sin detenerse mayormente en su

⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁵ Eustolia Uriostegui Carlos, *La voz y la imagen en Pedro Páramo* (Tesis de licenciatura) UAM-I, México, 2004.

⁷⁶ Claudia Macías de Ión, “Las falsas polifonías de un narrador monológico en *La campaña*, de Carlos Fuentes”, *Texto Crítico* 4-5 (1997), 33-47.

⁷⁷ Edith Mora Ordóñez, “Dimensión social de la literatura: la estratificación del lenguaje en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes” (En prensa).

⁷⁸ Teresa García Díaz, “La presencia de Mijail Bajtín en la narrativa de Sergio Pitó”, *Texto Crítico* 4-5 (1997), 59-65.

⁷⁹ Cf. Felipe Vázquez, *op. cit.*

proyección dentro del entramado dialógico de los personajes. Emmanuel Carballo fue uno de los primeros en apuntar que la transgresión genérica efectuada por la novela de Arreola consiste en que, además de no presentar a los personajes, “no sitúa los lugares donde ocurren los hechos, ni el tiempo preciso en que éstos ocurren”⁸⁰. La creación de un núcleo donde el espacio y el tiempo coexisten ignorando el devenir individual de cada voz en sus dimensiones concretas y exactas se manifiesta en el texto en las réplicas establecidas en ciertos pasajes⁸¹, reflejo de un diálogo simultáneo.

El mismo Juan José Arreola había señalado ya en 1991 que la simultaneidad es una de las claves de lectura en el texto:

[...] importantísimo fue para mí el único libro que realmente me parece notable, literaria y estructuralmente hablando: *El aplazamiento*, de Sartre, en francés *Le sursis*. Son fragmentos, y van de una cosa a otra además. Ya, cuando había leído, muy joven, el *Contrapunto*, de Aldous Huxley, pude observar la voluntad de lo sincrónico. Y también en Joyce hay esa voluntad [...] Para mí hay esto: Joyce, Huxley, llevan a un muy alto nivel técnico el juego de los fragmentos, las idas al pasado y las vueltas al presente. En Sartre se consuma ese mecanismo a un grado insuperable, donde una frase que ha comenzado a decir un personaje político importantísimo en una capital europea, la continúa en otra capital europea una lavandera; éste es el ejemplo más aventajado de una tentativa imposible, que es dar la idea de simultaneidad en el tiempo y la dispersión en el espacio[...]⁸²

⁸⁰ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 54.

⁸¹ Al decir de Troncoso Araos, tal efecto narrativo se puede dividir en tres modalidades: las secuencias narrativas, las réplicas a otros fragmentos (contrapunto) y las anáforas narrativas, *op. cit.*

⁸² Eliana Albala, *op. cit.*, p. 239. Cito en extenso debido a la importancia de la declaración, misma que no ha sido del todo relevante para la crítica. Vicente Preciado Zacarías —a través del apunte que hace Adolfo Castañón de su libro— hace referencia a que los antecedentes directos del efecto de simultaneidad en *La feria* se hallan en *El aplazamiento* (1946) de Jean-Paul Sartre y en *Contrapunto* (1928), de Aldous Huxley. Véase Adolfo Castañón, *op. cit.*, p. 99.

La vinculación interna establecida entre algunos de los pasajes como efecto de simultaneidad es, por tanto, uno de los aspectos en los que nos adentraremos en el análisis textual.

La “visualización de las relaciones”⁸³ está vinculada de forma estrecha con el apunte que hace Troncoso Araos acerca de que las relaciones dialógicas en *La feria* se bifurcan en una doble vertiente: las externas y las internas⁸⁴. Adscribimos nuestro análisis a esta última vertiente dialógica, si bien el diálogo establecido por la novela, en tanto discurso integrado en un contexto sociodiscursivo a partir del cual nace y hacia el cual se dirige, de una forma u otra ha sido señalado por la crítica.

Dentro del amplio contexto lingüístico social en el cual se inscribe la novela de Arreola están, desde luego, el discurso literario, el religioso, el social, el histórico o microhistórico⁸⁵, etc. Por tanto, la recreación del discurso en la novela no es sino una forma de citar una ideología que, en su forma de articular el lenguaje, concibe una parte concreta de la ‘realidad’. Lo mismo sucede con el resto del abigarrado conjunto plurilingüístico concentrado en el texto, sean éstos de carácter oral o escrito. Todos y cada uno de ellos, al inscribirse en la novela, resignifican su sentido, mismo que está determinado por el trabajo estético llevado a cabo con los discursos sociales de la ‘realidad’⁸⁶.

⁸³ Tatiana Sorókina, “De la tecnología literaria impresa a la tecnología literaria electrónica: *Pedro Páramo* y *La feria*”, *Tema y Variaciones de Literatura* 16 (semestre 1, 2001), p. 336.

⁸⁴ Véase Troncoso Araos, *op. cit.*

⁸⁵ La corriente de la *microhistoriografía* en México vio en Luis González a un estudioso ocupado en revalorar la historiografía local de un punto geográfico determinado (casi siempre excluido de la Historia con mayúsculas) en base al acopio de los pequeños acontecimientos del devenir histórico de una localidad, que perviven en la memoria colectiva de sus habitantes. Ejemplo de ello es su libro: *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia* (1ª ed., 1968), El Colegio de México, México, 1972. Investigación ésta de carácter histórico que reconoce su deuda con *Al filo del agua* y *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez, *La feria* de Arreola y *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, quizá —dice el autor— porque “la historiografía local, como la biografía, parece estar más cerca de la literatura que los otros géneros históricos, quizá porque la vida concreta exige un tratamiento literario, quizá porque la clientela del historiador local es alérgica a la aridez acostumbrada por los historiadores contemporáneos”, p. 9.

⁸⁶ “La heteroglosia ingresa al texto sometida al proceso de urdimbre textual, adquiriendo sentidos al ficcionalizarse y disponerse bajo el punto de vista del autor. El diálogo con el contexto lingüístico social

De los 288 fragmentos agrupados en la novela, hemos hecho una selección de aquellos en donde se manifiestan de forma clara los ejes de nuestro análisis textual.

Veamos el primero de ellos:

•

Estamos haciendo la limpia con guango, machete corto y ancho, de punta encorvada [...]. 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.

•

-Abundancia, ¡madre! Somos un pueblo de muertos de hambre (p.12)⁸⁷.

La primera “voz” es del agricultor, antiguo zapatero y comerciante recién iniciado en las labores agrícolas, gente de razón y letrado (miembro del Ateneo Tzaputlatena), que si bien es dueño de un saber que le permite iniciar esta “aventura agrícola” con cálculo matemático, es por otro lado, un inexperto labrador. La segunda voz, por su parte, por la carga semántica de su habla más que por rasgos estilísticos, puede relacionarse con la comunidad tlayacaque, colectivo de voces concentrada desde el inicio de la novela en la voz de Juan Tepano: “Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más otros que menos. Somos treinta mil desde siempre” (7). El asunto, uno de los ejes temáticos de la novela, es el despojo histórico del que han sido objeto los indios tlayacacques: “Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos”.

