

01068

5

201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ESTRUCTURA CARNAVALESCA DE LA FERIA

MAESTRA ASESORA: FRANÇOISE PERUS



TESIS CON
FALLA EN EL ORIGEN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

MIRYAM TORRES APARICIO

Maestría en
Letras Iberoamericanas

1

1991



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 está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Agradecimientos

A la maestra Francoise Perus,
directora de esta tesis, quien
apoyó la elaboración de este
trabajo.

A Erika y Nacho

INDICE

Introducción	3
I Composición y estructura del texto	
1.1 Planteamiento del problema	14
1.2 Cronotopo carnavalesco	26
-Representación mítica del tiempo	33
-Tiempo histórico	41
-Dialogismo con el lector	45
II Lengua y cultura popular	
2.1 Sistema de parodias, profanaciones y rebajamientos	51
2.2 Interacción discursiva	63
2.3 Sistema lingüístico popular	
2.4 Géneros festivos	77
83	
III Las voces del personaje	
3.1 Conducta discursiva	87
3.2 Tipificación del personaje	91
IV Conclusiones	
111	
Bibliografía	128

Introducción

El presente estudio pretende mostrar el estatuto cómico-serio de La Feria a partir de las categorías carnalescas que subyacen en la estructura del texto, en el que se pone en evidencia el carácter extraoficial en los diversos tonos de parodia. En cierto modo tales acentos paródicos revelan la capacidad de contemplación del mundo de la obra. Nos proponemos, a la luz de su análisis, verificar cómo aparecen propuestos los diversos discursos y posiciones ideológicas más actuales, y revelar el carácter práctico y ético en su planteamiento de las "últimas cuestiones del mundo".

En la presente introducción nos proponemos plantear los aspectos más generales de la obra, dilucidar sus dimensiones y definir previamente sus rasgos estructurales.

La característica fundamental que emparenta a La Feria con los géneros cómico-serios es su actitud específica hacia la realidad. En ella el objeto de representación, y particularmente el punto de partida para la valoración de la realidad, es la actualidad cotidiana (1). Puede decirse que aunque el pasado y ciertos aspectos del mito sirven como objeto de representación, la distancia épica está ausente porque el punto de vista se da desde el

1. M. Bajtin, Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 467

presente. En esto estriba uno de los rasgos más importantes de la novela: en la destrucción de la distancia épica respecto del pasado nacional mexicano y de los héroes nacionales por medio del elemento cómico. No hay que olvidar que, aun siendo una risa reducida, lo cómico constituye un elemento de investigación, acerca el mundo real a la esfera del contacto familiar para analizarlo mediante la destrucción de las esferas elevadas; por ello funciona como un factor importante para analizar la realidad. Lo cómico en el ámbito de las osadías legitimadas por la visión del carnaval, permite todo tipo de transgresiones, una representación especial del espacio y del tiempo, un movimiento de arriba hacia abajo, del pasado al presente, etc., en función de revelar un punto de vista realista acerca del mundo. De esta manera, el sistema de profanaciones y rebajamientos se fundamenta en el destronamiento simbólico por medio del carnaval (2).

Es en esta categoría de libre invención donde radica la estructura cíclica del relato, que así oscila entre coronaciones y destronamientos. A la coronación del narrador popular le sigue su posterior destronamiento, e igual sucede con los héroes históricos, sagrados y con las personalidades pertenecientes a las esferas elevadas. Es en relación con estos rebajamientos como se van construyendo las imágenes y los motivos del argumento. Ciertamente, los encuentros se realizan fuera de cualquier jerarquía o desigualdad; incluso las personalidades oficiales se dan cita en

2. M. Bajtin, Problemas de la poética de Dostoievski, México, 1986, F.C.E., págs. 172-175.

el ambiente de la feria, donde reina el cinismo, la franqueza, la crítica y el elemento de risa reducida. Así se construye el espacio en la obra, que es de este modo el típico espacio del carnaval.

Ciertamente, el carnaval no es exactamente un fenómeno literario. Bajtin se remonta a las fases más arcaicas de la cultura para demostrar que la cultura popular carnalesca no es, en principio, un fenómeno de la escritura. En la concepción del carnaval la fiesta es la forma primaria de la civilización, en la que predomina la risa, la libertad, la abundancia, la regeneración, y donde el tonto es coronado el rey del carnaval (³). Cuando la fiesta dejó de ser la segunda vida del pueblo, el sistema simbólico de imágenes que la caracteriza continuó su existencia constituyéndose en una tradición literaria llamada "realismo grotesco" (⁴); sistema de imágenes que contiene una concepción estética del mundo y de la vida. En el dominio de esta tradición encontramos que el humor carnalesco contiene la antigua dualidad en la percepción del mundo del folclore primitivo.

Al analizar los rasgos de los géneros cómico-serios contenidos en La Feria, hemos ido descubriendo, al mismo tiempo, los elementos de la carnavalización. A partir de los motivos temáticos de la obra -profundamente variados- y del método de presentación artis-

³. Op. cit. pág. 172.

⁴. M. Bajtin, La Cultura en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1960, págs. 23-26

tica, hemos percibido los siguientes rasgos característicos de estos géneros:

1. En la imagen de los narradores se vislumbra la ambivalencia (cómico-seria) del "ingenuo-sabio" y del "cínico-mentiroso". Esta ambivalencia caracteriza a todos los personajes.

"No nos devolvió el curato, pero viéndonos indios nos preguntó que si teníamos tierras". p. 15

2. El tema de la locura como parodia de la vida cotidiana aparece en la imagen de "Hajarascas", marginado social, fuera del cauce de la vida cotidiana: " Nunca habla más. No pasa de "Hojas" y "Hojarascas". Cuando mucho, dice "Hojas, Petra". p. 16

3. El materialismo de bajos fondos. En lo esencial el argumento se caracteriza por el ambiente carnavalizado, de feria, donde se suceden borracheras, juegos, peleas, intercambio de groserías blasfematorias, prostitución, charla familiar fuera del cauce de la vida oficial. Todos estos ambientes caracterizan la atmosfera de la novela.

4. El argumento carnavalizado de grandes contrastes, de cambio de posiciones y de poderes, de desenmascaramiento que adquiere la forma del coloquio con un interlocutor imaginario.

"-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..." p. 17

5. Otro elemento que aparece son los oximoros de prostituta-angelical; homosexual-arcángel; tonto-profeta; arriero santo etc., demostrando así la naturaleza ambivalente de las imágenes.

Existe otro rasgo formal de La Feria que la relaciona con el género, y es la reunión de múltiples estilos y voces en una amplia gama de géneros intercalados: cartas, escritos oficiales, apuntes, diarios, relatos, versos, coplas, etc., así como la introducción del lenguaje vivo: dialectos y jergas en diálogos narrados. Por todo ello en la obra aparece estrictamente negada la unidad estilística; la pluralidad de acentos en la narración, la unión de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, es una de las características fundamentales de la novela y uno de sus componentes esenciales de índole genérico-formal.

A su vez, otra de las particularidades genéricas la constituye la imagen del narrador y el carácter de la narración. Arreola recurre dentro de la tradición carnavalesca a la representación del narrador en la figura de las marionetas representadas en los tablados teatrales de la plaza pública. El narrador es una figura dirigida y comentada por Arreola, y a través de esta máscara penetra en las raíces del humor extraoficial del folclore mexicano. De acuerdo con esto es alguien que evade la norma general, se sa-

le del carril de la cultura oficial y se desenvuelve en el mundo de la cultura popular. Su tono es ambiguo con diversos matices de ironía, burla y comicidad (³); un cronista de feria. Esta figura aparece desde el principio e introduce el razonamiento acerca de la racionalidad oficial y la irracionalidad popular, que relativiza la inteligencia y la estupidez, uno de los temas característicos de los géneros cómico-serios (⁴):

"Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón." p. 15

A partir de este sentimiento popular la obra está impregnada del contacto familiar, lo que posibilita la profanación de la cultura oficial, de la ideología religiosa y de la heroización histórica. Por todo ello el discurso de la novela está estructurado sobre disparidades, rebajamientos y humanizaciones, sobre el simbolismo carnavalesco y sobre un naturalismo de bajos fondos. El argumento viene caracterizado desde el principio por un elemento fantástico, por la imagen del cronista historiador que ha sobrevivido a varios siglos de historia oficial y que abarca acontecimientos pertenecientes a los diferentes tiempos que parten de la Conquista. Este elemento fantástico del argumento crea en el narrador

³. Acerca de las máscaras populares, ver M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 313.

⁴. Agrupa los géneros que conservan un profundo nexo con el folclore carnavalesco, muchos de ellos constituyen variantes literarias de los géneros orales del folclore popular (Bajtin, Dostoiesvki, pág. 151).

una situación excepcional, una vida atemporal, libre de los convencionalismos y reglas de la vida normal.

De esta manera, es en los matices más evidentes de familiarización y profanación donde La Feria sitúa todo tipo de rebajamientos, disparidades y gran parte de la simbología del carnaval, incluyendo las combinaciones ambivalentes de la muerte-risa y libación. Así, la muerte y el entierro del Licenciado aparecen rodeados de comida y bebida en ambiente de charla de feria o de plaza pública, con diálogos blasfematorios mezclados con alabanzas.

La estructura del argumento viene determinada por numerosos motivos excepcionales de crisis, rupturas, metamorfosis y experimentación moral. Se puede decir que las formas carnalescas traducidas al lenguaje de la literatura aparecen en La Feria de la misma forma que en toda la literatura típica de estos géneros. Tales rasgos funcionan como recurso de investigación artística de la realidad, cuyo lenguaje especial de palabras e imágenes posee un aspecto de "generalización simbólica de la realidad" (7).

La visión estética de la tradición carnalesca (impregnada de la percepción carnalesca del mundo) (8) se introduce en el dominio de los géneros cómico-serios constituye una actitud crítica porque expresa la realidad que no contienen los géneros directos.

7. M. Bajtin, Problemas de la Poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986, pág. 222.

8. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, págs. 464-467.

De acuerdo con esta tradición el realismo grotesco se expresa en la obra en las series paródicas. Una la constituye el material lingüístico, organizado en torno a la reinterpretación de los textos citados y en ciertas formas rituales de los textos orales (coplas, canciones, adivinanzas, versos) y del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, dichos, refranes y lemas populares). Con esta serie se cruza la del cuerpo grotesco, cuyas imágenes representan el cuerpo incompleto de los personajes en su estructura física y moral, y crean la dualidad de los habitantes del pueblo.

Tales fenómenos de la realidad expresados en la obra mediante este lenguaje demuestran que la novela está carnavalizada externa e internamente, y que la percepción carnavalesca del mundo ha penetrado en los problemas específicos de la realidad mexicana (fusionada en la novela con otros elementos realistas organizados en torno al tiempo histórico).

Ahora bien, en cuanto al humor carnavalesco la risa generalmente se reduce en La Feria hasta la ironía, aunque en algunos casos suena como en la plaza pública. Se perciben diferentes grados. La reducción de la risa se manifiesta en las transformaciones que sufre la estructura de la imagen del personaje y la del argumento de la novela. Hacia la primera parte se escucha en los tonos de la plaza pública y hacia el final se reduce a los acentos irónicos y burlescos. Pero la risa ambivalente, aun reducida al extremo, se manifiesta en la estructura, en el estilo verbal y en casi todas las situaciones del argumento.

La risa suena a veces claramente :

"Pues mire, yo prefiero que sean así como Celso, maricas con ganas y de a de veras; como unos que vi en la frontera con la boca pintada..." (88).

Otras veces en forma reducida:

"La zapatería la tengo olvidada por completo, y uno de mis competidores ha aprovechado mi distracción para hacer de las suyas. Tiene un poeta a sueldo vago y borrachales, que le está escribiendo anuncios versificados en detrimento de mi negocio y de mi mismo. En uno de sus mamarrachos, dice que yo no fabrico zapatos para personas, sino zapatas para tractor". p. 40

La risa posee una actitud crítica hacia la realidad, imposible de traducir al lenguaje lógico; se corresponde con la visión artística y cognitiva de la realidad y representa el modo de estructurar la imagen artística y el argumento. Ciertamente, estas imágenes contienen una concepción del tiempo y el espacio en relación con un sentido de evolución y cambio; y organizan el argumento y el mundo al revés de algunos pasajes, incluyendo el tema de la locura, el del tonto y el del cinico-mentiroso que se parodia a sí mismo.

El humor como componente esencial de la novela abarca los fenómenos en transición y fija los polos del cambio : en la coronación.

y el destronamiento, en la negación (burla) y la afirmación (risa). Esta clase de imágenes se generan por la risa carnavalesca ambivalente:

"La risa carnavalesca [dice Bajtin] no permite que ninguno de estos instantes del cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral" (?).

Pero la expresión más importante de la risa reducida aparece en Arreola como posición última que excluye la seriedad y no propone un punto de vista absoluto. Por lo tanto, el fenómeno de la carnavalización posee un valor estilístico, una posición artística.

La Feria abarca una época en transición, la del camino hacia la modernización y la organización no concluida del estado mexicano moderno. Arreola vuelve relativo lo que es aparentemente estable y acabado, la estructura social, lo que le permite penetrar en las relaciones humanas. En relación con ello destaca el hecho de que en la obra el momento de la acción se establece en una frontera. Los personajes se ubican en espacios abiertos o en el umbral: en una puerta, en la calle, en el patio, en un instante de crisis, de ruptura en sus vidas o en un momento de metamorfosis: de vida-muerte, cordura-locura, salud-enfermedad. En otros personajes se manifiesta en el instante del terremoto, cuando sus vidas

"La risa es una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género (M. Bajtin, Dostoievski, México, F.C.E., 1986, págs. 231-232).

están fuera del curso normal y aparecen en ambiente de feria. La plaza del pueblo, lugar de la feria, y otros espacios abiertos que imprimen las características de plaza pública representan el ambiente de carnaval que conjuga con el tiempo de la plaza. En este tiempo-espacio de crisis mueren, se metamorfosean, o se producen rupturas.

Es con base en esta percepción carnavalesca del mundo como se constituye en Arreola el método de representación artística del mundo. El cronotopo de la plaza pública (¹⁰) como forma de organización espacio temporal, con su método de coronación-destronamiento, es lo que viene a constituir la estructura del argumento de La Feria. Su principio constructivo fundamental es el contacto familiar, un modo nuevo de relaciones entre la gente que se opone a la desigualdad jerárquica de la vida cotidiana; de ahí se deriva la profanación de los estratos elevados que va a destruir al mismo tiempo la jerarquía de los tiempos, lo que incluye como tarea artística fundamental la destrucción del mundo del más allá.

¹⁰. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 313

I Composición y estructura del texto

1.1 Planteamiento del problema

Publicada en 1963, La Feria recoge e ilustra algunas de las tendencias narrativas de la década de los sesenta que transformaron la visión literaria del país y de su historia. Se trata de la irrupción del habla oral de los grupos marginados en el lenguaje de la novela y de una amplia utilización de un lenguaje no literario. Ambas tendencias aparecen en La Feria (¹¹). Los lenguajes de estos "narradores" iletrados y sus puntos de vista se relacionan con el carácter popular de la obra, en cuyas imágenes se percibe una marcada expresión extraoficial. Estos nuevos procedimientos manifestaron una percepción crítica de la realidad. Tal como ha observado Jean Franco:

"Lo que el novelista contemporáneo consigue es poner en cuestión por medio de la estructura y el lenguaje los valores de las clases dirigentes" (¹²).

En la novela la pluralidad estilística de la narración da lugar a la mezcla de varias formas narrativas, en las que se incluyen

¹¹. "La admisión en la lengua literaria de las modalidades americanas del español es un hecho relativamente reciente, y escalonado en distintos momentos [...]. Los componentes indígenas de la lengua emergen no como fenómeno arqueológico, sino como expresión viva y vivificante" (R. Campa, América Latina: la identidad y la máscara, México, Siglo XXI, 1982, págs. 104-106).

¹². Jean Franco, Cultura Moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1983, pág. 256

múltiples géneros intercalados, expresiones del lenguaje popular y coloquial. Todo esto viene a constituir la estructura dispar y fragmentada que la crítica ha hecho notar. Esta es la característica fundamental de La Feria: la unión de un material heterogéneo con base en una pluralidad de lenguajes sociales; lugar donde se combinan múltiples estilos que forman una totalidad, una narración pluriestilística.

Aunque la obra de Arreola carece de un abundante material crítico, éste se compone en su mayoría de notas y breves comentarios. Para nosotros fue posible seleccionar algunos trabajos, referidos al principal rasgo estructural de la obra, que nos permitirán mostrar, en cuanto ello sea posible, cómo ha sido abordada la organización del material. Asimismo su análisis crítico nos permitirá ver cómo se han dejado de lado los principales problemas de la poética de La Feria. Finalmente, nos acercaremos a las particularidades genéricas de esta obra a partir de los planteamientos teórico metodológicos que propone Bajtin en su estudio acerca de los orígenes del pensamiento prosístico (¹³).

El Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, en su estudio colectivo "La Feria: México sagrado y profano", destaca el fragmentarismo en el carácter autónomo y suficiente de las unidades que se unen hasta constituir dieciocho historias cruzadas. Resalta también un aspecto muy importante de la obra: su enrai-

¹³. M. Bajtin, "Prehistoria de la palabra novelesca", Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 461

zamiento en el lenguaje coloquial y la extrema heterogeneidad del material:

"... si bien La Feria es inequívocamente una novela, lo es de una manera singular [...] con la riqueza lingüística -términos, expresiones, dichos, refranes correspondientes a las diferentes clases sociales y a la diversidad de oficios del pueblo de Zapotlán-, coexisten una variedad de fojas, escrituras, legajos, pasajes bíblicos, documentos de la época virreinal, del porfiriato, hasta llegar al agrarismo" (14).

El carácter dispar y contradictorio de los fragmentos, en el que destacan "un conjunto nutrido, riquísimo, de relatos" (15), está descrito por el CILL sin referirse jamás al plano compositivo (el argumento y las características estructurales) de la novela:

"... muchos de estos relatos, autónomos y suficientes dentro de cada unidad, se continúan en otros capítulos entrelazándose y fundiéndose como en un remedo de la vida misma" (16).

Sin embargo, este trabajo destaca el lenguaje coloquial, la ironía y la burla en las voces, y la pluralidad de estilos. Asimismo señala oportunamente un aspecto importante: "la tradición

14. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Texto Crítico, No. 5, México, Universidad de Veracruz, 1976, págs. 23-49

15. Ibid. pág. 24

16. ibidem

oral va, en La Feria, paralela a la tradición escrita" (17). Esta característica se explicita con base en las diferentes expresiones verbales de los diferentes grupos sociales, los diversos oficios y la riqueza en mexicanismos:

"La historia del neog agricultor, por ser apuntes sobre al go que él está aprendiendo, una nueva aventura, abunda en expresiones metalinguísticas..." (18).

En este tipo de consideraciones lo que más llama la atención es que no se llega a relacionar el material lingüístico con los otros elementos destacados. Ello lleva a encarar el estudio del lenguaje de la novela como un fenómeno orientado únicamente al habla de la población, sin ubicar la tradición oral y la tradición letrada en relación con un problema de cultura. A pesar de que en la diferenciación de las historias el CILL precisa elementos importantes desde el punto de vista del contenido (como el paganismo y el culto religioso en la fiesta popular) no logra relacionar entre sí ni con el todo de la novela todas las características señaladas. Por lo demás, en el análisis de la obra, el CILL trata la estructura de la novela sin enfocar problemas realmente artísticos, ya que al no explicar los procedimientos literarios que engloban todos los elementos señalados aísla el contenido de algunos lenguajes, polemizando con ellos problemas históricos de México:

17. Ibid. pág. 49

18. Ibidem.

"La relación básica en "La Feria" se da a través de clases antagónicas: explotadores y explotados" (17).

Otros críticos se han detenido de manera reiterativa en los rasgos específicos, con el fin de llamar la atención sobre su compleja estructura narrativa. El análisis ha consistido en aislar y reordenar los fragmentos para así poder seguir el hilo de cada uno de los motivos argumentales en la imposibilidad de interrelacionarlos y ubicar la unidad interna del todo. Luis Leal, en su estudio "La Feria, de Juan José Arreola: tema y estructura", alude al fragmento como solución artística de Arreola. Explica la heterogeneidad de la obra en relación con las diferentes historias, y demuestra que los trozos que componen las historias están unidos bajo un tema central: "el fracaso de la organización social". Plantea cómo el plano de la forma se ha estructurado con base en este tema:

"Arreola da perspectiva formal a su obra entrelazando varios tiempos históricos: el colonial, el siglo XIX, la época contemporánea. A través del tiempo, el fracaso de la organización social (el tema que da unidad a la novela) ha perdido y se ha convertido en Way of life, en estructura casi rígida, si bien inconsciente" (20).

17. Ibid. pág. 48

20. L. Leal, Revista Nueva Narrativa Hispanoamericana, Vol. 1, No. 1, México, pág. 42

En su postulado del fracaso de las instituciones y el consiguiente fracaso del personaje, L. Leal parece partir de la visión del mundo de Arreola para comprender la obra. Su planteamiento señala el reflejo temático del principio del fracaso en el contenido, y guiándose por este principio, reduce los lenguajes al contenido ideológico de un solo lenguaje. De este modo su explicación puramente temática no llega a precisar los términos movilizados, y aunque no pasa por alto el material heterogéneo de las historias, no lo relaciona con la estructuración de la novela en su totalidad.

Otro de los trabajos que cabe mencionar es el de Mauricio Ostria, "Valor estructural del fragmento en La Feria, de Juan José Arreola", que representa un estudio de las particularidades lingüísticas del texto. En su análisis, M. Ostria hace señalamientos que han podido servir de base a la crítica más reciente (Sara Poot retoma sus indicaciones acerca del estilo de la novela), en los que destaca la pluralidad de estilos que componen la obra y que se basan en el diálogo:

"La utilización dominante de estilos lingüísticos coloquiales impone, además, una fuerte tendencia a la dramatización del relato, incorporando el diálogo con notable profusión. También en este aspecto es observable una gradación que va desde el diálogo dependiente, integrado a otros elementos narrativos; pasando por el diálogo enmarcado, o simplemente

enunciado, hasta la autonomía total en el llamado lenguaje objetivo" (21).

En su estudio de la obra, M. Ostria ha aislado y estudiado los estilos lingüísticos independientemente, y las observaciones se han detenido en el uso particular de la lengua:

"Podemos dividir las unidades estilísticas (fragmentos) de La Feria en dos grupos: 1) Imitación de diversos estilos y escritos, y 2) Imitación de diferentes estilos orales. Los primeros, naturalmente, suponen una mayor formalidad aun cuando procedan de diversos niveles culturales; los segundos, en cambio, poseen la espontaneidad informal del habla cotidiana" (22).

M. Ostria ha señalado esta diferencia de estilos en la obra por la imitación lingüística de la comunidad:

"Entre los fragmentos que imitan textos escritos, encontramos los más variados estilos: a) Legislativo o jurídico ... b) Imitación bíblica c) Documentos antiguos d) Estilo periodístico ... etc." (23).

21. M. Ostria, Estudios Filológicos, Universidad Austral de Chile, 1970, pág. 205

22. Ibid. pág. 213

23. Ibid. pág. 214

Se puede decir que aunque M. Ostria se propone explicar el estilo de la novela, su análisis consiste únicamente en un inventario de las características sintácticas del material lingüístico. Considera solamente "una combinación individual de formas lingüísticas (léxicas y gramaticales)" (24) del habla de la comunidad evocada. De esta manera, los principales fenómenos en La FERIA, relativos al discurso de los personajes -como son los diferentes acentos de parodia- permanecen incomprensidos, ya que no establece en tales fenómenos ninguna dependencia sociológica como condición esencial para su tratamiento. Las interpretaciones de M. Ostria constituyen, entonces, los aspectos técnicos de la narración en La FERIA:

"Concluamos diciendo que la imitación lingüística en La FERIA no se basa tanto en la incorporación de léxico pintoresco, cuanto en la organización sintáctica, modos de decir y fórmulas consagradas por la retórica o el medio sociocultural de los hablantes" (25).

Por otra parte, M. Ostria incluye en su estudio otro aspecto de la obra; intenta relacionar el texto con el contexto como punto de partida para dilucidar la estructura. Toma el fragmento como la "expresión fragmentada de la realidad", como una configuración de la obra a partir de la percepción de la realidad:

24. V. Voloshinov, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pág. 221

25. M. Ostria, Estudios Filológicos, Universidad Austral de Chile, 1970, pág. 219

"...la forma surge de una imperiosa necesidad expresiva, producto de la confluencia de una visión personal del mundo y de la naturaleza íntima de la realidad contemplada" (26).

M. Ostria explica el rasgo principal a partir del fragmento como solución artística para las múltiples relaciones que éstos guardan entre sí. Es decir, con el fragmento se concreta una solución formal como única posibilidad de visión totalizadora de la realidad fuera de "formas narrativas tradicionales". Pero este sistema fragmentado se realiza, según M. Ostria, gracias al nivel narrativo porque "se ha roto la unidad de enfoque; el narrador tradicional se fracciona en multitud de puntos de vista" (27). Pero su análisis no le permite relacionar las características temático-formales señaladas con el lenguaje, por lo que la novela aparece finalmente separada del contexto y la elección de la forma sin ninguna carga ideológica.

Uno de los trabajos más serios y profundos es el de Sara Poot, "El proyecto literario de Juan José Arreola; un giro en espiral". Este trabajo representa una aproximación a la estructura estilística de la novela. En él uno de los aspectos fundamentales abordado es el problema de las voces. Según este estudio, la pluralidad de voces muestra una colectividad: "los personajes discuten ... afirman, complementan o contradicen otros puntos de vista"

26. Ibid. pág. 193

27. Ibid. pág. 200

(²⁸); por lo que S. Poot destaca el diálogo como elemento fundamental de la narración. Este diálogo es estimulado por el contacto familiar que rodea a los personajes, responde a la necesidad de Arreola de captar las imágenes de la "colectividad en movimiento". En tales características discursivas basadas en el diálogo apoya su afirmación acerca de la función del relato oral en el texto:

"éste recoge la oralidad y se va estructurando por el decir y el oír de los personajes hasta adquirir una dinámica verbal que lo constituye en una novela polifónica" (²⁹).

Según este estudio, el relato oral, tomado como la palabra del pueblo por el hecho de constituir una dinámica de comunicación, establece relaciones dialógicas entre las voces de los personajes. Así pues, el relato oral ha sido percibido por Sara Poot como un mero procedimiento formal de diálogo externo aislado de la estructura total de la novela. A su vez, no enfoca problemas propiamente lingüísticos, tales como la estructura del discurso del personaje a partir de una representación del mismo desde un punto de vista monológico. Usamos el término en el sentido que le da Bajtin, es decir, como una manera de estructurar la obra en la que predomina el punto de vista del autor (³⁰).

²⁸. S. Poot, El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en espiral, México, El Colegio de México, pág. 112

²⁹. Ibid. pág. 84

³⁰. M. Bajtin, Problemas de la Poética de Dostoevski, México, F.C.E., 1986, págs. 81-84

Más adelante S. Poot precisa cómo el problema de las voces se resuelve en el plano de la polifonía:

"las voces de los personajes, algunos bien definidos y otros innominados, ponen en movimiento un texto polifónico que escapa de una visión monológica". (31)

Coincidimos con S. Poot en que uno de los procedimientos literarios de Arreola consiste en una cierta libertad de la voz narradora en relación con la del autor. En vez de un estilo, aparecen muchos estilos. Pero esta multiplicidad estilística en razón de una relativa libertad de las voces se introduce en el plan de la totalidad: reelaborar el plurilingüismo social en la obra. Aunque Arreola representa la diversidad de lenguajes y voces de la época en la multitud de géneros y estilos que introduce, estos procedimientos en la composición externa, donde la palabra de Arreola parece estar ausente, no debilitan el carácter monológico porque en la obra domina el punto de vista del autor. Así, esto pone en cuestión la polifonía de la que habla S. Poot. Si "la polifonía supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra" (32), es imposible que exista un diálogo en el que tanto Arreola como los personajes participen equitativamente (33).

31. Poot, op. cit. pág. 142

32. M. Bajtin, Problemas de la Poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1936, pág. 56

33. "Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en sí mismas carecen de momento dialógico. Deben [...] llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas

Creemos que todos los rasgos fundamentales de la obra han sido abordados desde la monoestilística tradicional que orienta la comprensión del discurso literario únicamente en una dirección temática, tomando la palabra en los límites de un solo contexto (*). Desde esta perspectiva el relato oral se percibe como orientado solamente al habla, y no hacia el discurso ajeno; es por eso que no se perciben otros fenómenos de tipo lingüístico en la obra.

Con todo, es necesario reconocer que a pesar de las limitaciones de la crítica actual sobre La FERIA (de su carácter reiterativo) es indudable que los análisis y enfoques que ella propone han apuntado hacia muchos aspectos de la estructura artística. En el presente trabajo nos proponemos poner de manifiesto, a la luz del examen de su estructura estilística -que incluye abundantes transgresiones a principios narrativos convencionales- la estructura carnavalesca de La FERIA.

En esta obra encontramos dos aspectos que organizan y dan unidad al texto. El primero es su íntima relación con la literatura carnavalesca en cuanto al tratamiento de la realidad. El segundo es la heterogeneidad de estilo y de voces. Ambos aspectos, profundamente relacionados entre sí, no sólo le dan totalidad a la obra, sino que sirven a los mismos propósitos artísticos. Estos propósitos, que asimismo constituyen un punto de partida desde el cual

puedan surgir dichas relaciones (M. Bajtín, Problemas de la poética de Dostoiévski, pág. 256)

*. Ibid. pág. 259

se pretende ubicar el significado de La FERIA, los habremos de verificar a partir del estudio de los rasgos genéricos estructurales en la obra, mismos que guardan íntima relación con los géneros que han sufrido la influencia de la percepción carnavalesca del mundo.

1.2 Cronotopo carnavalesco

Uno de los aspectos de la estructura carnavalesca de La FERIA es la organización artística del espacio y el tiempo. La novela de Arreola se presenta como una concreción ideológica y un método artístico. Tal organización espacio-temporal es lo que Bajtin ha llamado "cronotopo", que se define como el entrelazamiento de las relaciones temporales y espaciales expresadas artísticamente en la obra (³⁹). En el sentido bajtiniano del término lo importante del cronotopo es que el espacio es inseparable del tiempo. De esta manera, en el cronotopo literario de La FERIA los indicios del tiempo y del espacio se fusionan en una totalidad concreta en la que se percibe el hombre en relación con el devenir histórico real. Así, el espacio se va constituyendo en el tiempo y en los motivos argumentales. Entonces, para resolver su tarea artística Arreola concibe un tiempo fuera de los límites cronológicos; un tiempo cíclico. Y crea un espacio que concuerde más con éste. El espacio se crea en la obra cuando la voz del indio Tlayacanque,

³⁹. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 337

Juan Tepano, se instaure como cronista historiador dotado para trazar el recorrido de la serie del tiempo histórico. Este espacio se puede definir como carnavalesco, porque su fundación se caracteriza por el destronamiento del discurso monológico de la historia, de la realidad oficial. Para ello se corona otro fundador del pueblo, reconocido y representativo de la comunidad tlayacaque. Este doble destronador funciona como un rito ambivalente manifiesta la categoría carnavalesca de cambio-renovación. Este cambio de posiciones que incluye un cambio de poderes es un rito doble porque en él se percibe la imagen de la muerte creativa ³⁴. De este modo, el destronamiento se contrapone al rito de coronación.

El primer episodio de la novela nos permite descubrir estos aspectos de la carnavalización en Arreola. Se trata del destronamiento de los representantes del discurso oficial, Fray Juan de Padilla y su obra de evangelización, junto con este destronamiento se realizan otros ritos colaterales; hay un cambio de vestimenta, de burla implícita y se arrancan los símbolos de poder.

"Fray Juan era buena gente y andaba de aquí para allá vestido de franciscano, con la ropa hecha garras, levantando cruces y capillitas". p. 7

³⁴. M. Bajtin, Problemas de la Poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986, pág. 179

El otro destronado es Juan Montes, proceso que se produce con la muerte:

"Nos quiso mucho a nosotros los de Tlayolan. Pero le fue mal y dizque lo mataron. Dicen que aquí, dicen que allá. Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole. Mentiras. Lo mataron en Cibola a flechazos". p. 7

En la simbología carnavalesca toda muerte se puede tomar por un destronamiento. Aunque, reiteramos, esta ceremonia incluye un plano positivo, no se trata de una negación absoluta sino del efecto carnavalesco de cambio y renovación. Por lo tanto, el destronamiento es inseparable de la coronación. En este rito los dos componentes se sustituyen uno a otro mutuamente. Por ello, la sucesiva coronación-destronamiento caracteriza un movimiento circular de constante muerte y regeneración.

Es por eso que en función del rito de destronamiento todo estado de poder, orden y jerarquía es relativo. Juan Tepano inaugura un mundo al revés, por lo que el significado de su discurso adquiere un carácter simbólico. En esto se fundamenta el destronamiento de las figuras nacionales y de los símbolos de la historia oficial donde la dimensión monológica del tiempo lineal como visión única y dominante se transforma en un proceso en el que las fuerzas centrifugas de los diferentes discursos relativizan el mundo oficial.

El cronotopo de La Feria tiene todas las características del cronotopo teatral de las marionetas de la plaza pública, con su li-

cencia para burlarse de todo y de todos. Destacamos que estas figuras al ser llevadas a la literatura conservaron su relación estrecha con la plaza pública en relación con el sentido figurado de su existencia. Ciertamente, estas figuras crean a su alrededor un cronotopo intermedio por el sentido implícito de burla paródica en el discurso, que les permite crear en el argumento de la novela un movimiento cíclico.

Como vemos, este procedimiento literario en Arreola manifiesta profundamente la transposición de los ritos carnavalescos en la literatura, donde la acción principal (la coronación burlesca y el posterior destronamiento) fue parte integrante de la fiesta por su elección de "reyes efimeros", que producían la muerte y la renovación, compenetrada también con las otras categorías carnavalescas: el contacto libre y familiar, la profanación etc. Lo importante de estos ritos y acciones es que, al influenciar el pensamiento literario, conservaron su naturaleza ambivalente y la lógica del mundo carnavalesco. Pero como vemos, su base de ninguna manera consistió en una idea abstracta, sino en una percepción del mundo.

Según este procedimiento, tenemos que la fiesta como elemento constitutivo de la representación del espacio es lo que viene a estructurar el pueblo como espacio festivo. Esta forma de representación artística del espacio en la obra se logra a base del sistema de imágenes de la fiesta popular. Esta representación de la realidad viene determinada en Arreola por su sentimiento del tiempo expresado en la concepción carnavalesca del mundo que manifiesta la novela. Consiste en la fiesta del tiempo "que aniqui-

la y renueva todo" (27). Esto se expresa en el clima de fiesta que impera en la obra, liberado de la seriedad dogmática en un ambiente de libertad y familiaridad.

Entonces, la plaza pública, que por su idea del carnaval es popular, es el espacio en el que se constituye el objeto de representación. Ahí encontramos que el aspecto cómico, aunque reducido a veces, destaca el valor de la concepción del mundo impreso en las obscenidades, los destronamientos cómicos, las profanaciones.

En suma, la estructura del cronotopo viene determinada especialmente, por el carácter del discurso y los diálogos propios del ambiente de feria, y por el lenguaje popular. Arreola expresa con el lenguaje vulgar y las imágenes de la fiesta la cosmovisión de la cultura popular en comportamientos, gestos, lenguaje, y en la situación del individuo en colectividad, en contacto directo con otros.

Evidentemente, en el cronotopo carnavalesco de la obra predominan dos formas fundamentales de las múltiples manifestaciones de la cultura cómica popular formalizadas en el marco de la tradición literaria. Una es la feria popular, festejo con aspectos carnavalescos, representada en la plaza pública o en espacios que se convierten en su prolongación por su ambiente festivo (28). La otra, es la inmensa variedad de formas y tipos del vocabulario familiar y grosero. Ambas pugnan, de diversas maneras, contra la cultura oficial representada en los textos introducidos en la novela. El espacio novelístico contiene entonces un carácter

27. Ibid. pág. 175

28. Ibid. pág. 181

dual: la fiesta religiosa, representada como espacio del mundo oficial, posee al mismo tiempo en la novela el aspecto popular y público de la feria, entendida como un conjunto de regocijos populares, y espacio vital de la plaza carnavalesca. La primera - la fiesta religiosa - consiste entonces, en un rito oficial que mira hacia el pasado. Se puede decir que consagra el régimen existente. Así se observa a propósito de la organización de la fiesta:

"-Con todo respeto, señor Cura, esto me parece cómo le dire?, un poco revolucionario ... El Mayordomo es un símbolo, no lo olvide usted. Y ahora se están sintiendo mayordomos, como si no hubiera arriba y abajo ni clases sociales ni nada..." p. 60

"Yo estoy indignado. Esta fiesta tan lujosa es un verdadero insulto a la población. No se hizo más que para los ricos, que a la hora de la hora y como siempre, se colgaron los galones." p. 177

La segunda, la feria, como espacio del carnaval, mira hacia el porvenir y se opone a las concepciones establecidas en el plano social. Así, con base en esta cosmovisión popular Arreola estructura los símbolos realistas de la fiesta popular que se organizan en imágenes festivas y ritos populares. Como resultado de todo ello aparece el espacio popular invadiendo el espacio oficial por el clima de fiesta que introduce el rito de coronación y destrocamiento de los dobles burlescos. Las marionetas son las coronadas en la obra e introducen en sí mismas el elemento de comicidad

y burla, y funcionan como disfraces del carnaval. Ellas realizan el destronamiento de las personalidades oficiales a través de injurias y profanaciones; representan la muerte cómica y evidencian la verdadera cara del injuriado. Así pues, este espacio se caracteriza por una relatividad alegre, en el que hay un constante movimiento circular de aniquilamiento y regeneración. En efecto, en esta representación festiva del pueblo, todo lo anterior permite expresar la concepción anticlerical en su destrucción del miedo al más allá, a lo sagrado y al poder:

"Se acuerda usted de cuando le tocó hacer la Función a Don Salva? Qué bárbaro! Cómo se llamó aquello?

-Barata de Señor San José. No se puede negar que la ocurrencia fue buena, y sinceramente muy legal...

-Yo no diría lo mismo. A qué sale que el nombre de Señor San José ande de aquí para allá como si no le tuviéramos ningún respecto? p. 55

Se puede decir que en este cronotopo las imágenes festivas contienen la imagen del tiempo que "niega la perpetuidad". Tal como vemos en "la barata de Señor San José". la risa reducida es profundamente ambivalente. La risa festiva, dirigida al supremo poder, produce una especie de liberación transitoria de la censura exterior e interior de lo prohibido, el pasado; expresa la concepción popular de un "porvenir mejor" ("). En esta misma lógica el terremoto, descrito en forma cómica, aparece como especie

" Ibid. pág. 78

de catástrofe histórico-social que transforma la vida cotidiana en alegres regocijos populares.