(distintas voces y discursos pertenecientes al presente y al pasado cotidianos e históricos de un pueblo), significa un diálogo con toda una cultura, porque cuando se recrea un discurso se cita una ideología o forma de ver el mundo”, Ximena Troncoso Araos, *op. cit.*

⁸⁷ Juan José Arreola, *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 2002. Todas las citas que aparezcan en este estudio están tomadas de esta edición y aparecerán entre paréntesis.

“La cosa viene de *lejos*”. No hay ningún elemento a partir del cual podamos, en primera instancia, ubicar ni en el espacio ni en el tiempo ambas voces. Del zapatero-agricultor baste precisar que su “voz” no es tal, son apuntes, escritura, que ha hecho. Más arriba, ha dicho: “Junto a mi libro de cuentas agrícolas, que estoy llevando con todo detalle, se me ocurrió hacer estos apuntes” (9). Por tanto, la primera voz es una no-voz, que habla en presente. Mejor dicho, está siendo creada en un presente (el presente del zapatero-agricultor), pero en tanto lenguaje escritural, no como voz. La escritura, no obstante, se hace eco en la sonoridad. De este modo, la escritura es voz; la sonoridad alcanzada por la escritura es la huella de una voz que no va a morir en el silencio, permanece viva, latente, lo cual le permite adentrarse en un *contexto dialógico*.

A su vez, la redacción de las vivencias del inexperto agricultor es escuchada y discutida, al mismo tiempo, por una segunda voz, la del indio tlayacaque. Una voz no ubicada, de forma similar, en un espacio y tiempo concretos, específicos, alcanza a escuchar y replica la aseveración de la primera. El *diálogo* se establece, aunque, es preciso advertir, la primera voz no se sabe escuchada por una segunda. La réplica, aunque sólo es emitida por una de las partes, alcanza una vivencia dialógica.

En el adverbio *lejos* del pasaje citado, se concentra el trasfondo histórico en torno a la eterna discusión de la tierra. La memoria del despojo ancestral del que han sido objeto los ‘naturales’, a través de la segunda voz, recibe y simultáneamente reconfigura la carga semántica con la que la visión del mundo del zapatero-agricultor ha revestido a la palabra *abundancia*; con ello, lo que para un sector de la sociedad puede ser una aventura, un negocio, una nueva experiencia con la que se descubre el mundo, para otro sector, marginado y segregado ancestralmente, es una desgracia histórica, un lastre colectivo que ha definido su situación vital⁸⁸.

⁸⁸ Norma Esther García Meza encuentra en el pasaje “efectos de humor” y burla que ubicados en la réplica de la segunda voz se manifiestan como una “oposición al poder económico”, *op. cit.*, p. 102.

La réplica a la aseveración del zapatero-agricultor cobra vigencia en cualquier época, sea en la Colonia, la etapa de Independencia, la Revolución, su consecuente institucionalización, etc. Advertimos en ello una voluntad estética, que desde una reformulación de las técnicas narrativas, trae a cuento un tema de larga trayectoria en las letras mexicanas, pero tratado desde una perspectiva diferente; determinada por la congregación de dos voces en un instante dialógico, fuera de toda determinación espacio-temporal. En una oración, en una frase, en una palabra, se concentran una parte del conjunto social que proyectan en ella la multiplicidad semántica que pone en crisis un conflicto social. El hecho de que la voz del agricultor se pueda adentrar en un corredor histórico donde a cada paso y de forma *simultánea* halle una réplica, sea ésta individual o colectiva, a su visión de mundo es, quizá, uno de los modos de entender el diálogo *ad infinitum*.

La relación dialógica no termina con este pasaje, continúa en el siguiente diálogo:

•

El chicalote, planta de hojas escotadas y espinosas, da unos cascabeles llenos de semillitas negras como granos de mostaza. [...] En toda la región se recogen de quinientas a seiscientas toneladas de esta oleaginosa silvestre, que alivia en su tiempo la miseria de las clases menesterosas...

•

—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... (13)

Más allá del uso particular de la lengua ejercido por cada hablante, resaltamos, junto con el pasaje anterior, la confrontación establecida entre el *yo* y el *tú*. Entidades verbales que por el hecho de ser ajenas a una ubicación espacial y a un ordenamiento lineal concretos, entrecruzan sus puntos de vista acerca de un conflicto en particular en una proyección de efecto simultáneo. La idea de que el discurso de ambas voces confluyan en una especie de diálogo al infinito, indica que el problema agrario no encuentra una solución concreta en su devenir histórico. La lectura del tema, a trasluz de las nuevas técnicas narrativas de mitad del siglo XX, sigue siendo desesperanzador. Si la voz del zapatero-agricultor puede hallar en cualquier resquicio de la memoria colectiva del pueblo tlayacaque una contradicción, un rechazo, es que el problema de la tenencia de la tierra por parte de los naturales es irresoluble y se perpetúa en la eternidad⁸⁹, la eternidad de la voz y del mundo que configura.

Otro de los temas de la novela en que puede observarse el efecto de la simultaneidad dialógica es el de la usura: el “Licenciado” del pueblo (gente de razón) se gana la vida en hacer préstamos a las personas, mediante letras de cambio, mismas que de alguna forma vuelven eterno el conflicto entre el saldo y la deuda, sea ya por la voracidad de los intereses, sea por el “extravío” de las letras. A la muerte del Licenciado, encontramos el siguiente pasaje, donde aparece “Doña María la Matraca”, “dueña” de un prostíbulo a las afueras del pueblo:



—No estás hablando de más y vete al entierro del Licenciado. Acuérdate de que vas en mi representación. Rézale por el camino unos padres nuestros, con su requiescat, y

⁸⁹ Véase Ximena Troncoso Araos, *op. cit.*, y Tatiana Sorókina, “la actualidad se confunde con el pasado y viceversa, con lo que se logra describir una perpetuidad de los hechos y su vinculación interna”, *op. cit.*, p. 330.

cuando lo bajen al pozo échale su puñito de tierra. ¡Pobrecito, tenía cada ocurrencia! No hace mucho que estuvo aquí la última vez y todavía me dijo: “¡Ay María, con lo guapa que tú eras, yo debía haberme casado contigo!”

Celso salió del cuarto con su paso meneado de arcángel equívoco. Doña María la Matraca le gritó cuando iba en el patio.

—No se te olvide comprarme de vuelta los bálsamos en la botica; bálsamo magistral y bálsamo tranquilo. ¡Acuérdate de que a la noche me tienes que dar unas friegas!

Ya sola, volvió a leer compungida el versículo de la escuela:

“Pasó por la vida como una brisa bienhechora...”