"Parece mentira, pero es la pura verdad. Después de un día de terror y de una noche de angustia, estamos ahora en un ambiente de verbena. Y en vez de dormir llenos de temor de Dios, hay gentes que beben, cantan y bailan hasta las altas horas." p. 89

Un aspecto similar se expresa en el carácter cómico de la muerte del licenciado que, tomada como símbolo realista de la fiesta popular, puede percibirse entre otras cosas con significado simbólico de la transición (la muerte de una época y el nacimiento de otra). Así aparece en el entierro simbólico por el pueblo al "echar su puño de tierra". Se puede tomar como un cambio de poderes y de la organización económica en el momento de la transición de México hacia la modernización. Por lo demás, es evidente que este elemento divide la novela en dos partes y dos épocas, también percibidas en las imágenes del realismo grotesco como los dos polos del cambio:

"Los que llevan el ataúd son de baja estatura, pero del lado del sustituto la caja se inclinó un poco más. Don Fidencio se imaginó la cabeza del licenciado ... "Licenciado, Licenciado, la letra de cambio de veras se le perdió? ... A la hora de bajar el cajón, todos se acercaron para echarle al Licenciado su puñito de lodo". p. 49

Otras imágenes populares festivas representan la abundancia material, la igualdad y la libertad. Tal como expresa el rito de "celebración del acabo", que evoca la fiesta agrícola tradicional (40):

"Al principio llevé lo indispensable, unas docenas de cohetes, cámaras, botellas de ponche y una música de mariachi ... Al ver el gentío hice de tripas corazón y mandé a la plaza para que los vendedores se vinieran con sus cajones de virria y sus bateas de chicharrones, porque todo lo que yo tenía previsto no ajustaba ni para empezar. Si a esto agrego los chiquihuites de tortillas, las dos barricas de ponche- ..." p. 98

Finalmente, en la configuración del cronotopo carnalesco (basado en la fiesta popular) aparece una de las imágenes más características de la fiesta: la muerte simbolizada por el fuego. En este rito se pretende reducir a "cenizas el mundo antiguo" y contemporáneo, lo que irá seguido de una renovación (41).

"Todo el pueblo estaba reunido en la plaza, rodeando el inmenso castillo pirotécnico, orgullo de todos nosotros y símbolo de la fiesta... Justamente en el momento en que iba a darse la orden para que fuera encendido irrumpió una

40. Ibid. pág. 197

41. Ibid. pág. 178

pequeña banda de desalmados ... Iban vestidos de Viejos de la danza, con máscaras de diablo... bañaron de petróleo la base de las cuatro torres que sostenían la plataforma desde donde se alzaba el castillo principal, y les prendieron fuego ... Yo me quedé hasta el final, solo en la plaza inmensa que forman el parque y el jardín. Solo, porque los demás estaban tirados en el suelo, dormidos y borrachos"

p. 183

Ahora bien, con lo carnavalesco está relacionado también el tiempo cíclico de la novela. Este sentido cíclico aparece por un lado en el tiempo circular de la estructura externa, que abarca un ciclo anual en la vida del pueblo (incluyendo los trabajos y ritos agrícolas de la comunidad que culminan con la fiesta religiosa), y por otro en la estructura interna, es decir en la misma percepción cíclica del tiempo por los personajes y en el nivel de la percepción del tiempo histórico por Arreola.

Se debe tener en cuenta que esta ciclicidad del tiempo en la novela se basa en la noción folclórica del tiempo (42). Se trata de la percepción antigua del devenir, del tiempo como ciclos periódicos, de la repetición de los mismos fenómenos naturales, ritos agrarios y religiosos. Se caracteriza especialmente porque no existen fronteras temporales entre la vida individual y las fases de la vida en general. Ahí la serie individual de la vida no está separada de la vida social colectiva. Así, esta percepción en la

42. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1987, pág. 298

novela viene determinada por la fijación de la vida en Zapotlán como microuniverso espacial donde se van a presentar todos los acontecimientos. En este espacio las fronteras temporales están totalmente debilitadas y sólo se perciben los grandes ritmos cíclicos del tiempo.

Esta visión del tiempo coincide con otro propósito de la novela, el de presentar un sentido unitario del tiempo, ya que predominan las mismas categorías valorativas para la vida humana y la vida de la naturaleza. Pero este lenguaje común para ambas no tiene una relación real sino un carácter metafórico: los elementos de la comida y la bebida como "apariencias de la muerte" y de la renovación, con su aspecto cómico, constituyen una forma de investigación realista, porque al perder toda su apariencia cotidiana adquieren significación humana. Además, en esta concepción unitaria del tiempo subyace el propósito de relacionar la esfera de la vida individual con el conjunto social, para presentar una vida totalmente histórica, una "síntesis social-política de carácter simbólico" combinada con rasgos cómicos que pertenecen a la vida privada-cotidiana⁴³. Arreola se une a la tradición carnavalesca para presentar bajo un aspecto cómico la esfera privada cotidiana: la bebida, la comida y especialmente la sexualidad, como costumbres de la vida privada inferior popular en relación con la cultura oficial. Esta esfera inferior es utilizada por Arreola para desenmascarar los planos elevados de la ideología y presentar en el mismo contexto los elementos de las necesidades

⁴³. Ibid. pág. 370.

vitales reales que permanecen alejados del lenguaje oficial: sólo conservan ahí un significado sublimado. De esta manera Arreola presenta a los héroes históricos y religiosos y a ciertos aspectos de los mitos nacionales en relación intencionada con la comida y el erotismo, para producir su muerte cómica. El código de la cultura oficial en su forma histórica queda sometido así a una desacralización, al presentar en la visión popular aquellos valores típicos del espacio oficial. Por ello la desheroización cómica produce la transformación del mito nacional que aparece rebajado a un ambiente cotidiano a través del lenguaje de nivel inferior. Crea un doble paródico del mito del héroe histórico:

"La fuerza y el heroísmo se conservan en ese aspecto cómico, pero están combinados con la risa y las imágenes de la vida material terrenal" (*).

Sin embargo, se debe tener en cuenta el carácter específico del doble paródico, en el sentido de que no parodia al héroe en sí sino la heroización épica o trágica. Permite la transformación paródica de las esferas de la ideología oficial al ser introducidas éstas en las series materiales de la vida, recurriendo al folclore local y al material lingüístico idóneo. Así se pone en evidencia cómo estos elementos materiales que han perdido su relación con el mundo real constituyen una estrategia para criticar metafóricamente a la sociedad contemporánea: a la jerarquía oligárquica regional y al falso convencionalismo de la vida bur-

*. Ibid. pág. 423

guesa moderna que emerge como fuerza destructiva del mundo. De esta manera, la novela refleja la transformación de los festejos populares que empiezan a ser tomados como festividades profanas:

"Con eso de que no iba a haber casi festividades profanas, le dio la concesión a un empresario de afuera para que se encargara de todo" (p. 158). Nunca había habido tantos desplumaderos para ricos y pobres" p. 167

Tal y como aparece en estas imágenes se puede decir que Arreola demuestra cómo el espacio carnavalesco ha sido invadido por el espacio económico, en el que se imponen otros códigos culturales. Asimismo revela que en el espacio urbanizado empiezan a regir otros valores y comportamientos típicos de otros espacios. Por lo que predomina ahora el discurso monológico del progreso en forma de orden y jerarquía; encontramos que el espacio de la ingenuidad se transforma en destrucción.

Representación mítica del tiempo

En el tiempo circular de la historia las voces personalizadas dan cuenta de cierta conciencia del tiempo, por lo menos del orden temporal. Se puede ver cómo los personajes no explican los acontecimientos, sino la sucesión del tiempo. Este se recubre con fórmulas ideológico culturales del mundo del más allá o con expresiones valorativas tomadas de la naturaleza: refranes, dichos, proverbios. Así se homologan en el sentido acontecimientos y pro-

blemas diferentes. Los acontecimientos aparecen como algo conocido y natural.

Juan Tepano es la conciencia temporal de los diferentes ciclos. El ha sobrevivido para ser la conciencia de los retornos de esta circularidad, y está habilitado para introducir comentarios sobre el tiempo:

"-La cosa como ustedes saben, viene de lejos y no estamos conformes, Cómo vamos a estar conformes, siendo que la última vez que nos hicieron justicia, los de la junta repartidora de Tierras lo arreglaron todo a puerta cerrada, aunque nos citaron a todos en la plaza." p. 25

También:

"- Les dije que la Revolución dejó parado el pleito. Quien se iba a acordar de los indios de Zapotlán en todo ese tiempo." p. 29

Juan Tepano sugiere una estructura, un retorno en el tiempo manifiesto también en las generaciones de la comunidad indígena:

" ...siempre hemos sido cinco los tlayacanques y cinco los tequilastros, que son nuestros segundos. Tal vez porque eran cinco, y siguen siendo cinco, las cofradías antiguas." p. 28

Juan Tepano es el fundador de la comunidad, y la clave del tiempo está en el primer comentario que señala los ciclos:

"Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale. " Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlaxacances, para servir a usted: nos lo quitaron todo..." p. 8

Más adelante se repite esta impresión sobre los ciclos que terminan y los nuevos que comienzan porque guardan semejanzas:

"Y fue hasta a México a pelear su derecho, porque lo que pasa ahora ha pasado siempre. Las autoridades de arriba nos dan la razón y las de abajo nos la quitan, ya ven ustedes, siempre han sido más bravos los tenajales que la cal." p. 26

También:

"...El señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que nos hicieran justicia." p. 26

Es característico que esta percepción del tiempo de repeticiones y retornos se convierte en memoria, en un juego sincrónico de personas que han vivido en tiempos diferentes y están simultáneamente presentes:

"...Denuncio a Vuestra Majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras. Y es que

un oficial barbero, herrero, zapatero y otros hombres viles que no son labradores, teniendo amistad con uno de vuestros oidores e visorreyes, obtienen luego con seis testigos de manga beneficio de tierras, y antes que hayan sacado el titulo las tienen ya vendidas a los señores principales en trescientos ..." p. 9

Los episodios mencionados señalan la estructura circular de la novela y su relación con el referente. Ahí se plantea una realidad cerrada en la que el mundo representado se propone estructurado con base en acontecimientos que se repiten, y por medio de fórmulas verbales, dichos, o lemas. Pero pueden señalarse otras categorías valorativas de la percepción del tiempo por los personajes. Una de ellas es el orden temporal apuntado en la obra, en la que se precisan fechas:

" Un arriero enfermo pidió posada en la Cofradía del Rosario el año de Gracia de 1745 ". p. 16

Podemos ver que algunas veces los hechos aludidos equivalen a grandes ciclos, aunque no se precise el contexto sino sólo la percepción del paso del tiempo sin una conciencia profunda de este tiempo. Concluamos diciendo que esta calidad mítica del tiempo corresponde a la manera como se representa el mundo. Este se organiza en función de un pasado no clausurado que dota a los personajes de libertad absoluta respecto de las leyes temporales. Se trata de un tiempo sin fronteras, que se relaciona con el

tiempo de la leyenda, de la fábula. Así se percibe en el "cronista de feria".

Tiempo histórico

El tiempo circular descrito anteriormente se entrecruza con el tiempo histórico cuya serie se revela desde la fundación y formación del pueblo hasta su transformación económica y social. Como ya vimos, este tiempo histórico aparece en la obra a través de cierta emblemática realista. Se trata de una construcción especial de la imagen artística a partir del folclore local, que viene a generar en la obra una clara visualización del espacio nacional. En ello radica la importancia de la visión histórica en el marco del tiempo folclórico (45). En estas imágenes el sentido parte de la Conquista pasando por la Colonia, la Revolución, hasta épocas contemporáneas, como sentido de la historia nacional mexicana.

Es el tiempo circular de la historia, de la que Juan Tepano tiene alguna conciencia. Este personaje es quien da cuenta de cierta estructura profunda del tiempo, en la que se fusionan la memoria individual y colectiva (expresada como testimonio oral que viene a fundamentar la serie del tiempo histórico). A fin de resolver su tarea artística, Arreola vuelve al espacio de la plaza pública para exteriorizar y publicar las esferas familiares y prohibidas

45. "el folclore nacional y local [...] llegaron a ser, ante todo, un medio nuevo y poderoso de humanización e intensificación del espacio nativo" (Bajtín, Estética de la creación verbal, pág. 245).

de la vida, y así demuestra cómo esta esfera individual constituye una preocupación privada y cotidiana que permanece aislada del conjunto social. Es decir, los destinos individuales están separados del tiempo común de la vida colectiva, por lo que se miden con escalas valorativas diferentes (46). Así, en lo fundamental, se puede tomar la exteriorización de la serie individual por los narradores de feria como una forma de unir la memoria individual y colectiva, lo que permite a Arreola resolver el tiempo histórico como tiempo unitario presentado en términos de parodia (47):

"La batalla la ganó Francisco Villa en persona, y a los que lo felicitaron les contestaba: "Dtra victoria como ésta y se nos acaba la División del Norte". Les dio a sus yaquis de premio quince días de jolgorio en Zapotlán, a costillas de nosotros. El descarrilamiento también lo perdió Diéguez, y es el más grande que ha ocurrido en la República, con tantos muertos que nadie pudo contarlos. No se perdió mucha tropa porque el tren iba atestado casi de puras mujeres, galletas y vivanderas, la alegría de los regimientos." p. 21

Es así como Arreola examina los símbolos y los héroes históricos oficiales. La figura histórica de Villa actúa en la zona del con-

46. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, pág. 368.

47. "el carácter tendencioso es inherente al modo en que se parodian los textos históricos y está implícito en los textos que se eligen para parodiar (J. Franco, Nva. Revista de Filología Hispánica, No. 2, México, El Colegio de México, 1982, pág. 413

tacto familiar con la contemporaneidad. De este modo se produce el rebajamiento a la esfera inferior material de la comida o la bebida, y esta relación con la vida material es lo que le imprime un aspecto cómico. Así, Villa recobra su aspecto esencialmente humano, pierde su recia personalidad y se convierte en un habitante histórico. En esto consiste la destrucción de la atemporalidad del mundo oficial, que en su ideología ha separado la vida del mundo real (⁴⁸). Aquí, lo característico es la visión cronotópica de esta imagen porque aparece simbólicamente unida a la tierra por medio de la vida inferior material. De esta manera Arreola construye la imagen del hombre y la vida de acuerdo con la naturaleza, y llega a nuevas vecindades. Estas vecindades contienen un determinado sentimiento del tiempo fuera de niveles abstractos y una determinada actitud realista frente al espacio. Con esta visión se puede observar, junto a los destinos individuales, el tiempo común de la vida, que equivale a unir la memoria individual y colectiva: así logra reunir lo que ha sido separado en la visión oficial.

Debemos partir de que la Historia, escrita siempre por la comunidad letrada dueña de los instrumentos culturales se constituyó en armonía de la nación en su concepto:

⁴⁸. Bajtin ha demostrado el profundo valor del método artístico basado en el folclore popular, con su método de construcción de series paródicas "ha quedado destruida la concepción histórica medieval [...] por la cual se desvalorizaba y disolvía en categorías atemporales el tiempo real (M. Bajtin, Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, pág. 357).

"Historia es en México el flujo de hechos que encauza la idea de progreso, el registro de éxitos y fracasos de un pueblo en el interminable camino de la esclavitud a la justicia social" (44).

La historia se constituye, entonces, en un proceso de memorización que se sirve de la crónica, su forma de expresión secularizante (45). Es por eso que pensamos que las subculturas han vivido una experiencia histórica que no coincide con la de los sectores oficiales.

De este modo, en la novela la problemática es llevada a un diálogo con el lector contemporáneo donde el pasado es revalorado en su expresión extraoficial, oral, desde el punto de vista de los grupos marginados. A partir de la oralidad la novela plantea entonces una doble significación. La primera consiste en el problema reiteradamente planteado por la novela de la separación entre memoria individual -convertida en hechos para recordar "ajenos a la posteridad" (46)-, y memoria colectiva, entendida como fuente de un patrimonio nacional. El otro significado ex-

44. C. Monsiváis, Nva. Revista de Filología Hispánica, México, El Colegio de México, 1987, pág. 755

45. "la crónica es [...] la oportunidad de combinar en un solo texto el alegato político, la memoria histórica, el mensaje a los amigos, y el recordatorio a la sociedad de que la nación existe porque hay quien la describa y aclare sus realidades al nombrarlas (C. Monsiváis, Nva. Revista de Filología Hispánica, pág. 754)

46. J. Franco, Cultura Moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1971, pág. 313

presencia la contradicción del discurso nacionalista, que al no incluir el patrimonio colectivo de la cultura oral pone en evidencia la confrontación de sentido entre un lenguaje identificado como la nación, fuera del mundo material, y otro que contiene a las clases populares, constituida como la nación real.

Dialogismo con el lector

La diversidad de lenguajes sociales con los que dialoga La Feria convierte a la obra en un lugar de debate tanto en su interior como en el plano de la confrontación literaria y extraliteraria. Según hemos visto, Arreola crea complejas interrelaciones entre unos cronotopos que configuran un espacio novelístico único en donde los componentes de la realidad mexicana adquieren nuevas posibilidades de lectura. Pero hemos visto también el carácter problematizado del referente, caracterizado, por un lado, por el carácter de la modernización económica del país, y por el otro, por la modernidad cultural de los sesenta que reforzaba una profunda distancia entre lo oral y lo escrito. Como crítica social, Arreola se introduce en el diálogo social, que a la sazón altamente renovado por las mismas contradicciones que generaba la heterogeneidad estructural de un referente signado por diferentes tradiciones culturales. Por eso, es importante reconocer en el espacio novelístico el aspecto mítico del tiempo y desentrañar el punto de vista de Arreola en la concepción del hombre en relación con el tiempo-espacio.

En la novela el núcleo problemático se sitúa en torno a la unidad nacional y a la revalorización del pasado. Para ver el presente en relación con el pasado el punto de partida es la contemporaneidad. Para esto Arreola introduce un conjunto de "documentos" que, presentes a lo largo de toda la obra y en contrapunto con los relatos y diálogos narrados, plantean una doble cultura que corresponde a diferentes realidades: por un lado, una cultura letrada que puede verse como el sostén de legitimación del estado moderno, y por otro, una cultura popular iletrada. La primera la constituyen en su mayoría textos que legislan, ordenan y nombran la realidad.

"...Y habiendo hecho vista de ojos y reconocido todo aquel valle como se me ordena en el despacho de dicho señor y, hallé ser tierra templada y de buen temperamento, y su cielo alegre, y que tiene para el sustento del ganado vacuno y caballar, un ojo de agua encharcado, y al parecer permanente, por ser este tiempo en que se reconoce la fuerza de la seca, y está al presente con bastante agua..." p. 15

También la configuran textos que se encargan de ejemplarizar la sólida estructura colonial y su reafirmación en ciclos:

"...Tengo gran lástima de ver que su Majestad y los del Consejo y los frailes se han juntado a destruir estos pobres indios y gasten tanto tiempo y tanta tinta y papel en hacer y deshacer ... y mudar cada día la orden de gobierno..."p.24

Asimismo registra la repetición cíclica de la estructura social.

"...y que por esto otorgaron con juramento formal escritura, para solemnizar anualmente al Santísimo Patriarca Señor San José... ratifican y de nuevo revalidan el antiguo juramento de sus mayores, obligándose todos los comparecientes, a sí y a sus sucesores, al cumplimiento de su promesa y voto..."p.94

Demuestra que la misma estructura colonial se retoma durante la Revolución:

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

También está presente en las celebraciones de las fiestas patrias, con su sentimiento nacional posrevolucionario, en los festejos religiosos que expresan la rígida jerarquía social y eclesiástica:

"Lo más hermoso fue el final de la ceremonia, cuando todos los prelados, por orden jerárquico, se levantaban de sus lujosos asientos y depositaban humildemente sus mitras..."

p. 176

Esta misma cultura aparece también en la forma de los anónimos, unos oficiales, dispuestos para el chantaje, y otros paródicos y burlescos:

"Como esto de los anónimos está de moda, a mí se me ocurrió que los principales dueños de tierras, que somos los más perjudicados, nos mandáramos unas cartas muy mal hechas en que se nos pidiera dinero con amenaza de muerte, para achárcelas a los tiayacanques." p. 78

Encontramos la misma visión en la forma de revivir antiguas formas de represión, como la excomunión, y, finalmente, en los nuevos lazos Iglesia-Estado implicados en la constitución del estado moderno. Así aparece en la organización de la feria por un empresario, el señor Farias:

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

La otra cultura, la popular iletrada, se manifiesta en una comunidad agraria y en el pueblo, lo que se revela en la vida cotidiana. Es presentada a través de costumbres de vida inferior, en regocijos populares, en plazas, cantinas, prostíbulos y ferias.

II Lengua y cultura popular

2.1 Sistema de parodias, profanaciones y rebajamientos

Las categorías en que se basa la especificidad del realismo en La Feria son las correspondientes al realismo grotesco, que en el marco de la tradición literaria constituyen un medio de expresión artística e ideológica. Como ya vimos, contienen fuertes indicios del tiempo histórico en su método de presentación estética de las imágenes. Asimismo, esta percepción estética del mundo se basa en una fantasía realista basada en el folclore popular y desarrollada en los límites del mundo real material, fuera de expresiones ideales del mundo del más allá. Se constituye a partir de una conciencia plena del espacio y el tiempo de acuerdo con las posibilidades de desarrollo humano. Por ello conservó en su visión reminiscencias de la naturaleza humana a partir de las necesidades reales (¹). Con base en esta tradición Arreola introduce el folclore nacional con la canción popular, la leyenda histórica, los regocijos, las costumbres tradicionales, que le permiten intensificar la percepción del espacio en relación con el tiempo, como una forma de evolución en la visión del mundo histórico (²).

¹ M. Bajtín, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 368

² Ver acerca de la importancia del folclore local, especialmente en los componentes de las leyendas, que entre otras cosas permiten la visualización del suelo patrio (M. Bajtín, Estética de la creación verbal, págs. 233-235)

A partir de este procedimiento artístico intenta destruir las interpretaciones y jerarquías verticales basadas en el mundo del más allá. Por eso en primer plano encontramos la risa, que va a introducirse en las esferas oficiales de la ideología y las relaciones humanas. El lenguaje y las imágenes de la novela están impregnadas de la visión degradante de la lengua popular. El punto de vista del ingenuo y del cínico se encuentran no sólo en el narrador, sino en otras figuras de la novela como en "Hojarascas", el loco que lleva una vida marginada, o en Juan Vites, el tonto-filósofo que se burla de la seriedad de la vida cotidiana. Estas figuras no sólo revelan la relación grosera entre las cosas, sino que destruyen el miedo y la mentira. Es por eso que en esta tarea de destrucción de la atemporalidad Anreola construye series paródicas paralelas que se entrecruzan en la novela (3).

En definitiva, el folclore popular le permitió penetrar en la totalidad real del mundo fuera de explicaciones sobrenaturales que "vacían la realidad existente" (4). Aunque en forma elemental, se manifiestan aquí, los indicios del tiempo histórico al revelar la heterogeneidad histórico-temporal.

Lo carnavalesco en La Feria se encuentra fundamentalmente en el material lingüístico, en la expresividad verbal paródica. Lo

3. La construcción de series paródicas constituyen un método artístico en la tradición carnavalesca. Permiten "combinar todo lo que ha sido separado y alejado de manera falsa, y separar lo que ha sido acercado de manera falsa" (M. Bajtin, Teoría y estética de la novela, pág. 321).

4. Al respecto, véase acerca de la construcción del tiempo y del espacio en la novela, "Tiempo y espacio en las novelas de Goethe", (M. Bajtin op. cit. pág. 236)

característico es que Arreola recurre a la lógica de las combinaciones absurdas dentro de un sólo contexto: estructura así la serie con base en la norma lingüística del discurso introduciendo juegos y combinaciones de palabras. Crea de este modo un contacto entre las cosas y los fenómenos a partir de asociaciones verbales, introduciendo el efecto burlesco a partir de la estructura del enunciado:

"Me acuso padre de que el otro día adiviné una adivinanza.

-Dimela.

-"Tenderete el petatete,

alzarete el camión..." p. 15

Lo característico de este método es que el contacto directo entre el cuerpo, las cosas y los fenómenos se obtiene mediante la "asociación verbal dentro de un contexto" (3).

"...Quisiera no acordarme. Carrancistas y villistas nos traían a salto de mata desde Colima a Guadalajara, pariendo chayotes..." p. 10

Encontramos también el sistema paródico en la misma base estructural de alternancia entre textos escritos y fragmentos discursivos orales con diferentes matices paródicos. El fragmento oral dice:

*. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 328

"Señor San José llegó a Zapotlán de un modo muy humilde y muy misterioso. Acompañado por la virgen y a lomo de mula. Un arriero enfermo pidió posada en la Cofradía del Rosario (...) No se supo de dónde venía ni para dónde iba (...) Dos años después, Zapotlán jura, aclama y vocea por General Patrón al Gloriosísimo Patriarca Señor San Joseph...".
p. 17

Y el escrito:

"Yo Don Joseph Rea y Monreal, Alcalde Mayor por su Majestad de esta Provincia (...) doy fe en cuanto puedo, debo y el derecho me permite, que el tenor del escrito y escritura de Jura de Patrón de este pueblo contra los terremotos...".
17

De este modo Arreola juega con los símbolos mexicanos tradicionales: al crear la duplicidad de la figura sagrada establece la contigüidad entre verdad y (fantasía) verosimilitud. Así, el doble paródico delata a los ojos del lector la verdadera identidad y permite la denuncia de la metamorfosis del arriero en Santo. Al realizar asociaciones groseras, Arreola supera el marco del conjunto verbal cerrado para mostrar en el mundo real las "falsas envolturas que lo cubren". Así, afin de resolver sus propósitos artísticos Arreola recurre a las esferas extraliterarias del lenguaje, la esfera no oficial saturada de expresiones que materializan el mundo. En este mismo sentido establece abiertas profanaciones mediante fórmulas que injurian las figuras representa-

tivas del pueblo. Este es el aspecto que adquieren los motivos de la muerte presentada en un plano cómico, como la del licenciado rodeada de charla de feria. Pero incluso ahí, el mismo sentimiento, saturado de significados sobre el más allá, se transforma al ser presentado en un plano grotesco en relación con la risa y la bebida:

"-Y él qué te dijo.

-Nada. Nomás movió los labios como que iba a rezar. Yo entendí, espérense, déjenme acordarme, yo entendí que dijo "¡ay mamá los toros!" Y yo pensé "unos pintos y otros moros", palabra, no vengo borracho. Allí se quedó." p. 52

También:

"Vámonos echando la otra, al fin que ya pasó el entierro y la vida tiene que seguir adelante." p. 41

En otros casos aparece rodeada de injurias, pero casi siempre la muerte está orientada hacia la risa:

"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 con todo lo que le pongan, aunque sea de luto." p.42

También:

"-A mí se me hace que este viejo tal por cual se murió nomás por no hacerle la función a Señor San José! Acuérdate, el

dia que se sacó la rifa, y cuando ya no podía echarse para atrás, le tuvieron que poner una inyección de quién sabe qué, para que volviera del susto..." p. 44

Vislumbramos los mismos propósitos en la imagen que produce la reagrupación carnavalesca de la confesión general. Al romper la secuencia lógica de la narración y agrupar cosas dispares, crea una unión que rompe la jerarquía organizativa del discurso, sustituida así por una aglomeración desjerarquizada que conduce al mismo tiempo a una reorganización carnavalesca del mundo. Lo característico en esta serie verbal es que produce la enumeración de varios tipos de pecado fuera de cualquier diferenciación individual. En esta confesión general del pueblo el orden lógico del discurso y la idea de un orden social preestablecido se sustituyen por una agrupación que permite destruir la jerarquía de valores. La lógica específica del siguiente juego de palabras es un buen ejemplo de cómo desaparece la idea de estructura y autoridad:

"!-Me acuso padre de Todo. Cómo que de todo? Si de Todo, de todo... Barájamela más despacio... Pues ahí le va... Me acuso Padre de que me robé una peseta, de que soy mercader de peso falso. Yo con una, y con otra, yo con el que sea... con un pomo de perfume, tuvieron que llamar al médico, son cinco plátanos, bueno el otro nos lo comemos, tengo malas inclinaciones, yo le robé la cobija..." p. 83

Dentro de esta misma lógica orientada a destruir la imagen corriente del mundo se ubican las visitas del intercambio cultural del Ateneo, en las que se ridiculiza la cultura elevada del pueblo:

"Se refirió a Zapotlán como a la Atenas de Jalisco, pero sus mejores alabanzas fueron dirigidas a nuestra hospitalidad, y a la marca del coñac que le ofrecimos..." p. 106

En otro episodio descubrimos también la lógica de las profanaciones con base en el uso de fórmulas que invocan la renuncia a Dios, como en la inversión de textos sagrados a propósito del terremoto:

"Arca de la alianza, turris eburnea, ora por nosotros, la torre se bornea... Góce el puerto el navegante y la salud los enfermos ... y en el cielo ostenta luego que nos quiere socorrer, once puercos navegando en el sagú de los enfermos y en el cielo esta un talego que nos quiere socorrer..." p. 80

Combinada con esta serie verbal, aparece la serie del cuerpo grotesco y de las obscenidades sexuales. Aunque abarcan pocos episodios, éstas contienen los temas centrales de la novela. En ellas se puede percibir desde la obscenidad abierta hasta cierta ambigüedad sutilmente disimulada que juega con la concepción grotesca del cuerpo. Estas dos series crean todo tipo de rebaja-

mientos y degradaciones, permiten la destrucción de la jerarquía de valores, y producen nuevas relaciones entre "las cosas y los fenómenos". Así se materializa la imagen del mundo:

"...Pero a la hora de la hora, me dijo que antes de casarnos le diera una prueba de amor, en un día de campo.

-Y tú se la diste?

-Pues qué no estás viendo en lo que vine a parar? Mi vida estuvo como el tamal de tía Clea, que se acabó a probadas..." p. 100

Esta especie de bromas está en boca de casi todos los personajes, incluso en un microrelato al modo del cuento popular que señala las fuentes folclóricas. Se trata de "Pitirre en el Jardín":

"...La niña dio un trago grandote. Luego comenzó crece y crece... Luego se casó con ella y tuvo su noche de bodas bajo las matas de trueno" p. 131

Como ya hemos dicho, las imágenes grotescas contienen un sentimiento del cambio y de la evolución e incluyen los dos polos del cambio. En ellas se percibe la metamorfosis de los fenómenos sociales e históricos de la época. Encontramos que en tales imágenes contradictorias subyace una concepción del cuerpo imperfecto, en la que todo aparece incompleto. Como este cuerpo no se encuentra separado del mundo, de los animales y las cosas, en la representación artística a partir del sistema de imágenes de la

fiesta popular, la muerte adquiere un valor simbólico, y las muertes grotescas, los despedazamientos o los golpes retoman el sentido de las figuras carnalescas. El cuerpo aparece como los maniquies, gigantes y con disfraces confeccionados en ocasión del carnaval. Estos cuerpos no son entonces cuerpos perfectos, sino que se caracterizan porque presentan anomalías. Esta forma de representación del cuerpo se retoma en algunos motivos argumentales que evocan asesinatos, muertes a cuchillo, suicidios. Descubrimos el cruce de estas series en la imagen de "Pedazo de Hombre":

"... Era muy ocurrente y le faltaba una pierna. Tu madre lo mandó llamar una vez para que le compusiera la puerta del horno... El caso es que en mala hora llegó tu padre, quiero decir, Marcial. Pedazo de Hombre largó la pata de palo y se fue con los pantalones en la mano brincando bardas de corral con una sola pierna, del miedo que llevaba, hasta que cayó en mi casa. Lo tuve escondido hasta que el carpintero le hizo su pata, porque la bendita de tu madre, Dios la haya perdonado, echó la otra con el susto al fogón de la cocina..." p. 37

La misma imagen del cuerpo aparece en la figura del loco, tema típico de lo grotesco. Es una forma de observar el mundo desde un punto de vista diferente, fuera de la normalidad, por lo que funciona como una parodia burlesca de la seriedad y verdad oficiales:

"Hojarascas, le están pegando a dar!" Fue todo lo que dijo (...) nomás agarró su arpa y se fue con la música a otra parte. Mejor dicho, por todas las calles del pueblo (...)

-Te sabes el Relicario?

-Hojas

-Y el Pajarillo?

-Hojarascas

La misma idea surge, y con marcado aspecto de bajos fondos, en la figura del tonto-profeta:

"...me encontré con Juan Vites... ya ven cómo huele... saqué un centavo y se lo tendí. Pero él no lo tomó, y sin dejar de mirarme y de reírse me dijo: "Vites cómo salió cierto?" Y esas palabras, que todos hemos oído tantas veces... me sonaron distinto, como si me las dijera un profeta..." p. 89

También, con estos mismos propósitos artísticos se puede tomar la imagen del cuerpo de Concha de Fierro, que puede percibirse, entre otras cosas, como una parodia al poder masculino:

"-A mí me cayó en las manos Concha de Fierro ... Yo creía que eran mentiras, pero es la pura verdad. Lleva tres meses con Leonila y sigue virgen y mártir porque todos le hacen la lucha y no pueden." p. 73

En suma, gracias a las particularidades de estas imágenes se representa el mundo carnavalesco que desaparecía en la época de la modernización, el mundo de la cultura popular; "un mundo que tiene que ser rescatado y registrado antes de ser relegado al olvido por un "discurso del método" generado por el nuevo sistema de poder abstracto, universal" (*). Concluamos diciendo que en el ambiente carnavalesco de la novela y en las imágenes del realismo grotesco la época aparece en transición el progreso en las imágenes de los motivos argumentales:

Por lo que a partir de la segunda parte de la novela los símbolos del progreso empiezan a manifestarse en los motivos y acciones del argumento, sólo que, como se ve, este progreso carece del tiempo ascendente, "reemplazado por el tiempo ritual de la muerte y la venganza" (7). Uno de estos motivos aparece a propósito del lanzamiento de prostitutas, con cierto matiz tragicómico:

"... el que no salió arañado se quedó sin camisa, y ni modo, eran mujeres. A la Trafique la tuvieron que sacar entre cuatro y en peso para subirla al camión. A don Tiburcio le rompieron los lentes de un manotazo y de milagro no lo dejaron tuerto". p. 71

Aparece de un modo semejante y conservando la misma lógica en:

*. J. Franco, Cultura Moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1971, pág. 316

7. J. Franco, Nva. Revista de Filología Hispánica, México, El Colegio de México, 1987, pág. 415

"Hubiera usted visto cómo trataron en el Laberinto a los -
policías... Dicen que en castigo, a las más rebeldes se las
echaron a los presos, para que las pusieran en paz, porque
los policías no ajustaron..." p. 71

El mismo procedimiento se repite en la muerte de La gallina sin
Pico al posársele una mariposa, aunque realmente haya tomado una
dosis de estriknina por su embarazo:

"...Y se le va parando a la Gallina."

-Andale Gallina, ya te llevó la chingada!... Todos creían
que se estaba haciendo. Pero no. Clavo el pico de deveras...
El día que se tomó la estriknina yo la hallé retorciéndose.
No quería gritar y se tapaba la boca mordiéndose las manos.
Toda su preocupación era que el niño no se le fuera a salir
antes de tiempo..." p. 152

Observamos un rasgo similar en otro motivo de la muerte:

Hay buenos cuchillos en Sayula.. A veces les ponen figuras y
letreros. Me dijeron que si le escribían mi nombre. Yo les
dije: "Mejor póngale una mentada de madre"... Yo no le voy a
decir nada. Ni le voy a saludar. Pero si él me dice: "Orale
coyón"!, se lo dejo ir en las costillas" p. 164

De esta manera descubrimos que el enfrentamiento de culturas en la obra presenta una mascarada carnalesca de la cultura culta en la cosmovisión popular que permite contradecir el espejismo del progreso y revelar lo que constituyó más bien una legitimación del Estado moderno.

"Ahora somos una ciudad civilizada; ya tenemos zona de tolerancia. Con caseta de policía y toda la cosa"...

-No cabe duda de que el señor presidente municipal es un hombre progresista..." p. 75

2.2 Interacción discursiva

Uno de los rasgos de la narrativa de la década de los sesenta en que se ubica La Feria es la heterogeneidad del material. Esta característica se revela en los múltiples estilos introducidos por Arreola. Se trata de una renovación del lenguaje literario que, como en La Feria, se propuso incorporar todo tipo de discursos extraliterarios procedentes de la tradición culta y de la tradición oral. Por lo que concierne a la tradición culta algunos discursos provienen de la administración colonial, y están insertados en el presente de la obra para significar la historia de México. Como ya hemos dicho, tales textos, al indicar directamente el registro histórico, no están simplemente reproducidos, sino que aparecen reacentuados con diferentes tonos de parodia. Expresan todo lo que puede representar la nación en las múltiples formas del discurso oficial producido por la cultura letrada.

Así, Arreola yuxtapone los fragmentos de leyes de indias, escrituras, las cartas de relación de la jerarquía católica, los textos bíblicos, noticias locales, el diario de un escritor, los apuntes de un agricultor. Incluso introduce en uno de los relatos los clisés de la cultura de masas:

"...Alejandrina esparce las flores de su Jardín a lo largo del territorio nacional, patrocinada por una marca de automóviles". p. 120

En cuanto a la organización de este material, encontramos que tales discursos, al no ser portados por ninguno de los personajes -pues aparecen introducidos en forma de citas, aislados en el interior de la novela, y sin mezclarse con las prácticas narrativas orales (aunque desde la perspectiva del autor se relacionan con los motivos argumentales)-, no se pueden tomar en el mismo nivel de la oralidad. Lo cual lleva plantear el problema en términos de lengua y cultura.

El plurilinguismo yuxtapuesto en el interior de la novela conduce a marcar una diferencia entre la forma en que estos lenguajes son percibidos desde la perspectiva de Arreola y desde la del personaje. Debemos preguntarnos por qué este plurilinguismo no asoma a partir del discurso del personaje, como una iluminación dialógica en términos de un debate y confrontación de ideas que definiría el estilo de la novela. Al no producirse un diálogo de lenguajes en la conciencia de ninguno de los personajes, y al permanecer éstos aislados en su interioridad, permite sentar que el

estilo de la novela se define a partir de las múltiples formas del lenguaje social que provienen de la cultura oral. Es entonces la oralidad la que en relación con la cultura escrita se plantea como otra cultura, como una subcultura opuesta a la cultura oficial. Y es a partir de esta forma de relación que los estilos dialectales aparecen como "vulgares". La diferenciación lingüística en la novela hace aparecer así un problema de heterogeneidad cultural no resuelto. A pesar de los esfuerzos realizados por el proyecto posrevolucionario para alfabetizar a grandes masas de la población en zonas marginadas, dichos esfuerzos no lograron una unidad lingüística y cultural, unidad posible sólo a partir de una cultura letrada que como sistema lingüístico real y unitario abrazaría todo el territorio nacional establecería una forma común de comunicación oral, y permitiría un alto grado de individualismo (*). Lo que demuestra la cultura oral popular contenida en el material lingüístico colectivo de la obra es entonces la estratificación de los dialectos sociales en el interior de la lengua nacional mexicana. Pero tal estratificación no se plantea a partir de una unidad mayor, que supondría la normatividad escrita y por lo tanto una dirección cultural basada en una unidad política cultural. Los dialectos sociales aparecen como lenguas y culturas diferentes que se atraen y rechazan, y conforman la totalidad cultural nacional. Lo que se pone en evidencia en la novela es la ausencia de esta centralización lingüística-cultural y de una lengua común nacional, es decir, la ausencia de una cul-

*. A. Gramsci, Cuadernos de la Cárcel, No. 4, México, Juan Pablos Editor, 1976, pág. 223

tura nacional propiamente dicha.