—... brisa bienhechora. Bonita brisa bienhechora. ¡Viejo jijo de la pescada, a todos nos dejaste temblando! El papel aguanta todo lo que le pongan, aunque sea de luto. Brisa bienhechora [...] (42)

Los horizontes de estas voces, al igual que las anteriores, también son transgredidos. La primera voz, la de María la Matraca, no es tal. Como con el zapatero-agricultor, cabe la posibilidad de que ésta sea una no-voz. En todo caso, la *lectura* realizada por María rompe los límites del espacio y el tiempo para llegar a refractarse en una segunda voz que la replica. Si María lee en voz alta —lo cual no está dicho en el texto— estaríamos ante un fenómeno de carácter espacial únicamente, pero si su lectura estuviera inmersa en el mundo del silencio, la palabra trastocaría los límites de este mundo y encontraría una sonoridad que alcanzaría a ser escuchada por una segunda voz.

Mientras María lee el versículo, de forma *simultánea*, otro personaje, no ubicado en un espacio y tiempo concretos, la escucha y, mediante una réplica establece con ella un *diálogo*. El encuentro entre ambas voces, permite o propicia de forma paralela, que

ignoren las especificidades de los márgenes temporales y espaciales, debido al alcance auditivo de una de ellas y a la capacidad de la otra de encontrar en el sonido el aplazamiento de la voz.

La voz tiene la facultad de reordenar el mundo, aquel constructo sociocultural que determina (sin cancelar) su proyección socio-histórica. La segunda voz emite su réplica con el objeto de poner en crisis el lugar que ocupa en el pueblo la figura del Licenciado. Su inscripción dialógica, al reacentuar la frase “...bonita brisa bienhechora”, reconfigura la carga semántica piadosa del versículo, y postula con ello como destinatarios a María la Matraca y al Licenciado, la una “matrona” y dueña de un prostíbulo; el otro, un usurero. Es decir, la réplica de la segunda voz, una vez recibida y asimilada la visión piadosa con que María se refiere al Licenciado, inscribe en esa misma idea su propia lectura del asunto y la proyecta a ambos destinatarios, a pesar de que uno de ellos ahora sólo habite el pueblo en tanto recuerdo individual, memoria colectiva de la usura. De alguna forma, a semejanza de lo ocurrido en Comala, en Zapotlán hay presencias que se mantienen vivas a fuerza de proyectarse en él como un “rencor vivo”.

El tema de la muerte del Licenciado continúa, y nos detenemos en el siguiente pasaje:

•

[...]

—No si yo no le reprocho que se haya muerto, cada quien puede morirse a la hora que le dé la gana. Lo que no perdono es que nos ha dejado a todos en manos del hermano...

—Paz a los muertos...

•

—Sí, yo te voy a dar tu paz, viejo méndigo. Ya veremos si descansas en paz con todas las mentadas de madre que te vamos a echar por tus cochinas letras de cambio... ¿Usted cree que alguien va a estar a gusto en el otro patio mientras aquí en este mundo siguen jodiendo a la gente por su cuenta? (46)

En primera instancia, no podemos afirmar que la voz del segundo pasaje se corresponda con una de las que se presenta en el primero. Si fuera el caso —nada permite asegurarlo— estaríamos hablando de un diálogo simultáneo que se proyecta fuera de los márgenes del espacio y el tiempo, a semejanza de los pasajes anteriores.

Pero detengámonos un poco más en la voz del segundo pasaje. El destino principal de la réplica no es lo dicho por el interlocutor, la discusión la establece con la memoria, el recuerdo del mismo Licenciado, con aquellas secuelas que su paso por la vida dejó en la memoria y el presente de las personas que habitan el pueblo. Un presente que encuentra correspondencia en un pasado que proyecta su sombra de penurias económicas y morales, provocadas, en buena medida, por el Licenciado.

De nuevo, la voz, el verbo, reordena el caos. Caos de incompreensión, de desolación, rencor y odio ante aquellas almas “devotas” que “alineadas” a los preceptos de la religión intentan revestir la realidad de un aura ajena a la realidad. La plegaria de “paz” emitida por una voz determinada, en su pretensión de darle un cauce al presente, es retomada por *otra*, con la finalidad de refutar la visión de un Zapotlán devoto y homogéneo. Por el contrario, la realidad, en el acopio y la congregación del ingente abanico de voces que dan vida a Zapotlán es diversa y múltiple, contradictoria y en una continua confrontación.

Otra manera de presentar el tema de la tierra lo encontramos en el siguiente pasaje, donde a la intervención de la voz, antecede una voz narradora:

•

Juan Tepano nos lo estuvo contando todo, lentamente, [...]

—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 Tierra lo arreglaron todo a puerta cerrada, aunque nos citaron a todos en la plaza [...] 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. (25)

Este pasaje sirve de marco al que transcribimos a continuación, cabe subrayar que ambas voces, la del narrador y la de Juan Tepano, se inscriben al interior de un mismo fragmento, sin mayor preámbulo que la marca tipográfica de unos puntos suspensivos que dan paso a la voz del indio tlayacanque. Asimismo, resaltamos la presencia del adverbio *lejos* en la oración que refiere lo acontecido en la última entrevista de la comunidad indígena con la Junta Repartidora de Tierras. Por último, y no menos importante, nótese que Juan Tepano hace alusión a los *documentos* firmados en la junta.

Veamos, pues, el pasaje que nos interesa:

•

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.

•

—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. [...] (25)

Distintos pasajes, con sus distintos tiempos y espacios que, sin embargo, entablan un diálogo. De nueva cuenta, la escritura encuentra en el eco de la memoria ese proceso alquímico mediante el cual resonará como una voz viva, latente y con sentido pleno en una ‘realidad’ social. A su vez, la voz de uno de los tlayacanques (bien puede ser Juan Tepano) establece un diálogo con la cláusula que pretende deslindar de toda responsabilidad a los miembros de la Junta Repartidora. Diálogo que, al concentrar a cada una de las “voces” en el sintagma “remoto caso”, la escinde con la respectiva significación que le otorgan los de la Comisión por un lado, y los tlayacanques por otro. Aunque, bien mirado, es probable que la primera “voz”, la de la cláusula, haya anticipado la inscripción de la segunda, la haya prefigurado en el devenir histórico del conflicto, voz que a su vez, se instala como una respuesta a otro diálogo anterior.