De esta manera, Arreola se constituye en el paradigma de la tradición en la invención referencial de una comunidad, de un espacio en donde convergen mito e historia por medio de la charla cómica de la feria. Evoca un diálogo con un imaginario social para dilucidar el problema cultural en diálogo con el lector contemporáneo. Juan Tepano es el cronista-fundador de un espacio específico que plantea una realidad que constituye un encuentro con el pasado, este espacio como escenario histórico vehicula las diferentes relaciones con la historia nacional para vislumbrar un esclarecimiento de las estructuras sociales y políticas de la sociedad contemporánea. Zapotlán alude a una segunda realidad como reflexión histórica donde la cultura popular es la fuente principal de una cultura como patrimonio nacional.

En la representación pluriestilística de la novela, que refleja la plenitud de voces de la época, reside la importancia artística del estilo de La Feria. En la solución poética a la heterogeneidad del material Arreola introduce otra modalidad de trabajo con el lenguaje, observa con otro lenguaje posible la realidad mexicana, y de esta manera penetra en el horizonte del lector. Introduce el plurilinguismo de la esfera inferior para aislar el lenguaje de la realidad y destruir el dogma absoluto del monologismo oficial. Por lo tanto, el mundo monológico de la novela responde al punto de vista de Arreola: su discurso organiza el texto mediante la introducción del narrador. Utiliza palabras intencionalmente ajenas, en el sentido de que Arreola se manifiesta muy

poco en el nivel de la composición externa. Su palabra directa está más o menos ausente aunque no debilita, podríamos decir, el horizonte monológico de la novela.

De acuerdo con lo anterior, uno de los objetivos artísticos de Arreola es la mezcla de la esfera oficial del lenguaje con la esfera familiar para presentar la reacentuación paródica de los lenguajes elevados. Entre los diversos estilos del lenguaje oficial y los estilos de los dialectos existe una frontera clara así como claras diferencias semánticas desde el punto de vista lingüístico. De ahí la ambigüedad del discurso en el relato y en los diálogos. Aunque el estilo oficial está en la base del discurso de la novela, permanece exterior; aparece sobreentendido y sólo se revela su presencia en el relato oral como una forma de producir un vacío de sentido en la visión dominante. Este aislamiento del estilo oficial es lo que revela la no interrelación dialógica de los lenguajes en la conciencia de los personajes. Un texto oral dice:

"Quisiera no acordarme. Carrancistas y villistas nos traían a salto de mata desde Colima a Guadalajara, ... Y a la hora del quién vive! no sabía uno ni qué responder. Si usted se quedaba callado, malo. Si contestaba una cosa por otra, tantito peor. Diario teníamos fusilados y colgados, todos gente de paz." p. 10

Un texto escrito dice:

"Era de imperiosa necesidad que me mandara el resto de mi brigada para cubrirlos, consistente en el Batallones 18o. y 20o. Me contestó que el 20o. había sido enviado con anterioridad a Pihumo para combatir a Aldana..." p. 11

De esta manera, en el trabajo de escritura basado en la lectura, doble orientación del discurso, Arreola recurre a la tradición carnavalesca y figurada de las marionetas para representar un pueblo arquetípico construido por las voces del pueblo. Este proceso conduce al lector por un mundo en el que los hechos parten de un origen típico o descansan en lugares comunes, reorientados hacia la búsqueda del otro contexto. Por ello, la historia en sí misma no plantea interrogantes, sino que éstos surgen a partir de la simpleza significativa generada por la ingenuidad y el cinismo de los discursos.

De este modo Arreola induce una forma de lectura centrada en el plano de la forma; acude a la categoría de la ingenuidad para problematizar en personajes arquetipos ingenuos o cínicos la no confrontación del discurso oficial ajeno desde el material lingüístico oral como única forma de oposición. Lo extraordinario de este procedimiento es que implica dos niveles en el discurso: la intencionalidad ingenua y cínica por parte del autor hacia el lector y la sinceridad de estos mismos rasgos por parte del personaje. En el primer nivel, la escritura impone al lector relaciones con un segundo contexto, el lenguaje oficial, revelando

en los múltiples matices de la parodia el carácter indirecto o casi contrario del discurso de la novela como búsqueda de un significado fuera del literal (ya que se trata de figuras manipuladas por Arreola como puntos de vista especiales). Así, el texto parte de una totalidad supuesta y apenas sugerida por la narración, que el lector podría llenar con el material ofrecido pero que incluye múltiples sentidos:

"Ahora somos una ciudad civilizada: ya tenemos zona de tolerancia. Con caseta de policía y toda la cosa. Se acabaron los escándalos en el centro y junto a las familias decentes." p. 70

En el segundo nivel, la sincera ingenuidad y el cinismo de los personajes implica identificar el mundo representado como mítico a través de las fórmulas verbales y como continuidad de una totalidad representada por la estructura de cierre y apertura de los fragmentos. Este sistema generaliza situaciones y realidades diferentes al presentarlas como naturales y dadas desde siempre, con la intencionalidad de Arreola de introducirse polémicamente en el horizonte del lector. Por lo tanto, esta realidad movida por fuerzas "sobrenaturales" de los personajes dada la incapacidad para apropiarse del mundo, puede convertirse para el lector en indicio de la posibilidad de una lectura global que percibirá la realidad como un hecho de la narración.

"...nos dieron la razón, pero no la tierra...el señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que se nos hiciera justicia. Y desde entonces nos han dado largas" p. 26

... "-Nunca he oído un sermón tan bonito. Hasta mentó a los tlayacanques y dijo algo acerca de la tierra...pero de la tierra bendita de Zapotlán, que los misioneros sembraron con la palabra de Dios..." p. 175

La novela, al contar la historia de una comunidad, está estructurada con muchos episodios orales y escritos. La mayor parte de los fragmentos los introduce el autor-narrador omnisciente, a veces imperceptible para el lector no sólo porque moviliza el propio material lingüístico hablado, sino por el carácter fragmentado que adquiere la narración y el sistema de apertura y cierre en cada unidad:

"En la cocina, doña Jesús estaba echándole recaudo al caldo cuando empezaron a sonar las doce. Siempre le gustaba recogerse en una especie de meditación para contarlas..." p. 77.

Sin embargo, este autor-narrador se sitúa en un plano superior al de los narradores-personajes. Su discurso no estiliza una forma social de narrar, sino que se trata de la palabra directa de Arreola que introduce directamente sus intenciones. Comenta y dirige los actos de los personajes y ciertos aspectos de su subjetividad cargándolos de matices irónicos y paródicos; su mirada se proyecta en un plano superior:

"Este año, Juan Tepano, Primera Vara, anda contento como si a el y a los suyos ya les hubieran devuelto la tierra" p. 65

A su vez tiene absoluta libertad de manipular los temas y de limitarse a aparecer en ciertos fragmentos para crear la ilusión de una historia construida a partir de voces independientes, al no haber transiciones claras entre su discurso y el parlamento de los personajes.

Por otra parte, y en relación con lo anterior, se encuentran la presentación simultánea de fragmentos dispares y las infracciones temporales. En este material heterogéneo, la Conquista, la Colonia y la contemporaneidad (como textos diferentes) aparecen homologados con base en el significado último de nación. En la disparidad aparece un doble registro histórico, uno a manera de citas, y otro en la reacentuación del relato oral del narrador extraoficial que va a servir de marco a los diálogos narrados. Por eso, tanto los relatos como las réplicas están sujetas a múltiples transgresiones discursivas que generan diversos efectos en la lectura.

El primero consiste en una dificultad para diferenciar la individualidad del discurso oral vertido en una voz colectiva. Al homogeneizar aspectos lingüísticos en las voces narrantes el discurso de la novela unifica todas las formas discursivas: desde el cronista hasta las voces del pueblo que se hacen cargo del discurso, no se perciben transiciones de una voz a otra. Se trata de una narración colectiva que define el mundo narrado como una

totalidad que impone la búsqueda de significados que se dan por sobreentendidos.

El segundo efecto consiste en la interrupción de la narración con cada fragmento. Al lector le son presentados, a la par del discurso del agricultor progresista, los textos antiguos y los microrelatos orales. Las contradicciones de sentido se producen entonces por la transición de lo escrito a lo oral. Así se pone de manifiesto la incongruencia y la lucha entre los textos que representan a la nación y los que provienen de las culturas populares. Del plano abstracto de lo escrito y sacralizado se pasa al mundo material y contradictorio de la cultura popular -evocada en leyendas, mitos, prácticas que han sido marginadas de la historia oficial o motivos reveladores de las consecuencias de la modernización en la transformación de elementos retrógrados de la nación-, para llevar al absurdo la religión y el patriotismo.

Otro efecto ligado con la fragmentación descansa en la estructura circular del orden de las unidades: cualquier dirección secuencial en los fragmentos es válida, ya que cada fragmento no empieza ni termina nada. La apertura de cada nuevo fragmento supone no el inicio, sino la continuidad de una historia cuyo conocimiento se da por descontado. La apertura y el cierre de las unidades narrativas a través de una forma verbal personal, casi siempre apelando al interlocutor, es válida para fragmentos diferentes. A veces un simple "nosotros" supone la respuesta o continuidad de algo dicho anteriormente. Así se construye un sistema de organización que introduce al lector en múltiples tramas que

producen todo tipo de infracciones temporales, a la vez que una indeterminación espacial, en donde solo se indica el paso del tiempo. Sin embargo, lo importante de la yuxtaposición de las unidades radica en que, lejos de constituir una trama desorganizada, pone en primer plano la doble orientación del discurso. La señal constante de incompreensión, en múltiples formas del lenguaje de nivel inferior, ingrediente esencial de la narración está relacionada con el discurso ajeno y dominante, entendido como totalidad apenas sugerida al lector. Esta supone un mundo que al ser explicado por sí mismo, en sus rasgos autosuficientes, vacía el sentido de todas las formas del discurso oficial, parodiado como discurso ajeno. Por lo tanto, lo que se pide al lector no es la aprehensión de una historia, sino la percepción de lo no dicho, de lo sugerido o aludido, de lo que queda sobreentendido: las múltiples formas del discurso político oficial. Así se presenta la comprensión ingenua del narrador:

"...lo que pasa ahora ha pasado siempre. Las autoridades de arriba nos dan la razón y las de abajo nos la quitan, ya ven ustedes, siempre han sido más bravos los tenajales que la cal..." p. 26

Y también el cinismo:

"-A mi que no me vengan con cosas, los indios han sido siempre enemigos del progreso en este pueblo". Sabe usted lo que le escribieron al rey de España en 1633, cuando se dispuso aquí la construcción de un ingenio azucarero? "Somos pobres indios menores. Por amor de Dios hacemos suplicación

del decreto; no queremos que haya cañaverales en nuestra tierra..." Y nos quedamos reducidos al puro cultivo del maíz, por culpa de estos llorones" p. 142

De esta manera los temas insignificantes y cotidianos de los relatos y diálogos no presentan realidades sujetas a eventuales explicaciones de la problemática sugerida por tal o cual personaje. Este ya dispone de un amplio repertorio de formas verbales con sentido común que aluden simplemente a paradigmas de situaciones para las que ya existen respuestas previas: nada precisa de dudas y explicaciones. Los fenómenos gozan así de una validez preexistente; y sólo están sujetos a selección para entrar en su correspondiente archivo de realidades inmutables.

Ahora bien, lo anterior se vuelve posible a partir del material lingüístico movilizado por los personajes, dichos, refranes, decires, que dan estructura firme a las formas discursivas a partir de la ingenuidad o el cinismo frente al problema evocado: Tales fórmulas nombran la realidad, organizan y expresan la dinámica de la representación:

"Me trata muy mal, padre, anda con otras mujeres y cada que le reclamo me dice "vete al carajo".

-No te preocupes, hija. El carajo es un árbol grandote a donde uno va a descansar despues de muerto" p. 38

Otras veces la verdad se enmascara en frases que trasponen un sentido en otro.

"-Ese noviazgo no me gusta, la mera verdad, cada oveja con su pareja. Odilon tiene que casarse con una rica, y eso de que ande con una pobre me da muy mala espina." p. 59

De este modo, la explicación del fenómeno a partir de lo ya conocido sin someterlo a dudas conduce a la percepción del suceso como inevitable y a la consecuente aceptación. El mundo aparece como previsible, pero manejado por fuerzas que escapan a dimensiones humanas. Los personajes aceptan toda problemática como natural en donde la única respuesta consiste en la risa blasfematoria o el rebajamiento grosero. Así, la despreocupación convive con lo inevitable, y revela la resignación ante las condiciones inalterables.

"...Brisa bienhechora...Puro chaguiste, puro granizo y puro derriengue! Una sanguijuela que traíamos pegada en las costillas, y que ahora va a chuparnos más recio por boca del hermano..." p. 42

Arreola se apoya en la tradición para recrear en el ambiente de feria todo lo que puede constituir la nación en el momento de la transición hacia la modernización. Las marionetas carnalescas constituyen y evocan un mundo libre de limitaciones cronológicas y restricciones discursivas; con ellas introduce un mundo en el que está permitidas todo tipo de licencias. A Juan Tepano se le asigna el papel de cronista, que desde la primera parte de la obra da un trasfondo histórico a los motivos argumentales, y a

las múltiples temáticas entrelazadas a lo largo de la novela. A su vez, este hecho propicia la reproducción del sistema de valores de la comunidad. Asimismo evoca la imagen del narrador o contador oral que transmitía tradiciones culturales de generación en generación, apropiándose de los giros y los ritos de la forma de narrar popular que apela constantemente al interlocutor:

" -Les dije que la Revolución dejó parado el pleito. Quién se iba a acordar de los indios de Zapotlán en todo ese tiempo." p. 29

Por otra parte, los rasgos de la narración son válidos para todos los narradores, aunque la función de memoria se limite al representante de la comunidad tlayacaque. Estos narradores, por la forma de intervenir en los diálogos y por la forma como finalizan los microrelatos (con una especie de síntesis a partir de un dicho o un refrán), evocan bajo la misma Cosmovisión los mismos parámetros del mundo representado. Con tales formas de narrar A-reola dota de funciones diferentes al narrador; por un lado ritualiza el proceso de la narración introduciendo al lector en el proceso narrativo, en la orientación de éste hacia el oyente, tomándolo abiertamente en cuenta en la forma compositiva. Por otro, construye un discurso a partir de la conciencia socio-verbal plurilingüe que rodea el mundo real, y de esta manera se introduce en el horizonte ideológico del lector permitiendo la forma concreta del diálogo.

2.3 Sistema lingüístico popular

Como ya hemos visto, el carácter extraoficial del lenguaje es otra de las formas de expresión de la cultura cómica popular dentro del clima de fiesta de la obra. Arreola recrea ampliamente una multitud de fenómenos y géneros del vocabulario familiar y público en el marco de la fiesta popular. Representa la lengua por la que penetra el habla viva del pueblo, y se apoya fundamentalmente en la esfera oral del lenguaje que no ha sido pulido por las formas escritas. Así, utiliza las fuentes orales de la lengua vulgar impregnadas del folclore local nacional, retoma las formas populares festivas del lugar y ciertas creencias populares vinculadas a ellas. Todo esto reproduce el contacto familiar entre la gente por la abolición transitoria de jerarquías y eliminación de reglas vigentes en la vida cotidiana, para crear un tipo especial de comunicación. Así manifiesta Arreola el cambio radical que introdujo en la imagen artística, sin perder su carácter serio. Esta imagen aparece en la zona del contacto inmediato, groseramente familiar.

"-Abundancia, madre! Somos un pueblo de muertos de hambre."

p. 12

Evidentemente, la esfera familiar de la comunicación, construida a partir de géneros lingüísticos específicos con su amplia gama de formas y expresiones, aparecen en La Feria; van desde expresiones con cambios de sentido hasta groserías, injurias y fórmulas fijas del mismo tipo que los refranes. En su mayoría, estas

formas, tanto en lo gramatical como en lo semántico, permanecen aisladas en el contexto del lenguaje. Así destaca Bajtin el rasgo característico de este lenguaje extraoficial:

"La existencia de estos elementos en cantidad suficiente y en forma deliberada, ejerce una poderosa influencia sobre el contexto y el lenguaje, transfiriéndolo a un plano diferente, ajeno a las convenciones verbales" (').

Destacamos el lugar tan importante que han ocupado estas expresiones en la comunicación humana, en tanto que todas constituyen un lenguaje familiar por su libertad de expresión y por la confianza que tienden a crear con el interlocutor. En el lenguaje familiar están contenidas generalmente todas las formas prohibidas y marginadas de la comunicación oficial (¹⁰). Incluso se puede decir que, a pesar del grado de heterogeneidad, estas formas se caracterizan por la asimilación de la cosmovisión carnavalesca aun en forma disminuida. Es por eso que su tono les confiere un matiz cómico que subsiste y renueva el mundo.

"Estoy de acuerdo en que estas gentes todo se lo beben, de acuerdo. Venden la casita y el burro y hasta la madre si usted quiere..."(33).

'. M. Bajtin, La Cultura en la Edad y en el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1960, pág. 197

¹⁰. Ibid. pág. 213

En suma, gracias a sus particularidades las groserías se caracterizan por ser la forma extraoficial del lenguaje. En efecto, en las funciones que tienen en la comunicación cotidiana, guardan lejana relación con el carácter mágico y encantatorio que tuvieron en la comunicación primitiva (¹¹). En estas formas lo que importa fundamentalmente es la influencia sobre ellas de la concepción grotesca del cuerpo. En cierto modo, estas fórmulas, fuera de expresar la verdad con franqueza, guardan en sus orígenes y en sus funciones una relación especial con la degradación, en especial con el rebajamiento: hacen que los fenómenos y las cosas entren en comunión con la tierra y con la parte inferior del cuerpo. Son herencia de la cultura cómica popular que prevalece en la lengua popular.

Hasta aquí se puede decir que las groserías determinan la forma verbal típica de la comunicación carnalesca tal y como aparece en la obra, especialmente en el caso de las obscenidades sexuales. Estas conservan aún la significación integral en el dominio de la lengua popular de la que surgió la novela -aunque en su aspecto ambivalente esté disminuido el polo positivo o parezca incomprensible (¹²). Estas expresiones forman parte de la tradición heredada del realismo grotesco.

"-Andale Gallina, ya te llevé la chingada!" p. 74

También aparecen en la descripción del terremoto:

¹¹. Ibid. pág. 22

¹². Ibid. pág. 21

"...Allá está la tuza, tirale, pendejo...!"

Podemos decir que en el espíritu del folclore la expresión "pariendo chayotes" establece una relación con la parte inferior del cuerpo, exactamente la fecundidad y así evoca la destrucción paródica del heroísmo de la revolución.

Construcciones semejantes aparecen en expresiones de doble sentido:

"...Lo cierto es que antes de ir a mi casa llegué primero a la Parroquia. Entré sin persignarme y con el sombrero puesto. Desde la puerta de enmedio, al comenzar la nave mayor, le grité: "José, entre tú y yo, cajón y flores! Ya no creo en ti, y ni falta que me hace..." Y me puse a trabajar..." p. 78

En injurias:

"...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 letrás de cambio..." p. 46

En dichos mezclados con groserías:

"—Estamos fritos, o como decía mi abuelo, peidos de la caifasa." p. 67

Este procedimiento se repite en expresiones como ésta, que se salen del marco del decoro del lenguaje culto y permiten llamar a las cosas por su nombre:

"A todos se nos olvidó comer y andábamos con la boca seca, las tripas pegadas en el espinazo y el estómago devorado por el hambre." p. 78

Por eso, en el carácter ambivalente del vocabulario de la plaza pública se puede decir que está la base de la idea del mundo en estado de imperfección. Esta concepción sólo ha podido ser expresada en la cultura extraoficial, fuera de la cultura de las clases dominantes, porque su principio jerárquico e inmodificable no permite la unión entre lo inferior y lo superior.

Así, Arreola produce, a través de los tonos vulgares, un disfraz paródico de los métodos de persuasión eclesiástica, y de la verdad pregonada por la iglesia a través del miedo y la intimidación:

-¿Cuándo hiciste la primera Comunión?

-Hace mucho. Después que me dio la fiebre.

-¿Cuántos años tenías?

-Siete. Siete entrados a ocho. La hice dos veces.

-¿Dos veces?

-Bueno, no. Es que la primera vez que la iba a hacer me comi una galleta ...

-¿Dijiste todos tus pecados?

-Si, porque me dijeron que si no los decía me iban a salir después sapos y culebras por la boca". p. 11

Por lo tanto, las groserías como elementos extraoficiales del lenguaje se consideran una violación a las reglas normales del lenguaje; manifiestan un rechazo a las convenciones verbales y culturales (13). Así aparece a propósito de la moral acerca de la prostitución y su participación por las grandes personalidades del pueblo.

"-En lugar del presidente, yo me las habría llevado al cerro para joder a este atajo de disolutos. Que echaran los bofes a la subida, y se desbarrancaran borrachos de vuelta de todas sus iniquidades y de todas sus fornicaciones...". p.

76

En otras ocasiones las obscenidades corresponden a las fórmulas verbales que introduce comparaciones insospechadas:

" -Qué tal estuvo la feria? -Como las naguas de tía Valentina: angostas de abajo y anchas de la pretinas." p. 180

Concluamos diciendo que las formas del vocabulario citadas anteriormente contienen elementos típicos y se pueden relacionar desde el punto de vista temático formal: todas ofrecen el mismo

¹³. Ibis. pág. 170

aspecto extraoficial del mundo tanto por su tono como por su contenido.

2.4 Géneros festivos

La otra forma que incluye la lengua de la fiesta popular está en los géneros festivos. Se trata de producciones relacionadas con la plaza pública, que también estaban impregnadas del lenguaje popular o escritas directamente en lengua vulgar. Estas formas se pueden tomar como cierto tipo de literatura recreativa (¹⁴), por cuanto en ellas se buscan analogías para desfigurar lo serio y darle un sentido cómico.

Podemos afirmar que estos géneros, considerados también microgéneros, pertenecen a la esfera extraoficial del lenguaje. Se trata aquí de adivinanzas burlescas o eróticas, de cancioncillas, coplas, versos, juegos de palabras, diálogos paródicos, cuentos populares introducidos como géneros intercalados, que de una u otra forma contienen el punto de vista de Arreola. Su forma fragmentada guarda una analogía con el punto de vista, presupone una selección de la realidad en función de los temas que encierran, y una misma actitud ante el lenguaje. Por lo tanto se consideran una rama del mismo árbol de las expresiones anteriores. De este modo la fuerza del lenguaje extraoficial se refleja en Arreola

¹⁴. Ibid. pág. 79

por los puntos de vista especiales sobre el mundo, y por la selección especial de realidades totalmente diferentes del mundo oficial, contenidas en la esfera del lenguaje de los bajos estratos de la población.

Estas son las principales fuentes en Arreola, fuera de las literarias que se incluyen en su obra. Pero tales fuentes diversas están reelaboradas a partir de su objetivo artístico e ideológico específico. Se puede decir que tales microgéneros están penetrados de las mismas degradaciones que constituyen parte de la visión cómica del mundo.

"Vamos juntando virutas
en casa del carpintero,
las cambiamos por dinero
y nos vamos con las p..." p. 39

Por otra parte, en los géneros festivos el lenguaje popular se asocia también con la plaza pública, y casi llega a constituirse como una lengua propia, imposible de emplear en un espacio oficial.

Como se intenta demostrar, este juego de palabras con su temática material tiene un matiz específico: se trata del tono en voz alta, precisamente de gritos que reviven la figura del charlatán de feria que evoca el alegre lenguaje callejero, como se ve en la copla popular.

"Desde hace quince días fueron prohibidas por bando municipal la letra y la música de
Déjala guevón
ponte a trabajar
llévala a bañar,
cómprale jabón..." p. 124

Se encuentra también otro tono vulgar al estilo de la plaza pública que incluye reminiscencias de leyendas folclóricas y palabras de contextos materiales, en expresiones válidas para el hombre y la naturaleza:

"-Chingale ora mas que mañana no vengas.
-Te callas pulque o te doy un trago
-Mi padre era hombre, vendía tamales.
-Todavía ni te horcan y tú ya te estás encuerando.
-Sacudió el pico y siguió cantando..." p. 98

También:

"A damas y caballeros
los calzamos como reyes,
porque no buscamos bueyes
perdidos en los potreros." p. 68

Las canciones, que incluyen también motivos populares, están movilizadas dentro de la cobertura de la risa festiva, contienen la misma temática material:

" Ven mujer junto a la pila
a cantar una canción,
unas copas de tequila
han hecho mi
inspiración..." p. 97

En conclusión, la lengua popular en los variados matices del lenguaje hablado, tiene contenidos precisos de acuerdo al vínculo con lo corporal inferior, pero se debe tener en cuenta que el núcleo central de este principio material es la satisfacción de las necesidades naturales, y éstas vienen a constituir el principio material cómico. Así se explica su importante papel en el material múltiple del folclore cómico que rebaja todo lo sublime. Se puede decir que en su transcurso se percibe la imperfección del mundo. Este aparece en estado de metamorfosis, en transición de lo viejo a lo nuevo. Esta concepción del mundo es la que sólo puede ser expresada en la cultura extraoficial, en la cultura popular, porque no puede tomar parte de la cultura de las clases dominantes en cuyo principio básico las injurias y los elogios están separadas (¹⁹).

¹⁹. Ibid. pág. 125

III Las voces del personaje

3.1 Conducta discursiva

El propósito de este capítulo es examinar la función asignada al personaje en La Feria, en relación con las nuevas visiones a las que condujo la modernidad literaria durante la década de los sesenta. Y ello sin dejar de tener en cuenta que los rasgos conferidos por los nuevos narradores a sus protagonistas, en lo que se refiere a la función narrativa y a las categorías que determinan su estructura, no constituyen una innovación en el género mismo. Sin embargo, estos rasgos se revelan como una solución artística novedosa, si consideramos la visión tragicómica que Arreola proyecta en el personaje.

Es indudable que al introducir el humor en la visión del hombre, la concepción de Arreola requería de la adopción de nuevos recursos que son los que contribuyeron a la transformación de la narrativa mexicana. Además para Arreola, la ambivalencia en el personaje implicaba un elemento necesario para la representación de la personalidad, en relación con la complejidad histórico-social de la época, ya que estos personajes, ubicados en el escenario de una localidad rural, se van a constituir en representantes característicos de una cultura en tránsito hacia la modernidad. Es por ello que la representación de este espacio, síntesis de un pasado histórico, se va a convertir en un ambiente fantasmagórico en el que se pone en evidencia el ambiente hostil de las relaciones entre el individuo y la sociedad.

De acuerdo con esta visión del carnaval la representación de los personajes en máscaras populares viene a constituirse en el doble paródico de la existencia de la sociedad mexicana; ellos reflejan la estructura social de la época. Estos personajes son el reverso de la vida, y en función de una experimentación psicológica-moral van asumir diversos estados inhabituales en frecuentes escenas de escándalos, que violan el curso normal de acontecimientos y de comportamientos. Desde esta perspectiva, lo más característico en estos personajes es que aparecen liberados de cualquier norma de comportamiento habitual. Lo expresan antes que nada en una conducta discursiva, rasgo que a su vez viene a constituirse en un elemento estructurador de la obra. De esta manera, cada uno instaura una polémica abierta con las "últimas cuestiones" de la visión del mundo: filosófica, moral, política e ideológica de la época. En cierto modo, esta polémica abierta de los personajes con diversos estratos ideológicos de la vida social, le asigna al personaje un elemento importante, que se convierte en signo revelador de la evolución del pensamiento prosístico de la narrativa mexicana: son indicios aún no desarrollados de una actitud dialógica ante el mundo y consigo mismo. Además, esta actitud dialógica incipiente es la que en la obra sienta el diálogo en un umbral: se caracteriza por presentar la conducta humana en escenas de escándalos, conductas excéntricas, y todo tipo de discurso fuera de lugar, por su excesiva sinceridad o por la violación de la norma, y se acompaña generalmente de un elemento có-

mico (1). En estas escenas de diálogo se van a expresar los marcados contrastes y las bruscas transiciones en las vidas de los personajes:

"-La mera verdad, yo no sé para qué mi mamá me dejó casar con todo lo delicada que es. Desde el día de la boda no hubo noche que no dejara en paz, allí sentada en una silla en medio de las dos camas...

-Y cómo nació Filemón?

-Un día mi mamá olvidó la llave y aquel entró como de visita. Yo me hice la inocente pero después se me echó de ver y mi mamá ya no volvió a dejarme sola ni con llave... p.

76

Desde esta misma perspectiva aparecen reiteradas situaciones de contraste por los rebajamientos cómicos, con planteamientos ideológicos en diferentes circunstancias y por diferentes motivos. Así aparece en la visita de la poetisa Alejandrina al Ateneo. En ésta, el estilo solemne de don Alfonso contrasta con la imagen de la poetisa de feria y circo, y con la mezcla de poeta-comerciante.

"A veces, de pronto, levanta la vista del libro y sigue como si estuviera leyendo, sin declamar, con los ojos puestos en alguno de los circunstantes, haciéndole una especie de comunicación exclusiva y confidencial... Cuando Alejandrina cerró su libro, nos costó trabajo volver a la realidad. Todos

1. M. Bajtin, Problemas de la Poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986, pág. 194.

a una, preguntamos cómo podíamos adquirir ejemplares de
"Flores de mi jardín..." p. 18

En otra reunión encontramos una situación análoga. Nos referimos a la segunda sesión del intercambio cultural, durante la visita del historiador de Sayula en la que contrasta la doble moral de los oyentes con la franqueza plagada de matices cómicos, y que terminan convirtiéndose en escándalo por los insultos -al llamarlos "cobardes y traidores":

"Yo tuve un estremecimiento y cerré los ojos, pidiéndole a Dios que aquello no fuera cierto... Aquel hombre apacible y documentado se dedicó a insultarnos concienzudamente toda la noche: desde Minotlacoya, nuestro último rey, que capituló para convertirse en aliado de Alfonso Avalos, hasta nosotros mismos, Zapotlán no había sido en toda su historia más que un semillero de cobardes y traidores... Un rencor legendario se dio rienda suelta en la prosa dilata de aquella rata de biblioteca". p. 112

La misma situación se produce en la fiesta de don Fidencio, presidente municipal. Este se emborracha y pone a prueba su idea de la fe al relatar su polémica con el señor San José. Todo se fundamenta en el carácter escandaloso y fuera de lugar de la actitud incrédula de éste. Se produce una experimentación moral; se trata de la idea filosófica cristiana en su visión del santo patrono en un ambiente de bajos fondos:

"Señoras y señores, yo no creo en San José, en José, mejor dicho, porque él y yo nos hablamos de tú ... Y me fui a Manzanillo, con ganas de hacerme marino ... yo era muy devoto, como todos ustedes... Para no alargales el cuento, era yo el último de los pinches, el más pinche de todos los pinches que se hayan subido en el barco. Cuando pelaba papas, era día de fiesta porque había papas para comer... Yo me la pasé embrocado sobre la borda, echando afuera hasta los higados... Y ustedes creen que señor San José se acordó de mí ?..." p. 69

Este procedimiento se repite en otra polémica, expresada con abierto cinismo, y en una imagen del pasado:

"...Tiene el demonio introducido otro error entre estas personas religiosas y clérigos, de notable perjuicio para sus conciencias y para los vasallos miserables de Vuestra Majestad, que es, en muriendo el indio, le llevan un testamento ordenado por fiscal, que contiene solamente lo que debe o le deben, y la hacienda que deja, que cuando mucho es un caballo o mula o dineros, todo lo cual manda que se le digan de misas, sin mención de hijos ni mujer." p. 27

3.2 Tipificación del personaje

Hasta aquí, y de acuerdo con lo expuesto anteriormente, se puede decir que los personajes de La Feria, más que una realización co-

mo individuos revelan tipificaciones de un mundo recreado en la novela. En este sentido se puede decir que la forma del personaje adquiere el significado de un grupo, en el que queda destruida toda psicología radicada en lo individual, proponiendo de esta manera una figura más amplia. Como ya vimos, Juan Tepano constituye una forma de aprehender una memoria colectiva representativa de un pasado histórico y como expresión de autenticidad. Por eso, estas figuras, fuera de constituirse en una entidad psicológica en calidad de personajes plenamente desarrollados, se constituyen en entidades incompletas en las que no se concreta un ser individual, sino rasgos de las realidades disímiles que evocan. Así, estos mecanismos tipificadores se revelan de diversas maneras. Uno, se generalizan a partir de los nombres que portan; la mayoría de las veces son tan genéricos que más bien indican un símbolo:

"Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros..."
p. 63

También

"-Vi al perico Verduzco. Anda rete asustado. Fue el que bailó la última pieza con la Gallina sin Pico..." p. 74

Otra forma de tipificación viene determinada por el elemento de "anonimización" por el hecho de que el personaje aparece condicionado a una circunstancia inmediata que se convierte en el

centro de la atención, produciendo un desplazamiento que convierte al personaje en el "héroe común" (2).

"Hoy declaré mi amor a... (se me olvidó preguntarle el nombre) y tengo una impresión muy rara. Buena desde luego. Me parece una muchacha excelente. Estudia, me lo dijo como pretexto para no corresponderme. Vive sola con su mamá. Imposible vernos. Es de Colima. Amigos sí. Seremos amigos. Novios? El domingo me resolverá si la busco en el jardín."
p. 102

En consecuencia, tal anonimización destruye cualquier historia posible en ellos, por el hecho de que parten de un estado determinado y porque permanecen al margen de cualquier forma biográfica. Tampoco se pretende con ellos ninguna evolución en los motivos argumentales, lo cual se puede verificar por el hecho de que en ellos no se destaca ningún elemento individual ni aparecen descritos, ni sus actos están sometidos a tipo de valoración alguno.

Otro carácter de generalidad viene determinado por el acontecimiento de que las voces movilizan el mismo material lingüístico, un lenguaje "público". En las voces se puede percibir una tenue psicología, pero están igualadas en el habla y en la carga cultural. Es con estas características discursivas como aparecen los personajes en los motivos argumentales donde los rasgos indivi-

2. N. Jitrik, El no existente caballero, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1975, pág. 56.

duales. Únicamente se perciben en las "peculiares modulaciones del habla" (3).

Por otra parte, en este procedimiento de generalidad se puede observar que la obra carece de un narrador que explique el desarrollo de los tantos conflictos que tematiza. La posible explicación de una situación parte de una historia global. Lo que permite verificar este procedimiento es que la consistencia del personaje propiamente dicho puede permanecer entre paréntesis.

Sin embargo, estas características, que constituyen la forma del personaje, no corresponden meramente a procedimientos formales de los que Arreola se pudo haber apropiado, sino que se incluyen dentro de una tradición histórica en la narrativa mexicana. En el realismo social la ausencia de un sicologismo en el personaje plantea el universo de la existencia corriente en forma estática y no incluye un proceso de formación individual (4). Tal como lo expresa en su estudio Adalbert Dassau a propósito de "Nayar":

"Menéndez no hace que el centro de su obra sea una conciencia individual, sino un grupo social. Su personaje es la conciencia colectiva de los indios coras en la Sierra del

3. A. Rama, La Novela en América Latina, Panoramas, 1920-1980, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1982, pág. 215

4. Ver "Hacia una tipología histórica de la novela" M. Bajtin, Estética de la Creación Verbal, México, Siglo XXI, 1982, pág. 211

Nayar" (5).

En este sentido, se puede decir que al no aparecer en la obra ninguna individualización psicológica del personaje, este se constituye ante todo en un medio de búsqueda de un contexto histórico o de autenticidad nacional. Además, en este personaje importa menos su forma verosímil que la representación de su cosmovisión, de su forma particular de representar y representarse el mundo. Sólo que en él esta representación aparece mediatizada por módulos míticos, en los que confluyen mito e historia como una forma de memoria colectiva.

Estas consideraciones estructurales en torno a la forma del personaje, con base en las condiciones histórico-sociales, explican por qué al género novelístico en México no se le pueden aplicar cánones generales que parten de categorías universales. No es por lo tanto una casualidad, si nos detenemos en este tipo de manifestaciones literarias, que el personaje no llegue a constituirse en "individuo problemático" (6). En efecto, ésta es la tesis que hemos intentado demostrar, cómo la entidad llamada personaje, si ha tendido a desaparecer en su carácter de individuo tal y como aparece en La Feria, no puede ser sustituido, en el marco del análisis, por una entidad individual en el sentido que le da Goldmann en su análisis del género novelesco en socie-

5. A. Dessau, Novela de la Revolución Mexicana, México, F.C.E., 1972, pág. 377.

6. L. Goldmann, Para una sociología de la novela, Madrid, Ayuso, págs. 38-44

dades en las que predomina la actividad económica, es decir, en aquellas donde la conciencia colectiva pierde progresivamente toda realidad y tiende a convertirse en un reflejo de la vida económica (*). Ya que son precisamente estas formas de conciencia colectiva las que conforman la función del personaje en la obra. Contrariamente a la tesis que Sara Poot propone en su trabajo donde percibe (tomamos a manera de ejemplo el suceso de la confesión colectiva) un inventario de "conciencias individuales" (*), estos personajes no pueden ser percibidos como conciencias individualizadas, sino más que nada como "símbolos" definidos por su pertenencia a colectividades que funcionan como punto

"de articulación de las múltiples contradicciones —objetivas y subjetivas— que determinan la heterogeneidad estructural y el proceso histórico en su conjunto" (*).

Con base en estas categorías sociales que anteceden a la configuración del personaje en La Feria, se puede explicar en Arreola la razón de ser de la apropiación de los procedimientos formales, que además se incluyen dentro de las tendencias de la época: la introducción de narradores illetrados que no manejan un discurso literario y que reproducen un lenguaje popular como actores de la acción.

*. Op. cit. pág. 45

*. S. Poot, El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en espiral, México, El Colegio de México, pág. 129

*. F. Perus, Historia y Crítica Literaria, La Habana, Casa de las Américas. 1982, pág. 95

Se puede afirmar entonces que en La feria los personajes, fuera de constituirse en sujetos propiamente dichos, dotados de una subjetividad visiblemente recreada en la novela, aparecen como figuras arquetípicas evocadas a partir de las voces. Estas figuras son emblemas símbolos de una cultura que Arreola se propone recrear. Funcionan como puntos de vista no en el sentido de una valoración que parte de la autoconciencia, sino como representantes de la cosmovisión popular. De este modo, los rasgos que componen cada una de estas imágenes, fuera de ser una expresión del significado de lo que constituye su realidad y el mundo como producto de la reflexión del personaje, definen la realidad social (10). Por otra parte, esto es lo que permite representar la forma del personaje, cuya subjetividad se sugiere fuera de un tiempo histórico real. Aparecen en un tiempo mítico y en el marco de una dualidad tragicómica estructurada en la tradición del realismo fantástico (11). Usamos el término en el sentido que le da Bajtín; como una libertad de combinación fantástica de elementos excepcionales, como es la combinación de los bajos fondos con el elemento de polémica abierta.