Era de esperarse que, ante el despojo y el fraude cometido de forma legal, la inconformidad de los naturales se hiciera escuchar. De nuevo, una de las voces, la segunda en este caso (y casi siempre es así, según lo hemos visto), se proyecta en el recuerdo, en la memoria de los acontecimientos, en el trayecto histórico de un fenómeno social, y trae al “presente” una discusión que mantiene su vigencia ante la incapacidad de alguna solución posible. Tan añejo e histórico es el problema de la tierra, como añeja e histórica es la denuncia de la comunidad tlayacanque ante las arbitrariedades cometidas por la injusticia gubernamental⁹⁰. En este caso, a semejanza de los anteriores, es la técnica narrativa la que produce el efecto de que en el correr de la historia perviven

⁹⁰ Norma Esther García Meza observa un par de características del pasaje: la objeción verbal a un documento escrito, y la respuesta de una de las voces orientada hacia el poder en el conflicto, *op. cit.*, p. 37.

puntos conflictivos en los que distintas perspectivas entran en un *diálogo simultáneo*, fiel reflejo del carácter atemporal y ubicuo del problema de la tierra.

Notorio es, al adentrarse en la lectura de la novela, la intención expresa de Arreola en darle un cauce al cúmulo de voces reunidas en el texto. Algunas veces, la ilación es temática, si bien dispuesta a través de un pasaje donde se recrea el diálogo entre dos o más personajes, o bien mediante la división cada una de las voces en distintos fragmentos. Hemos querido hacer notar que la disposición individual de los segmentos obedece a una especificidad temporal y espacial, particulares, individuales, sin impedir que cada uno de ellos se proyecte al interior del texto en su conjunto, de forma simultánea, paralela a las demás. Por tanto, la coexistencia singular de estos microcosmos permite y provoca un diálogo simultáneo, mismo que da unidad y coherencia a cada una de las etapas en las que se articula el tejido textual.

Dicho esto, pasamos a ver el siguiente pasaje:



—Es una lástima, pero da coraje ver aquí tanta gente devota y tan ignorante. Es para no creerse. Ayer fui a visitar a un enfermo allá por el Pueblo Nuevo, y como siempre, el cuarto estaba lleno de imágenes, de décimas y de vivas. [...] (32)

Entendemos que es la voz del doctor (gente de razón) la que protesta ante la idiosincrasia de un sector de la población. Tiene su visión, su horizonte particular de entender la organización social de un determinado sector de la comunidad. Aunque, pasajes antes, una voz narrativa, al concluir el diálogo establecido entre el doctor y la mujer de Esteban (el enfermo), sentencia: “Así es siempre este doctor. Le gusta hacer un inventario lo más completo posible de los bienes terrenales de sus clientes, para formarse una idea clara de las condiciones y de la duración del tratamiento, sin cometer

injusticias. Porque... según el sapo es la pedrada...”(22). Percepciones de la realidad. Llama la atención el modo en que la voz narradora se hace presente tanto en la escena que la precede como al interior de la novela. De alguna manera, *esta* voz narrativa *desenmascara* la *persona* del doctor; aunque su voz no participe de forma directa en el diálogo del pasaje, se inscribe en él oblicuamente y de modo directo en el diálogo total de la novela, conformado por el conjunto heterogéneo de voces y visiones del mundo.

Pero continuemos con la lectura de los fragmentos inmediatos al que hemos transcrito hace un momento:

•

—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. [...] 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...

•

—¿Justicia? Yo les voy a dar su justicia a todos esos 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. [...]

—Un momentito, por favor, permítame usted un momentito. Estoy de acuerdo en que estas gentes todo se lo beben, de acuerdo. [...] (32-33)

Por principio, son dos pasajes distintos, y en el segundo, cosa notoria, hay un *diálogo directo*; es decir, una comunicación establecida entre dos voces que comparten las

mismas coordenadas de espacio y tiempo. Hemos advertido ya, cómo cada uno de los fragmentos se integra en el *diálogo total* de la novela con unos márgenes indefinidos de tiempo y espacio. La voz del primer pasaje bien puede relacionarse con el personaje del cura (hablaremos un poco más de él más adelante), que establece un diálogo simultáneo con la voz del anterior pasaje citado, la del doctor.

El tema es el comportamiento del pueblo tlayacanque respecto a su peculiar modo de entender la fe católica y su tendencia al despilfarro y al vicio. La forma de llevarlo a cabo es la ilación de los fragmentos, la relación de voces, congregadas en una discusión simultánea, ignorando toda suerte de barrera temporal-espacial. Con ello, dos estratos de la sociedad representados en la figura del doctor y la del cura (ambos, adscritos al grupo de las “gentes de razón”) discurren acerca del *modus vivendi* de otro sector social (si bien el más marginado): los tlayacanques⁹¹. Nada resulta ajeno en el Zapotlán de *La feria*. Todo y todos los sectores sociales “andan en boca de los demás”, si bien cada cual, mediante su expresión verbal, refleja y construye *ante y hacia los otros* su particular modo de concebir el mundo, su específica manera de leer el devenir histórico del colectivo social.

Y es que deteniéndonos un poco en la forma en que se trata el tema (recordemos que hemos venido hablando más de una refuncionalización de éstos, debido mayormente a la técnica narrativa y menos a la semántica escritural) nos da la impresión de que la poética de la novela señala que el conjunto de los contenidos temáticos en los cuales podemos agrupar a la comunidad de Zapotlán, puede adscribirse a un diálogo perpetuo, eterno, ubicado en cualquier momento y casi por cualquier actor; pues debido a que no podemos determinar con exactitud el tiempo y el lugar en que hablan las distintas voces, la referencia a la *justicia* merecida por la comunidad tlayacanque por

⁹¹ Norma Esther García Meza observa en la réplica del pasaje citado una posición ideológica respecto al conflicto, *op. cit.*, p. 49.

parte del cura es interrumpida en una proyección *simultánea* por otra voz (a caso la del doctor) y su réplica. Ambas posturas pueden coexistir en un *diálogo al infinito*, pues, a semejanza del problema de la tierra, el horizonte de lectura desde donde el indio tlayacanque logra inscribirse en una realidad social es un problema irresoluble a vistas de otros sectores de ese abigarrado conjunto social.

Más adelante, intercalados en la novela, encontramos las confesiones del adolescente que despierta a la vida sexual, el problema de la muerte del Licenciado y los preparativos de la Función (la fiesta en honor del santo patrono San José), el asunto de María la Matraca y su relación con las casas de prostíbulo ubicadas en las afueras del pueblo. El tema (así pasa con varios de éstos) se va introduciendo con una intervención a veces esporádica, para después congregarla en un conjunto de pasajes. En uno de ellos, diversas voces se congregan para discutir el tema:

•

[...]

—Válgame Dios, una mujer decente, que vivía de sus abejitas, y que ahora nadie la baja de madrota...

—Ella no tiene la culpa. Sus propiedades estaban allí desde un principio, y allí le cayeron las cuscas como llovidas del cielo...

—Hizo bien. Yo haría la misma cosa si estuviera en su lugar. Casitas que le daban ocho o diez pesos de renta, ahora no las baja de treinta y cincuenta. Le llovió en su milpita, como quien dice...

•

—Bueno, ya basta. Palo dado ni Dios lo quita. Lo malo es que haya habido tanto escándalo. [...] (70-71)

En el primero de los pasajes, como en el caso anterior, las voces interactúan dentro de un contexto temporal concreto y definido. En el segundo, una voz que en principio no comparte los mismos márgenes de interacción verbal proyectado por el grupo de voces del pasaje inmediatamente anterior se inscribe como un diálogo que en su proyección espacio-temporal logra incrustarse de forma simultánea en la discusión, e incluso la interrumpe. Esta historia, la de María la Matraca, a semejanza de otros problemas en el pueblo, vienen ya de tiempo atrás. Ha hecho un recorrido en el devenir histórico de la comunidad, de ahí que pueda proyectarse en la memoria colectiva del pueblo como un rumor social, digno de ser atendido por diversos personajes en tiempos y lugares distintos.

El tema continúa a través de distintos pasajes que, ajenos a un devenir espacial y temporal precisos, confluyen de manera simultánea en un diálogo general:

•

—Y pensar que todavía hay quienes critican al presidente municipal, siendo que ésta es una de las pocas cosas que tenemos que agradecerle: haber limpiado todo el pueblo de las casas de mala nota. [...]

•

—Todos los médicos tuvimos que prestar nuestra colaboración, porque el compañero encargado del departamento no se daba abasto. [...]

•

—A mí me cayó en las manos Concha Fierro. ¿Han oído hablar de ella? [...] Es la principal atracción de la casa. [...] (72-73)

Hasta que la voz de la aludida entra en este colectivo de voces en diálogo simultáneo:

●

—¡Ay Dios mío! Tan a gusto que vivía yo de mis abejas, vendiendo la cera y la miel... Y ahora con todo este barullo traigo un panal de avispas en la cabeza. Pero ni modo. Yo le pregunté al señor Cura y él me dijo que no tenía yo la culpa, y que podía rentar mis casas a estas personas, porque era disposición municipal en bien de la población. [...]

(73).

El diálogo se expande y en su proyección alcanza a ser escuchado por María la Matraca, quien se lamenta de *andar en boca* de los distintos sectores sociales agrupados en el pueblo. Su situación, carente de toda privacidad, es tema de conversación en cualquier lugar del pueblo, puesto que su ocupación personal se relaciona con un problema social. En cualquier momento, en cualquier lugar, la vida de María la Matraca y su relación con los prostíbulos se hace eco en el *rumor social* que se aglutina en Zapotlán. Y su voz, sin ser ajena a dicho rumor, se inscribe de forma simultánea en el gran diálogo social, una vez traspuestas las acotaciones de un espacio y tiempo concretos.

Otro de los ejes temáticos, el del Ateneo, está vinculado a las anotaciones que lleva en su diario uno de los miembros del grupo. El grupo ateneísta, presidido por don Alfonso, ha promovido visitas de “intelectuales” y “poetas” a Zapotlán con el objeto de realizar un “intercambio cultural” con las poblaciones cercanas. La primer visita fue la de un poeta de Guadalajara, de nombre Palinuro, que no pudo concretar su recital por haberse embriagado en la reunión. La segunda contó con la presencia de un historiador de Sayula que, con base en el título de su lectura, “La traición y los traidores en Zapotlán el Grande, durante las guerras de Conquista, de Independencia y de Reforma. Capítulo undécimo de la Historia General de las Provincias de Ávalos, desde su descubrimiento hasta nuestros días”, hizo el recuento de todas las acciones mezquinas del pueblo de Zapotlán a lo largo de su historia. No obstante, y pese a su carácter

espontáneo, el Ateneo contó con la presencia de la poetisa Alejandrina, mujer procedente de Tamazula que, mediante sus encantos, logró embelezar a los ateneístas, con la lectura de su poesía erótica, en especial al dueño del diario.

La mujer, en realidad, se dedica a comerciar con libro de sonetos y una crema de tocador, a lo largo y ancho del país. En su relación de las vivencias diarias, leemos lo siguiente en el diario:

•

[...]

Puesto que más de una vez se nos ha hecho tarde, ayer comí con ella en el hotel. Aprecia los buenos manjares y los consume con singular apetito. Una vez satisfecha, vuelve con mayor animación al tema de la poesía. Viéndola y oyéndola paso las horas. Nunca se me había hecho tan evidente la presencia del espíritu en su condición carnal...

•

—¿Ha visto usted semejante cosa? Este hombre que parecía tan serio, allí lo tiene usted de la ceca a la meca, cargándole el tambache de menjurjes y de versos inmortales a esa sinvergüenza. ¿Qué no habría un alma caritativa para que se lo vaya a contar a Matildita? (123)

Matilde es la mujer del aludido. En este caso el diálogo que entabla la segunda voz tiene como destinatario a un interlocutor, si bien desconocido por no participar, preciso. Aquí la escritura no se reviste de sonoridad. Las anotaciones al diario del ateneísta se quedan en eso, en escritura muda. Las “voces” de este pasaje no desandan las coordenadas espaciales y temporales a fin de ponerse en diálogo. Si existe una simultaneidad, en todo caso, ésta se da en el gran diálogo de la novela, aquel *rumor social* que de modo incesante se ocupa de mantener al día lo acontecido en el pueblo.

El tema de la tierra vuelve a ser tratado, avanzando en la novela, aunque en este caso versa sobre la medición de las propiedades, si bien relacionado siempre con la enajenación de bienes. Veamos dos o tres ejemplos de una serie considerable de pasajes en los cuales se habla de la variante de dicho tema, con el objeto de ver su interacción verbal:

•

—Alcé los ojos y vi un hombre que tenía en la mano un cordel de medir y le pregunté qué andaba haciendo. Me dijo: “Voy a medir la tierra para ver cuánta es su anchura y cuánta su longitud”.

•

—A mí me pasó lo mismo. Siempre me voy temprano a la labor y ahora vi a dos individuos a caballo con traza dizque de cazadores, siendo que allá por lo mío no hay nada a qué tirarle. Me guarecí en el rancho y vi que andaban recorriendo todo el lindero. Se me hicieron muy sospechosos. [...] (133)

•

[...]

•

—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. [...] (134)

La cosa también viene de *lejos*, es un rumor que va y viene en las pláticas de los lugareños. Las voces hallan en el tema un punto de encuentro. No importando las

características específicas de un ordenamiento espacial y una ubicación temporal, la proyección de cada una de ellas se inserta en un *diálogo simultáneo* que se suma al gran rumor social donde se ubican todas las demás voces.

Más arriba hicimos mención de la persona del cura. Veamos el siguiente pasaje relacionado con él:

•

Al señor Cura le gusta subirse al cerro, a veces al ponerse el sol. Antes hasta la Cruz de las Piedritas. Ahora nomás hasta la Cruz blanca.

—¿Adónde va, señor Cura?