En el caso de don Fidencio, el narrador sugiere apenas la subjetividad de éste a través de problemas de la realidad social, y no desde su propia autoconciencia, demostrando así su no participación:

10. M. Bajtín, Problemas de la Poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986, pág. 72

11. *Ibid.*, pág. 162

"Don Fidencio, que tanto se enfurecía porque la gente le manoseaba las velas, no dijo ni pío cuando supo que le desgraciaron la hija. Se quedó hecho un santo Job, con todas las llagas por dentro... De esa noche don Fidencio hizo un monumento silencioso a la humillación, y consumió en ella todas sus reservas de cólera ... p. 155

Por otra parte, se puede ver en la obra cómo el aspecto de mascarada popular se combina con ciertos rasgos de ética y moral. En tal combinación ambivalente descansa una forma de representación de la sabiduría popular, por lo que estas imágenes funcionan como el reverso de la sabiduría y la verdad oficial dominante:

"La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad" (").

Así lo podemos percibir en este fragmento:

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

¹². M. Bajtin, La Cultura en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1960, pág. 234.

Como ya dijimos, el narrador-autor introduce comentarios que confieren cierto matiz cómico a los rasgos externos e internos, sugiriendo cierta subjetividad en ellos por las anomalías físicas, y otras veces ridiculizándolos y poniendo de relieve la ingenuidad o cinismo en sus comentarios drásticos:

"Allí esta otra vez son Salva caído en el insomnio, como sapo en lo profundo de un pozo, golpeándose la cabeza en su almohada de piedra, casándose y descasándose, enviudando y volviéndose a casar con todas las muchachas de Zapotlán"

p. 99

De esta manera se promueve una especie de heroización cómicoseria dentro de un naturalismo de bajos fondos, en la que se traslucen rasgos de la plaza carnavalesca. Esto se percibe en la demencia de "Hojarascas", a quien el narrador se refiere:

"...si se le suben las copas, mirenlo. Aplaude y se frota las manos como gritando en voz baja, ensimismado... Todas las gentes le dicen Hojarascas, y él contesta: "Hojas". Está medio ido." p. 28

También en la visión cómica del hermano del licenciado:

"Don Abigail va presidiendo el cortejo, con un traje negro que según parece fue el de su boda... Buen paño, pero ya deslavado y encogido. Flojo el nudo de la corbata y los za-

patos con huellas de que antes de salir de su casa se dio una vuelta por el corral de las vacas" p. 45

Igualmente se percibe en situaciones cómicas en escenas de borracheras y juegos:

"-Jaque al rey!

-Dígame don Epifanio, se me hace que está temblando...

-Yo le dije jaque. Usted muévase, y luego vemos si está temblando o no..." p. 77

Así, todos los personajes representan la vida desviada de la cotidianidad legitimada, desacralizando las jerarquías establecidas. Por lo tanto, aparecen fuera de cualquier definición unívoca, la mayoría de las veces con cierta inocencia.

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

El mismo propósito artístico se puede observar en la imagen de Celso:

"Doña María la Matraca estaba acostada en su cama. Entró Celso José... con su camisa recién planchada. Siempre llega como arcángel, con su halo de santidad: el sombrero de palma echado hacia atrás, aplanado y deslumbrante." p. 66

El mismo sentido de dualidad y conservando un carácter simbólico se pone de manifiesto en la imagen de la poetisa, cuya forma adquiere matices de la cultura de masas por su comportamiento. Esta adopta la forma de una figura vacía puesta en movimiento, por la repetición de gestos y frases:

"Lo más fácil para describir a Alejandrina sería compararla a una actriz, por la fácil naturalidad de todos sus movimientos. Pero el papel que representó ante nosotros era el de ella misma, indudablemente memorizado, pero lleno de constantes y felices improvisaciones..." p. 118

En suma, todos los rasgos ambivalentes señalados son los que establecen otra forma de heroísmo, alejado de la perfección del heroísmo épico, en el que el hombre aparecía sin iniciativa ideológica personal para entender y conferir nuevas valoraciones al mundo. A diferencia de la novela, que en su proceso de desarrollo, según ha demostrado Bajtin:

"La risa destruyó la distancia épica; comenzó, libre y familiarmente, a investigar al hombre: a volverle del revés, desmascarar la non coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización" (15).

Ahora bien, rescatar componentes culturales con base en los

¹⁵. Ibid, pág. 480

elementos tradicionales de una comunidad agraria, se justifica en el proyecto de Arreola a partir de dos configuraciones culturales: la dominante y la subordinada, lo cual conduce además, a detenerse en la puesta a prueba de los personajes, rasgo que funciona como elemento estructurador del argumento en la obra. En este caso consiste en poner a prueba la idea de unidad nacional en torno a los mitos y símbolos que constituyen la unidad cultural nacional mexicana, lo cual permite actualizar mitos del pasado en convivencia tensa con el presente.

"El señor don Cristobal se nos ha introducido arbitrariamente de un año acá, y nosotros sin poderle impedir. El, valiéndose de la Revolución, pidió al señor Juez que lo pusieran en posesión. Y visto él que no le impedimos nada, nos cerró la entrada de la laguna... Se valió del gobierno actual diciendo que nada nos debía y nos hizo infelices sin tener de qué echar mano" p. 30

Encontramos la misma idea de nacionalidad pero con marcado cinismo en:

"-Justicia ? Yo les voy a dar justicia a todos estos indios arguenderos, 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 guevones, borrachos, gastadores y fiesteros." p. 33

También se someten a prueba los clisés configuradores del nacionalismo en base a referencias y símbolos sagrados:

"...yo creo que el señor Cura al fin y al cabo nos está haciendo un favor. Si va a convertir la feria en una fiesta de indios, sea por Dios y venga más. Ustedes ya conocen a los naturales. Si cada año, nomás para la fiesta de las Cruces un Capitán de Vivas gasta todo lo que tiene y se endroga hasta donde puede, imagínese lo que va a pasar ahora que todos se sienten mayordomos de la Función." p. 59

Bajo las mismas resonancias paródicas aparece el discurso político y los símbolos patrios:

"Lo que sea de cada quien, el señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que se nos hiciera justicia. Y desde entonces nos han dado largas. El pleito se paró en 1909 porque vino la revuelta... Fijense, a nosotros de nada nos ha servido el agrarismo, nomás hemos visto pelear a los hacendados..." p. 26

De este modo, a través del juego con los símbolos patrios se pone en entredicho la idea de nación como la inmortalidad de símbolos y arquetipos de la sociedad:

"Aquí las fiestas patrias no son más que pretexto para divertirse y alborotar en nombre de la Independencia y de

También se someten a prueba los clisés configuradores del nacionalismo en base a referencias y símbolos sagrados:

"...yo creo que el señor Cura al fin y al cabo nos está haciendo un favor. Si va a convertir la feria en una fiesta de indios, sea por Dios y venga más. Ustedes ya conocen a los naturales. Si cada año, nomás para la fiesta de las Cruces un Capitán de Vivas gasta todo lo que tiene y se endroga hasta donde puede, imagínese lo que va a pasar ahora que todos se sienten mayordomos de la Función." p. 59

Bajo las mismas resonancias paródicas aparece el discurso político y los símbolos patrios:

"Lo que sea de cada quien, el señor don Porfirio, como todas las autoridades antiguas, dijo que se nos hiciera justicia. Y desde entonces nos han dado largas. El pleito se paró en 1909 porque vino la revuelta... Fijense, a nosotros de nada nos ha servido el agrarismo, nomás hemos visto pelear a los hacendados..." p. 26

De este modo, a través del juego con los símbolos patrios se pone en entredicho la idea de nación como la inmortalidad de símbolos y arquetipos de la sociedad:

"Aquí las fiestas patrias no son más que pretexto para divertirse y alborotar en nombre de la Independencia y de

sus héroes... Los colores de nuestra Enseña Nacional parecían teñirse de nuevo en la sangre entusiasmada, en la fe y en la esperanza de todos. Allí en plaza de armas fuimos efectivamente los miembros de la gran familia mexicana..."

p. 130

Y finalmente, se puede agregar que la comunidad evocada por Arreola se constituye en un microuniverso estático, al que se opone el mundo grande de la ciudad, apenas aludido. Ahí, todo lo malo viene de afuera:

"Así son las cosas, todo lo malo nos llega de fuera, por un lado de Tamazula, y por el otro de Sayula. En la cuesta han ocurrido muchas muertes y desastres..." p. 20.

En este microuniverso, por oposición al mundo capitalista que penetra, se pone de relieve el humanismo del campesino y el indígena así como las relaciones humanas colectivas a partir del trabajo artesanal no mecanizado. En la obra, todos los personajes se pueden definir por las labores a las que se dedican:

"Don Fidencio labra la cera como su padre y como su abuelo: colgando los pabilos en los bordes de una gran rueda que gira horizontal..."

También:

"Soy herrero y me gusta golpear el fierro dulce, bueno, usted me entiende... Con estas manos que usted esta viendo, le hago en media hora una docena de piccalones..." p. 160

Como ya vimos, y en contraste con lo anterior, la novela registra la metamorfosis a que son sometidos los personajes. A las labores artesanales las sustituye el robo y el asesinato. Queda claro cómo en estas transformaciones, analizadas ya por Jean Franco, "la identidad individual está socavada por los cambios y las migraciones repentinas de los personajes que les hacen tomar nuevos roles o posiciones" (¹⁴). Además de la discontinuidad entre su presente y su pasado, lo que se pone en juego es la desintegración de la personalidad. Este problema de identidad individual aparece confrontado con un discurso que constituye la idea de la nación. Esto es lo que nos lleva a plantear junto con Jean Franco "la historia como problema, como discurso constituyente del sujeto" (¹⁵). Aquí la historia no aparece registrada como un desarrollo progresivo en el microcosmos del personaje, sino bajo el carácter impersonal de citas, lo cual demuestra la distancia que existe entre estos textos y el relato de las voces orales. Por lo tanto, ello lleva a reafirmar que los personajes carecen de perspectiva histórica, porque todos los acontecimientos se igualan desde una explicación que procede del más allá. Ninguno puede asumir una toma de posición, solo la proyección mítica de

¹⁴. J. Franco, Cultura Moderna en América Latina, México, Joaquín Mortiz, 1971, pág. 322

¹⁵. *Ibid*, pág. 339

la realidad.

Con base en lo anterior se puede concluir que en su calidad de voces que no dominan una lengua escrita, los personajes revelan inferioridad en grado social o nivel cultural y reflejan el mundo cerrado de la comunidad en la que se desenvuelven. Asimismo expresan el aislamiento del individuo y la imposibilidad de alterarlo.

No obstante, después de estas precisiones sobre el carácter estructurador del personaje, y a manera de conclusión, es necesario tener en cuenta, respecto a este problema de las voces, las afirmaciones de Sara Poot en lo que se refiere al plano polifónico en que se resuelven las relaciones entre las voces de la novela. Ella afirma:

"La Feria acierta en la elección de sus recursos y decide ponerse al cuidado de las voces de sus personajes dejándolos actuar independientemente y autónomamente. La apertura del texto permite el fluir de las conciencias y de las voces de los personajes, y da lugar a una variedad de decires y sentires que sacan a la luz las raíces de la colectividad" (16).

Consideramos que las observaciones de S. Poot son acertadas en el sentido de que la voz no está sujeta a la organización directa del narrador. Además, no olvidamos el carácter polémico con que

16. S. Poot, El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en espiral, México, Colegio de México, pág. 115

estos narradores aportan sus puntos de vista y valoraciones. Sin embargo, conviene considerar su estimación de la esencia de las voces en la novela. Según S. Poot:

"La polifonía y el fragmento, dos de los aspectos más importantes de la novela, se concentran fundamentalmente en dos momentos. El primero corresponde a la manifestación colectiva que deriva del temblor; recoge una multiplicidad de fragmentos, de voces, conciencias, historias, invocaciones, réplicas, arrepentimientos, rezos, plegarias y letanías. En este fragmento, se mezclan enunciados interrogativos, exclamativos, aseverativos, imperativos, entre otros, y convergen múltiples emisores captados simultáneamente. Las voces fluyen con autonomía y se interrumpen unas a las otras una vez que, aprovechando un espacio mínimo, aportan los elementos necesarios para ser comprendidos" (17).

Planteado el problema en estos términos, se puede pensar que S. Poot no parte de los lenguajes sociales a los que se orientan las voces en la novela. Es decir, para explicar el problema, S. Poot cancela toda relación del texto con el referente, por lo que asume los procedimientos como rasgos de una forma vacía. Toma en cuenta la voz únicamente como expresión del habla orientada hacia la forma oral de narrar, lo cual contradice su postulado de la polifonía en su análisis estilístico de la novela. En consecuencia, cancela toda relación del fenómeno de la polifonía con

17. Ibid, pág. 129

las condiciones histórico sociales que determinan una sociedad. No toma en cuenta el carácter de la polifonía en relación con sociedades dialógicas en las que -como demuestra Bajtin en su estudio de las obras de Dostoievski (en el cual S. Poot basa su análisis)- el héroe es un "ideólogo", lo cual significa que su discurso sobre sí mismo se fusiona con el discurso ideológico acerca del mundo, por ello éste no se convierte en objeto de la conclusión ideológica del autor. Esto permite poner en evidencia la importancia de la propia expresión (¹⁸). La idea en ellos es relevante, en cuanto la plenitud de sentido sólo aparece en la autoconciencia del personaje, como dominante de la representación artística. Por lo tanto, no se parte de calificar la conducta de una persona "sino de un indicador de la verdadera participación en la idea de la personalidad profunda" (¹⁹). Además, tenemos en cuenta que el postulado bajtiniano de la polifonía se fundamenta en la naturaleza dialógica de la idea y del pensamiento humano, realizados en el contacto vivo con el pensamiento ajeno, y no en el aislamiento de un pensamiento individual. Entonces, es en este sentido que el héroe puede poseer autoridad ideológica propia; pero este logro sólo es posible cuando la autoconciencia es la dominante de la representación artística de la estructuración de la imagen del héroe (²⁰). Por lo tanto, S. Poot parece no tener en cuenta los múltiples factores que determinan la representación

¹⁸. M. Bajtin, Problemas de la Poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986, pág. 119

¹⁹. Ibid, pág. 125.

²⁰. Ibid, pág. 75

artística del discurso ajeno. Es decir, se debe tener en cuenta que "no toda época posee un estilo, puesto que el estilo presupone la existencia de puntos de vista y valoraciones autoritarias e ideológicamente establecidas" (21). Este análisis se contrapone a la estructura estilística de la obra, por cuanto el material a partir del cual ésta se organiza no es la cultura escrita precisamente, sino la cultura oral popular, en su mayoría iletrada, como heterogeneidad lingüística. Esto explica que en La Feria el uso del relato oral sea una forma de valoración social. Los personajes de La Feria son voces al margen de la cultura letrada, y aportan sus puntos de vista desde el plurilingüismo inferior. Y, a su vez, al pertenecer a los estratos no letrados de la lengua nacional, las voces asumen la estructura del diálogo abierto de la plaza pública, orientado a debilitar la composición monológica de los lenguajes de las elevadas esferas de la cultura. La incompreensión o el cinismo tiene en ellos una función polémica hacia los estratos elevados del plurilingüismo, pero en su misma especificidad, estas voces son totalmente pasivas en manos del autor (22). El carácter indefenso de estas voces, "el habla de quien se halla sometido", se manifiesta en el terreno del enunciado ya que el autor somete sus palabras a sus propias intenciones. Es decir, en la organización del texto, la segunda voz equitativa del autor, no aparece en el mundo de la novela, sino que permanece exterior al mundo narrado y, por lo tanto, no aparece

21. Ibid, pág. 268

22. V. Voloshinov, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pág. 240

el problema de la combinación de voces, ni se establecen relaciones dialógicas. De este modo, el contexto del autor no se convierte en un ambiente interpretativo con el cual el personaje se opondría y se reconocería a sí mismo como una entidad subjetiva, produciendo a la vez una respuesta activa. En tal pasividad, las voces aparecen aportando únicamente en la sinceridad de la plaza pública una visión extraoficial y libre de la realidad.

Conclusiones

Al aproximarnos a la compleja estructura de La Feria se hace necesario ubicar la obra en el marco de las perspectivas de la narrativa mexicana iniciada en la década de los cuarenta, época en que se puso en evidencia el problema de lo nacional. La nación ya no se representó en la novela como un espacio integrado, sino como una fragmentación simultánea dotada de todo tipo de infracciones temporales que apuntaban a poner "en primer término el descubrimiento del discurso nacionalista" (1). De este modo, Rulfo, desde el inicio de los cincuenta, puso en tela de juicio la nación y todos los proyectos posrevolucionarios de cultura y progreso, o por lo menos dejó entrever la dificultad de incorporar ciertos sectores sociales a la vida nacional. Este problema de lo nacional, entonces, se erigió en el marco del género novelesco, llevando en el plano de la forma a nuevas propuestas que removieron la institución literaria mexicana. Una de las primeras consecuencias fue a la irrupción del plurilingüismo de las múltiples formas del lenguaje social a partir del discurso del personaje. Pero esta transformación del lenguaje de la novela sólo llegó a producirse a partir de la cultura oral de los grupos marginados y no desde la cultura escrita, tal como aparece en La Feria. En este sentido, se puede decir que en ella se pone en evidencia un problema, cuya complejidad ha intentado explicar Carlos Monsiváis:

1. J. Franco, Nva. Revista de Filología Hispánica, No. 2, El Colegio de México, págs. 414-415.

"... entre la imprenta como instrumento de la burguesía europea y la imprenta en los países periféricos surge la gran diferencia, el abismo entre "civilizados" y "bárbaros" o más bien entre asimilados y marginados" (2).

Este problema de marginación se puede relacionar con otros elementos en la obra, si se tiene en cuenta que en la novela aparece como núcleo problemático el discurso de la nación legitimado por el Estado moderno a partir de la modernización económica del país. Esto nos conduce a otra problemática. En primer lugar, este "discurso secularizante", que había sido planeado por la cultura letrada, vino a constituirse en la expresión más moderna de ésta. En segundo lugar, esta cultura no sólo se erigió como principio ordenador desde la Colonia, sino que, por diversas razones, se articuló al poder a partir de múltiples formas: mediante leyes, reglamentos, decretos. De esta manera se creó una distancia entre la letra escrita y las lenguas habladas.

Con base en lo anterior se puede afirmar que, a pesar de las diferencias sociales de principio, y "apoyándose en las formas tradicionales de dominación" (3), se impuso en la época un discurso nacional político en términos de progreso y modernidad, favorecido al mismo tiempo por la cultura de masas. Pero la dificultad de esta empresa se planteó en la orientación de la obra, al expresar la imposibilidad de tal posición moderna en una vida organizada

2. C. Monsiváis, Nva. Revista de Filología Hispánica, México, El Colegio de México, 1987, pág. 756

3. F. Perus, Historia y Crítica Literaria, Casa de las Américas, Habana, 1982, pág. 135

tradicionalmente, que sufrió "un choque entre las estructuras históricamente condicionadas y las exigencias intelectuales nuevas" (4). De ahí que se haya seguido produciendo una cultura oficial por una minoría elitista, integrada por sectores que desde la misma Colonia se encargaron de la administración y la educación, especialmente en "función del exterior".

Además, en relación con este problema los investigadores se encargaron ya de analizar el carácter de la internacionalización de la literatura latinoamericana en el momento de la modernización, por el hecho de que fundaba otro tipo de nacionalidad. Como ha observado Ineke Phaf:

"El problema de lo nacional sigue presentándose como problema clave; por el hecho de que en América Latina se debe fundar la nacionalidad ahora a partir de una relación no sólo con los polos mundiales a los que está integrada de manera económicamente dependiente, sino también con las propias sociedades tradicionales que no han logrado todavía integrarse a una nación que difícilmente se identifica con ellas" (5).