—A ver el pueblo por arriba. Estoy cansado de verlo por debajo. (13-14)

Debe hacerse notar la carga semántica ambivalente (que no ambigua) concretada en el sintagma “por de bajo”. Por una parte, hace referencia a la ubicación del observador dentro de una geografía concreta; mientras, por el otro, se expresa de manera metafórica una conducta humana, constatado en la continuación del mismo pasaje:

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, qué iniquidad! Un río de estulticia me ha entrado por las orejas, incesante como las aguas que bajan de las Peñas en la crecida de julio y agosto. Aguas limpias que la gente ensucia con la basura de sus culpas... (14)

Si cada fragmento posee en sí —tal cual lo hemos advertido— sus coordenadas específicas de tiempo y espacio, y esto no le impide, sino al contrario, posibilita, provoca, su adscripción en un *diálogo simultáneo*, que en su integración da forma al

gran rumor del mundo de Zapotlán de *La feria*, podemos inferir que el lamento del cura se encuentra en estrecha relación dialógica con el pasaje de la “gran confesión”. Dicho pasaje no es efecto de un acontecimiento anterior, el del temblor. La diferencia esencial entre estos dos últimos fragmentos (los más extensos de la novela) es que si bien ambos tienen pretensiones absolutistas; es decir, pretenden abarcar, o mejor dicho congregar, en un solo momento un cúmulo de voces, el del temblor, concentra más un efecto narrativo, en tanto que el de la confesión está conformado por un coro inmenso de voces, fiel reflejo del estado moral en que se encuentra la población: “río de estulticia” que ha anegado el alma del cura.

De alguna manera —pensamos—, si en algún lugar de la novela se encuentra *la fiesta de la voz*, ese es el fragmento de la confesión. La variedad de tonos (ironía, pesadumbre, burla, seriedad, sarcasmo, risa, cinismo, etc.) se corresponde, asimismo, con la multiplicidad de perspectivas que de la fe católica tiene el pueblo de Zapotlán de *La feria*. Dentro de este cúmulo ingente de voces, inscritas en un *diálogo simultáneo*, existe sin embargo, una voz que de forma intermitente dialoga a lo largo del pasaje con todas y cada una de las voces anónimas. Ilustremos un poco lo dicho:



—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 ahí le va... Me acuso Padre de que me robé una peseta, me acuso de que faltó al respeto a mis mayores, de que soy mercader de peso falso y amigo del fraude, [...] de que pagué testigos falsos, de que fui de la Junta Repartidora de Tierras... ¡Ay de los que juntan casa con casa y campo con campo hasta ocuparlo todo! [...] no quiero tener más familia, dos o tres veces por semana, desde que estaba en la escuela, no se quiso casar conmigo, ya no podía volver a mi casa, no tengo con qué mantenerme, me quitaron la criatura, nos peleamos

por lo de la herencia, ¡ay de los que piensan por la noche las maldades que habrán de ejecutar por la mañana! [...] (84)

Incesante y múltiple es el conjunto de voces que, en su confesión, reviste la ‘realidad’ de una nueva apariencia. Todas y cada una de ellas, al inscribirse en el *gran diálogo*, reordena el mundo y reubica su posición individual en el mismo. Mientras una voz, de tono sentencioso, se integra de forma *simultánea* y se dirige a cada hablante en particular.

Pasaje en el que, de alguna forma, se concentra la poética general de la novela: un diálogo simultáneo establecido entre múltiples voces (representantes de todos los estratos sociales), que en su proyección dialógica, trasponen toda suerte de límites espacio-temporales y vienen a inscribirse en el gran diálogo de la novela, aquel rumor social que le da vida al pueblo de Zapotlán.

Veamos, por último, el siguiente pasaje, ubicado casi al final de la novela:

•

—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. (181)

Esta voz tiene todas las posibilidades de resolverse como la palabra de alguno de los diversos narradores o hablantes del mundo de Zapotlán. Bien pudiera ser, por otra parte, que un mismo personaje estuviera hablando con él mismo; incluso, el narrador, en una

especie de inflexión metanarrativa, discurre acerca de su papel en el discurso ficcional. Una voz se desdobra a la vez que su *personaje*, escindido, desdoblado en sí mismo, se aleja de sí mismo y, mediante el verbo se deconstruye en sí mismo.

Caso contrario, es decir, que la función no sea metanarrativa, sino que una de las voces se dirija expresamente al (o a uno de los) narrador (es) de la novela, la transgresión del eje temporal y espacial pervive en esta intervención. La sentencia bíblica renueva su significado original, con la seguridad de que el narrador-destinatario del discurso, no importando su ubicación concreta en tiempo y espacio, escuchará la voz que lo absuelve de haber edificado un constructo verbal ficticio, construcción “impuntual” y “fraudulenta” que confió en que las imprecisiones del espacio, las dislocaciones del tiempo y los juegos de las voces, de alguna manera, encontrarían en una proyección simultánea una nueva manera de contar la vida.

5. Conclusiones

En el desarrollo de los análisis de ciertos pasajes de *La feria*, hemos querido hacer notar que el diálogo establecido entre algunas voces proyecta, desde la técnica narrativa que desplaza el tiempo y el espacio de forma paralela, una dinámica de diálogo simultáneo, en el cual la ‘realidad’ social de Zapotlán se reconfigura a cada instante por la participación activa de las distintas perspectivas de mundo.

Nos hemos adentrado en el análisis de *La feria* con un consciente detenimiento, texto literario ejemplo de todo un amplio y heterogéneo catálogo narrativo de mitad del siglo XX en las letras hispanoamericanas que marcó la ruptura con las corrientes estéticas precedentes. Desde una anécdota dispuesta en múltiples fragmentos, correspondientes cada uno de ellos al conjunto heterogéneo de diversos usos del lenguaje, la novela ejerce una dislocación del orden lógico de los acontecimientos con base en una proyección simultánea de la interacción verbal.

Los temas del texto son, de igual forma, múltiples: las labores agrícolas, los preparativos de la fiesta en honor a San José santo patrón del pueblo, las reuniones de los miembros del Ateneo, la lucha por la tierra, las confesiones de un niño, los amores de un joven poeta, etc. Hemos hecho una selección de algunos fragmentos que conforman la novela, a fin de analizar el comportamiento dialógico establecido entre las voces desde una proyección simultánea. Punto clave en esta dinámica verbal es la estrecha relación que guarda el orden del cúmulo de fragmentos y la creación de un núcleo espacio-temporal en el que confluyen de forma general el amplio registro de voces y los tonos en el texto.

De modo particular nos hemos interesado, por ejemplo, en dos pasajes destinados al tema de las labores agrícolas, aspecto que —según hemos visto— se enlaza de forma singular con el problema de la tierra. Y es que ha sido nuestra intención hacer notar que dentro del Zapotlán recreado en la novela el todo está conformado por la estrecha relación que guardan cada una de las partes entre sí. Un inexperto agricultor redacta sus vivencias en sus notas de cuentas, documento escrito que sin embargo alcanza a resonar en los oídos de un indio tlayacaque. Ambos personajes, a pesar (o precisamente por ello) al ubicarse en un orden atemporal y no definido en el espacio, establecen un diálogo, sus voces coexisten en una proyección simultánea. En otro pasaje hemos visto, a semejanza de éste, cómo la cláusula de un documento escrito es replicada por otro indio tlayacaque (Juan Tepano). Caso similar ocurre con el pasaje analizado en el que uno de los miembros del Ateneo refiere sus experiencias personales con una poetisa, y hay una voz que entra en diálogo y trata el tema.

Así, la configuración estética de esta novela reactualiza un tema desde la problematización de las formas verbales y la exploración de sus límites. La visión histórica respecto del contenido temático no se queda en el eje semántico del discurso de los personajes, pervive en la novela gracias a la ruptura de un orden lógico lineal. En el texto, la memoria colectiva, la memoria general, está dispuesta a partir del conjunto heterogéneo de las diversas memorias individuales que, proyectadas en un devenir espacio-temporal fracturado en su base misma, escindido al interior de sus propias márgenes, propicia el encuentro de éstas en una coexistencia simultánea. Desde nuestra perspectiva, ésta es una de las apuestas literarias que Arreola hace en *La feria*: explorar los alcances del lenguaje en función de la fisura que se produce al dislocar la base de su ordenación lógica, consecutiva, lineal, en el tiempo y el espacio.

Desde esta perspectiva, el texto de Arreola se inscribe dentro de la *nueva narrativa latinoamericana* como un aporte creativo y no como un mero epígono de una corriente estética ya bastante saturada en aquella época en las letras mexicanas.

El análisis de un *lenguaje vivo* no lo concebimos desde un estudio estilístico de las singularidades lingüísticas o las particularidades léxicas y su decodificación. Muy por el contrario, con base en un análisis de los mecanismos de relación establecidos entre las secuencias narrativas y las réplicas a otros fragmentos hemos querido hacer notar que la idea viva de los temas está en su vinculación interna establecida en grado simultáneo al interior del texto. Esta es, quizá, la *fiesta de la voz*: la separación, el aislamiento individual del ser que, concibiendo dentro de sí una microhistoria, una pequeña y minúscula forma de concebir el mundo, pueda confluir en un núcleo concéntrico donde las voces den vida a la memoria colectiva de modo simultáneo. Aunque esta fiesta del lenguaje, la dinámica establecida en la fragmentación de la anécdota, no deja, asimismo, de reflejar una visión desencantada de la ‘realidad’. Si la vida de las cosas está en el fluir histórico de una colectividad sociodiscursiva, que a cada paso a cada instante significa, tiene vigencia, tal es el caso, por ejemplo del problema de la tierra, éstas se proyectan al infinito en una absoluta irresolución.

La poética de *La feria* no pretende sino dar cauce a ciertas voces, ciertos estratos de la sociedad, con su particular uso del lenguaje, que de alguna forma se inscriben en el terreno de lo acallado. Voces que ponen en crisis un orden con pretensiones hegemónicas, voces que en su devenir cotidiano, al filtrar la palabra ajena, y con ella una visión de mundo, a través de su perspectiva particular, reconfiguran la realidad social. Tal es el caso, hemos visto, de la posesión de la tierra y el tema de la usura.

6. Bibliografía

Corpus literario

ARREOLA, Juan José, *La feria*, Joaquín Mortiz, México, 2002.

-----, *Narrativa completa*, prólogo de Felipe Garrido, Alfaguara, México, 1997.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17ª ed., ed. de José Carlos González Boixo, Cátedra, Madrid, 2003.

FUENTES, Carlos, *La región más transparente*, FCE, México, 1958.

Corpus Teórico

BAJTÍN, Mijaíl M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores Y otros escritos*, trad. de Tatiana Bubnova, comentarios de Iris Zavala y Augusto Ponzio, Anthropos, Barcelona, 1997 (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 100).

-----, *Problemas de la Poética de Dostoievski*, 2ª ed., trad., de Tatiana Bubnova, FCE, México, 2003 (Breviarios 417).

-----, (Valentin N. Voloshinov), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.

-----, “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, trad. de Alfredo Caballero, Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 83-268.

-----, “De la prehistoria de la palabra en la novela” (1940), en *Textos de teoría y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selec. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM/Universidad de La Habana, México, 2003, pp. 295-336.

-----, *Estética de la creación verbal*, 11ª ed., trad. de Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003.

-----, MEDVEDEV, P. N., *El método formal en los estudios literarios Introducción crítica a una poética sociológica*, prefacio de Amalia Rodríguez Monroy, Alianza, Madrid, 1994.

Corpus crítico-literario

ALBALA, Eliana, “Rompecabezas de un mundo”, en *Arreola en voz Alta*, comp. y presentación de Efrén Rodríguez, Sello Bermejo, México, 2002, pp. 236-246.

ALATORRE, Antonio, "La persona de Juan Rulfo", *Literatura Mexicana*, vol. x (1-2), 1999, 225-247.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, 5ª ed., FCE, México, 1985.

ARAÚJO, Nara y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios) *Textos de teoría y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, UAM/Universidad de la Habana, México, 2003.

BARTHES, Roland, "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.

BRENAL ALANIS, Tomás, "La feria: una sinfonía de voces", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 15 (2000), 135-143.

BRUCE-NOVOA, "Rulfo y Arreola: dos vías hacia lo mismo", *Revista monográfica*, 4 (1988), 25-32.

BUBNOVA, Tatiana, "Reseña", *Literatura Mexicana*, núm. 1, vol. IV (1993), 231-236.

-----, "Reseña", en *Acta Poética*, núm. 2 (1980), 192-197.

-----, "Reseña", en *Acta Poética*, núm. 3 (1981), 240-247.

-----, “El texto literario, producto de la interacción verbal. Teoría del enunciado de M. Bajtín”, *Acta Poética*, núms., 4-5 (1982-1983), 215-233.

-----, “Bajtín vs. Post-modern. Apropiación y deslindes”, *Acta Poética*, núm. 12 (primavera, 1991), 179-189.

-----, “Introducción”, a *Acta Poética*, núms. 18/19 (1997-1998), 7-22.

-----, “Palabra propia, palabra ajena”, *Tópicos del seminario*, núm. 5 (enero-junio, 2001), 115-134.

BURGUERA, María Luisa (ed.), *Textos clásicos de teoría de la literatura*, pról. de Ricardo Senabre, Cátedra, Madrid, 2004.

CARBALLO, Emmanuel, “Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola”, en *Arreola en voz alta*, comp. y presentación de Efrén Rodríguez, CONACULTA, México, 2002.

CASTAÑÓN, Adolfo, “*La feria* en los apuntes de Vicente Preciado”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 30 (agosto, 2006), 99-102.

CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS, Seminario del, “*La feria* de Arreola: México sagrado y profano”, *Texto crítico*, año II, núm. 5 (septiembre-diciembre, 1976), 23-52.

CHAVARRI, Raúl, “Arreola en su varia creación”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 242 (febrero, 1970), 418-425.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México, 2004 [1ª ed. en inglés, 1983].

ESCALANTE, Evodio, “Contemporáneos y estridentistas en el estadio del espejo”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 391-401.

GALLO, Marta, “Situaciones dialógicas en la literatura mexicana: sus similitudes e inflexiones”, *Acta Poética*, núms. 18/19 (1997-1998), 219-236.

GARCÍA BERRIO, Antonio, Teresa Hernández Fernández, *Crítica Literaria*, Cátedra, Madrid, 2004.

GARCÍA MÉNDEZ, Javier, “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”, *Casa de las Américas*, núm. 160, vol. XXVII (1987), 10-30.

GARCÍA MEZA, Norma Esther, *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola* (Tesis de Doctorado), UNAM, México, 2006.

GARRIDO, Felipe, “Prólogo”, a Juan José Arreola, *Narrativa Completa*, Alfaguara, México, 2002, pp. 13-24.

GENETTE, Gérard, “Estructuralismo y crítica literaria”, en *Textos de teoría y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selec. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM/Universidad de La Habana, México, 2003, pp.213-238.

GONZÁLEZ, Luis, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia* (1ª ed., 1968), El Colegio de México, México, 1972 (Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie, 1).

JIMÉNEZ de Báez, Yvette, “Rulfo en diálogo con Arreola y Fuentes”, en *El cuento mexicano* (Homenaje a Luis Leal), UNAM, México, 1996, pp. 271-291.

KRIEGER, Murria, “Institucionalización de la teoría. De la crítica literaria a la teoría de la literatura y a la teoría crítica”, en Alberto Vital (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, UNAM, México, 2001, pp. 11-32.

LECHTE, John, *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*, Cátedra, Madrid, 1994.

LEÑERO, Vicente, “Arreola en jaque”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 37 (marzo, 2007), 96-97.

MACÍAS DE IÓN, Claudia, “Las falsas polifonías de un narrador monológico en *La campaña*, de Carlos Fuentes”, *Texto crítico*, núms. 4-5 (1997), 33-47.

MARTÍNEZ, José Luis, “Recuento de Juan José Arreola”, *Literatura Mexicana*, núm. 2, vol. XIII (2002), 169-184.

MENTON, Seymour, *Juan José Arreola*, trad. de Carlos Valdés y Rogelio Llopis, Cuadernos de la Casa de las Américas, La Habana, 1963.

MORA ORDÓÑEZ, Edith, “Dimensión social de la literatura: la estratificación del lenguaje en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (En prensa).

MORA VALCÁRCEL, Carmen de, “Juan José Arreola: *La feria* o ‘una Apocalipsis de bolsillo’”, *Revista Iberoamericana*, núm. 55 (julio-diciembre, 1989), 99-115.

-----, “Prólogo” a Juan José Arreola, *Confabulario definitivo*, ed. de ..., Cátedra, Madrid, 1986.

NÉLIDA, Salvador, “Fragmentación del espacio Textual en *La feria* de Juan José Arreola”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 62, núm. 243-244 (enero-junio, 1997), 41-59.

OLEA FRANCO, Rafael, “Rulfo y Arreola (otra vuelta de tuerca)”, en *Pedro Páramo, diálogos en contrapunto*, eds. Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, México, 2008, pp. 241- 265.

ORTEGA, Julio, *La contemplación y la fiesta*, Editorial Universitaria, Lima, 1968.

ORTIZ MONASTERIO, Ignacio, “Juan José Arreola: vida, lenguaje y espectáculo”, *Tierra Adentro* [número especial sobre Juan José Arreola], núm. 93 (agosto-septiembre 1998), 28-35.

OSTRA, Mauricio, “Valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola”, *Estudios filológicos*, núm. 6 (1970), 177-225.

PEREIRA Armando y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*, UNAM, México, 2006.

POOT HERRERA, Sara, “*La feria*: juegos y fuegos de artificio”, en *El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en espiral* (Tesis Doctoral) El Colegio de México, México, 1986.

-----, “*La feria*: juegos y fuegos de artificio”, en *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991, pp. 145-186. (Colección Fundamentos)

-----, “*La feria*: una crónica pueblerina”, *Revista Iberoamericana* 55, no. 148-149 (julio-diciembre, 1989), 1019-1032.

RODRÍGUEZ, Efrén (comp. y presentación), *Arreola en voz Alta*, Sello Bermejo, México, 2002.

SHKLOVSKI, Víctor, “El arte como artificio”, en *Textos de teoría y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selec. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM/Universidad de La Habana, México, pp. 25-46.

SLAWINSKI, Janusz, “Las funciones de la crítica literaria”, *Criterios*, núm. 32, 7-12, 1994.

SOL TLACHI, Carlo Magno, “Estructura y experiencia personal: cómo está hecha *La feria*”, *Texto crítico 3*, núm. 4-5 (enero-diciembre, 1997), 101-109.

SORÓKINA, Tatiana, “De la tecnología literaria impresa a la tecnología literaria electrónica: *Pedro Páramo* y *La feria*”, *Tema y variaciones de Literatura* 16 (semestre 1, 2001), 317-339.

TREJO FUENTES, Ignacio, “*La feria* de Juan José Arreola”, *Tema y variaciones de literatura*, núm. 15 (2000), 99-107.

TRONCOSO ARAOS, Ximena, “*La feria* discursiva de Juan José Arreola”, *Acta Literaria*, 27 (2002).

URIOSTEGUI CARLOS, Eustolia, *La voz y la imagen en Pedro Páramo* (Tesis de Licenciatura), UAM-I, México, 2004.

VÁZQUEZ, Felipe, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, CONACULTA-INBA, México, 2003.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.

VITAL, Alberto, “La recepción de Bajtin en México (Bajtin y Carlos Fuentes)”, *Acta Poética*, núm. 18/19 (1997-1998), 293-302.

-----, “Presentación” a *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Alberto Vital (ed.), UNAM, México, 2001, pp. 7-10.

-----, *Noticias sobre Juan Rulfo*, RM-UAM, México, 2004.

YURKIEVICH, Saúl, “Prólogo”, a Juan José Arreola, *Obras*, FCE, México, 1996, pp. 7-43.

ZANETTI, Susana, “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, en *Dominios de la literatura acerca del canon*, Susana Cella (comp.), Losada, Buenos Aires, 1998, pp. 87-105.

ZAVALA, Iris M., “Prólogo”, a Valentín Nikólaievich Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. de Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 11-20.

ZEPEDA, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, Fundación Juan Rulfo/Editorial R M, México, 2005.