Ahora bien, en otro orden de ideas es importante considerar que el proceso de modernización económica que vive el país en los años cuarenta después de la estabilidad política emanada de la

4. I. Phaf, Revista de Critica Literaria Latinoamericana, Lima, 1986, pág. 53

5. Ibid. pág. 54

era posrevolucionaria (*), gestó su propia idea de nacionalidad y de cultura mexicana que garantizaba un concepto de unidad nacional como base ideológica al proyecto de crecimiento económico del país. Tal como ha hecho ver Adalbert Dessau:

"La burguesía llegada al poder se interesaba por estos temas que, en su lucha contra el predominio imperialista, necesitaba una ideología nacional sobre la cual fundar sus aspiraciones" (7).

Por lo tanto, debido a las particularidades que adoptó la modernización, se puede decir que una de las consecuencias del progreso fue la pérdida del pasado, al poner en peligro de desaparición la cultura oral (*). Según explica al respecto Walter Ong, las "culturas orales primarias" —o para el caso que nos ocupa semio-
rales— establecen un aprendizaje por repetición, con base en todo un repertorio de fórmulas, y por participación en una especie de memoria corporativa. Este aprendizaje se asienta en un pensamiento formulario basado en la memoria, y puede tomarse como una forma de inscribir la vida colectiva e individual (8). Sobre

*. A. Dessau, La novela de la revolución mexicana, México, F.C.E., 1972, pág. 448

7. Ibid. pág. 449

*. J. Franco, Cultura Moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1983, págs. 311-314

*. W. Ong al respecto dice, entre otras cosas, que las tradiciones orales expresan los valores culturales de una comunidad y no una simple curiosidad acerca del pasado (W. Ong, Oralidad y Escritura, México, F.C.E., 1987)

estas bases, resulta comprensible que todo esto posibilitó una novela como La Feria, que en el marco de la tradición literaria latinoamericana surgió como una forma de resistencia cultural, al llegar a producir una interacción entre memoria e historia como forma de memoria colectiva. Según registra la obra, los personajes que en su mayoría no pueden adoptar ninguna empresa individual han trascendido, hacia el final de la novela, a una sociedad en la cual la memoria colectiva ha desaparecido. Es por eso que el discurso de Juan Tepano como relato-memoria logra unir los acontecimientos históricos "ajenos a la posteridad" con la memoria colectiva de la tradición oral. Desde esta perspectiva, encontramos que Arreola introdujo el discurso de la historia oficial en textos que evocan la realidad externa para reacentuarla, confiriéndole una consistencia hueca o inútil traspuesta en un sistema de significación autosuficiente. Asimismo, los datos de la realidad aparecen traspuestos en un tiempo-espacio desheroizante para ser llevados a los límites cómicos de la realidad por el plurilinguismo inferior.

Hasta aquí, se puede afirmar entonces, que la cultura oficial empezó a ser cuestionada fundamentalmente por el hecho de que basaba la integración de la población en el acceso a los bienes de consumo, como una expresión de modernidad y cambio.

Por ello, en esta época, se puso de manifiesto con la novela que la legitimación del Estado moderno había logrado conservar vivo lo suficiente de un pasado colonial para que actuara "como factor

de disuasión" (10). En otras palabras, el estado nacional había participado en el proceso de expansión económica pero sin cambiar su estructura tradicional, ni modernizar las relaciones sociales. Este problema se reveló en la novela de la época gracias a una transformación que se operó en la visión de la realidad. Tal sería el caso de Pedro Páramo (1955) y El luto humano (1943). Sin embargo, aunque estas narraciones constituyen verdaderas visiones poéticas de la compleja realidad mexicana, es claro que Al filo del Agua es la que marca "el comienzo de un periodo que lentamente alcanza su madurez" (11). De este modo, esta transformación en la narrativa (la crítica ha convenido en que sea la publicación de la novela de Yáñez la fecha más útil para marcar este periodo) se manifestó en la creación de una generalidad con base en un pueblo, tendencia que permitió vislumbrar esencias de las actitudes nacionales al apropiarse de la particularidad del lenguaje tradicional mediante la recreación de mitos populares dentro de la narrativa. Por otro lado, la narración apareció segmentada, como una forma de refutación del tiempo lineal. En La FERIA esta visión se tradujo en el tratamiento novedoso de la historia nacional, pues, a diferencia de la representación objetiva de la narrativa anterior, los asuntos históricos se trataron de tal forma que produjeron "una experiencia más que un hecho" y, al mismo tiempo, se tendió a "mitificar los sucesos" (12).

10. J. Franco, Nva. revista de Filología Hispánica, México, El Colegio de México, 1987, pág. 415

11. J. Brushwood, La crítica de la novela mexicana contemporánea, México, UNAM, 1984, pág. 159

12. Ibid. pág. 159

Así, este mismo procedimiento condujo a revelar los problemas que había engendrado el discurso "nacionalista", demostrando, además, que para cuestionar estos problemas, tal como sugiere *La Feria*, la novela debía hacerse de nuevos procedimientos que no estuvieran comprometidos con la "alegoría nacional" (13). Nos referimos con ello a aquella novela en que la ficción se presentaba alrededor de la búsqueda de la identidad nacional, incluyendo ciertos elementos reveladores del papel que había sido encomendado al intelectual: imaginar la nación.

En esta perspectiva, se puede decir que el hecho de que Arreola hubiera adoptado un referente rural como prototipo de lo estrictamente nacional está en relación con lo anteriormente planteado. Se trata de una preocupación temática que lo conduciría a nuevas formas de conocimiento de la realidad para problematizar los diversos temas que habían sido contenido de la narrativa revolucionaria anterior. De esta manera, recuperaba una tradición narrativa que en el México de los sesenta competía con otras formas narrativas que constituyeron exploraciones de la compleja y moderna realidad mexicana. Asimismo continuaba un afán de investigación de la realidad histórica del presente nacional. Por lo tanto, para Arreola el tema de la cultura significó adoptar contenidos de una problemática mucho más compleja y cuestionar los valores nacionales del proyecto cultural del estado moderno. De este modo, desde diversos ángulos Arreola adoptó el reiterado sistema del regionalismo, en donde el problema de la tierra

¹³. J. Franco, *Nva. Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1987, pág. 412

servía de núcleo problematizador a la identidad nacional. Retomó el "significado especial de que de ella deriva el ser del hombre, por lo que su privación es una pérdida de identidad" (14), sin olvidar que la privación de la tierra significaba también la pérdida del propio pasado. Por lo demás, en esta nueva óptica regional se incluye la cultura indígena, como un punto en torno al cual gira un conflicto con otros sectores sociales. Este problema fue observado de una manera profunda por Rosalba Campra:

"Siguiendo las huellas de esta realidad problemática, el personaje literario presenta una valencia doble: por una parte constructor del proyecto nacional -en cuanto soldado de la libertad-, por otra obstáculo a ese mismo proyecto -en cuanto no asimilable" (15).

Esta tendencia narrativa asumida por Arreola como proyecto novelesco de preservación cultural al que Angel Rama llama "transcultador" (16), se caracterizó en Arreola por hacer a un lado la desmesura vanguardista de la modernización literaria, y atender así a un gran público lector mexicano acostumbrado a una tradición literaria de corte social y profundamente investigadora de

14. R. Campra, América Latina: La identidad y la máscara, Mexico, Siglo XXI, 1987, pág. 30

15. Ibid. pág. 34

16. A. Rama, La Novela en América Latina. Panoramas, 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, - 1982, pág. 340

la realidad (17). Esto no significó, sin embargo, que Arreola trabajara al margen de las preocupaciones universalistas de la época, o que no se nutriera de los maestros europeos y americanos, sino que reconocía el peso del propio pasado. De esta manera lo refleja en el material específico que trabaja: la cultura en una región marginada, y en la cosmovisión que ésta refleja en el uso de la lengua popular. Su preocupación tendió especialmente a la cultura tradicional sobreviviente, y es ésta la que le sirvió de material a sus contenidos temáticos. Y son precisamente estos contenidos los que representó mediante procedimientos renovadores. Además, es importante subrayar que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, Arreola pertenecía a un enclave regional cuyos elementos culturales lo habían formado, y que en estos elementos persistían culturas orales e incluso analfabetas con costumbres arcaicas. Así, por lo anteriormente explicado Arreola ubica sus personajes en una situación marginada de la cultura urbana moderna y cosmopolita. El autor expresó este sentimiento en una entrevista a una de las razones que lo habían llevado a escribir La Feria:

"El afán de no dejar morir en mí un mundo lingüístico, el de mi infancia ... yo era considerado como un escritor que ignoraba su realidad original ... [La Feria significaba] cumplir con ciertas voces que no querían apagarse en mí y, también darle salida a lo que soy debajo del literato apa-

17. A. Dessau, La Novela de la Revolución Mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 468-470

rente: el payo jalisciense, el niño que fui y que pasó su vida en el campo viendo el desarrollo de las labores agrícolas y escuchando los dichos y las canciones de los campesinos..." (14).

Sin embargo, lo característico en la obra es la renovación que produjo sobre tales elementos tradicionales con la ayuda de las técnicas y los efectos del lenguaje modernizado. Las posibilidades a partir del lenguaje, en cuanto búsqueda de nuevas formas de expresión y narrar, fluyeron de la cultura propia que reelaboró. No obstante, se puede evidenciar en la obra una profunda distancia con el regionalismo anterior, a pesar de que siguió prolongando sus componentes. Lo singular de la reincorporación en la novela de estos materiales ya codificados, como la tierra, el indio etc. es que

"no son incorporados meramente como asuntos que sirven a una demostración, sino percibidos a través de las estructuras cognoscitivas que corresponden a la visión interna de esos hombres" (15).

Se puede decir entonces que en La Feria las técnicas asumidas responden a los contenidos tematizados. Y en el caso de las innovaciones del lenguaje, a la adopción de los registros del habla,

14. E. Carballo, Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, México, Editoriales, 1965

15. Rama, op. cit. pág. 352

permitieron a Arreola situarse en un ángulo especial respecto a sus personajes, colocarse "dentro de su imaginario", de su estructura lingüística, adoptando maneras de narrar popular. En resumidas cuentas, se trataba de encontrar un equivalente que le permitiera la reconsideración de su entorno cultural.

En este sentido se puede decir que estos diversos elementos le permitieron introducir, en el plano del contenido, introducir los diversos temas alrededor de la cultura nacional, y asimismo expresar un malestar con el referente como producto de la cultura de masas debido a su necesidad de incorporar la realidad histórica en la literatura, en donde confluían varias "tecnologías radicalmente distintas de la narrativa, las cuales se relacionan con las funciones de la memoria, la historia y la repetición como modos de inscribir la vida social e individual" (20). Arreola manifestó esta complejidad como sigue:

"el periódico, el radio, el cine y la televisión, medios de comunicación en auge abrumador, han puesto en aprietos a los narradores realistas. Cualquiera de estos medios es más eficaz, aporta mayores datos que cualquier novela o cuento que pretendan ser documentales" (21).

Por eso pensamos que la modernidad cultural de los sesenta tal como sugiere La Feria problematizó aún más una cultura oral no

20. J. Franco, Cultura Moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1983, pág. 311

21. Carballo, op. cit. pág. 401

alfabetizada, al producirse un salto "de una tradición colectiva aprendida por la transmisión oral a la experiencia serializada de los mass media" (22). En efecto, todo esto conllevó a aceptar en el discurso literario, tal como aparece en La Feria, los discursos de la cultura popular y la cultura de masas, para cuestionar la retórica política. Ello conduce a tener en cuenta, en el análisis de la novela, las implicaciones de la separación entre historia y literatura. La primera se constituyó en un "discurso de poder", y la segunda admitió la función de rescatar del olvido de un pasado. Su función consistió entonces en restituir mitos y leyendas que no formaban parte de la historia escrita. Porque según ha demostrado J. Franco: "Con el desarrollo de una cultura de imprenta la memoria colectiva y la memoria individual se separan" (23). Es por eso que la historia escrita, con su registro de hechos acontecidos, vino a constituir la memoria individual, mientras que la memoria colectiva, preservada y ritualizada por la cultura oral, sobrevivió debido a su poder genealógico, especialmente en los grupos marginados (24). Esta es en efecto la función que adquirió la novela en la época de la transición: se hizo de nuevas formas para poder expresar que "la narración hegemónica del nacionalismo" había perdido su verosimilitud" (25). Al asumir la de los grupos marginados como parte conjunta del

22. J. Franco, Cultura Moderna en América Latina, México-Grijalbo, 1971, pág. 311

23. Ibid, pág. 312

24. Monsiváis, op. cit. pág. 755

25. J. Franco, Nueva Revista de Filología Hispánica, México, El Colegio de México, 1987, pág. 412

país desprivilegió la visión histórica de una clase en particular.

Es evidente que Arreola apeló a nuevas convenciones narrativas generadas entonces. Como ya vimos, su producción literaria intentó romper de muchas formas con la descripción objetiva, por lo que su obra sugiere un fenómeno renovador: el uso de técnicas narrativas que produjeron la invención de la realidad, donde el lector se ve involucrado en diversos problemas sociales sin ninguna ayuda del autor. El discurso narrativo de la obra aparece organizado a través del uso de todo tipo de discurso histórico, así como de cualquier forma del discurso social extraliterario. Quizás ésta sea una de las particularidades más importantes de la novela; aparecen múltiples planos de escritura donde el autor parece ocultarse al máximo bajo un especie de compilador, en la transcripción de un material desorganizado en el que la ficción aparenta desaparecer. Y, como ya dijimos, el pasado aparece en diálogo con el presente, demostrando la carga significativa en un sistema donde mito e historia parecen complementarse. Así, Arreola ahonda en la memoria colectiva articulada a "mitologías tradicionales" (26).

Por otra parte, si tenemos en cuenta lo que afirma Rosalba Campra: "Los años sesenta, en los que el cuestionamiento del lenguaje y la redefinición del compromiso latinoamericano parecen orientar la mayor parte de la producción literaria" (27), veremos

26. Perus, op. cit. pág. 166

27. Campra, op. cit. pág. 109

que las nuevas formas originadas en el nivel del lenguaje dieron lugar en esta época a una nueva organización a los contenidos, y a una nueva concepción del lector, poniendo de manifiesto los procedimientos de la escritura. Los hechos referidos en La Feria aparecen desarticulados por efecto de la narración, y conducen al lector hacia un trabajo de organización desde otras perspectivas, fuera de la linealidad, del orden cronológico o del desarrollo de un acontecimiento. Lo colocan en otra perspectiva, y lo orientan hacia la palabra ajena. Con esto se relacionan los procedimientos de la oralidad: Arreola asumió el registro de la conversación oral, en la que no aparecen las respuestas del interlocutor pero están registradas sus huellas como una parte de la estructura artística, conduciendo así al desenmascaramiento ideológico.

Hasta aquí se puede decir que a través de la visión carnavalesca que en La Feria adquirió la realidad -las propiedades sociales y culturales del referente-, se revelaron otros de sus rasgos y sus características esenciales, por la representación paródica de las formas del discurso oficial, y se demostró lo limitado de los lenguajes que envuelven la realidad existente. Desde esta perspectiva, el discurso novelesco de La Feria produjo una nueva apropiación del plurilinguismo de la época; lo reelaboró a partir del contacto con la realidad contemporánea, y con el ingrediente del elemento cómico. La representación del mundo real se realizó en forma cómico-seria con base en los remanentes del folclore popular local. Con estos elementos redujo a formas groseras lo elevado del mundo, para proporcionar un punto de vista realista. Por lo tanto, se puede decir que con el elemento de la risa se

destruyeron los valores basados en las jerarquias que constituyen la verticalidad del mundo oficial. Todo lo cual, como ya demostramos, combinó en la obra con una interrelación de épocas y culturas.

Entonces, según este procedimiento de representación estética, podemos reafirmar que la máscara popular, con su carácter de imagen ambivalente, funciona como modelo de heroización novelesca estructurada con base en rebajamientos. Según ha demostrado Bajtin, la máscara popular se constituyó en una libre investigación "del hombre y del pensamiento humano", y es típica de los géneros con los cuales La Feria se halla emparentada. Esta visión había sido un elemento fundamental en la representación del personaje. Así lo expresó Arreola en una entrevista:

"yo sitúo mi obra en el polo opuesto al de la literatura tipo "comedia humana", que exhibe a sus personajes como las películas muestran a los actores yendo de un lado para otro, acometiendo sus negocios, satisfaciendo sus ambiciones ... En mis textos hay otra característica ... el sentimiento de lo heroico, el sentimiento de que el ser puede devenir algo mejor" (28).

Puesto que se trata de evidencias directas, la nueva visión de la realidad, que Arreola encontró en los género cómico-serios de la tradición universal, le permitió una transformación profundamente crítica respecto de la tradición anterior. Y se puede decir que

²⁸ . Carballo, op. cit. pág. 400

produjo, asimismo, una actitud radicalmente nueva hacia la palabra novelesca. Las búsquedas formales en la narrativa de Arreola son producto de un proyecto estilístico que tiene como núcleo central la representación literaria de la cultura tradicional. La Feria aparece estructurada según las reglas de la tradición carnavalesca, cuya poética de aspiraciones realistas Arreola conjugó con las tradiciones novelescas mexicanas, y con los contenidos que tematizó. La búsqueda de una tradición popular con raíces folclóricas encuentra validez en los diversos elementos de la tradición cómico-seria, por su "filosofía cómica" que permitió a Arreola transgredir los principios narrativos convencionales. Asimismo, al representar los personajes en su carácter inconcluso, introdujo aunque en forma incipiente un desarrollo dialógico de la novela en la historia del género novelesco.

De esta manera, el hombre fue representado no coincidiendo consigo mismo en su estructura interna y externa con base en una experimentación moral. Por lo tanto, la dominante de la representación a partir del diálogo en el umbral tendió a destruir la integridad épica del hombre, donde este aparecía perfecto y acabado (""). Representó el personaje en relación con un tiempo-espacio concreto. Reveló además otro tipo de concepción de la realidad histórica del país por cuanto el planteamiento de la idea en la obra carece de cualquier elemento abstracto o dogmático.

7. M. Bajtin, Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1989, pág. 478-479

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles La poética, Versión de García Bacca, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Arreola, Juan José La Feria, México, Joaquín Mortiz, 1987.
- Azuela, Mariano Obras Completas tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Bubnova, Tatiana F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza, México, UNAM, 1987.
- Bajtín, Miajil La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1960.
- Estética de la creación verbal, traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.
- Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus, 1989.
- Problemas de la poética de Dostoievski, traducción de Tatiana Bubnova, México, F.C.E., 1986.
- Carlos, Blanco De mitólogos y novelistas, Madrid, Taurus, 1975.
- Blanco, José J. La Paja en el ojo, "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Brushwood, John México en su novela, México, F.C.E. 1973.
- "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", La Crítica de la novela mexicana contemporánea, México, UNAM, 1981.

- Campos, Julieta La imagen en el espejo, México, UNAM, 1965.
- Campra, Rosalba América Latina: la identidad y la máscara, México, Siglo XXI, 1987.
- Carballo, Emmanuel Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del Siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1965.
- Castellanos, Rosario El mar y sus pescaditos. La Literatura y el tiempo, México, Editores mexicanos unidos, 1982.
- Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias "La Feria" México sagrado y profano, Texto Crítico No. 5, México, Xalapa, Universidad de Veracruz, 1976.
- Corominas, Juan M. "Juan José Arreola y Juan Rulfo: Visión Trágica, Thesaurus XXXV Caro y Cuervo, Bogotá, 1980.
- Dessau, Adalbert La Novela de la Revolución Mexicana. México, F.C.E. 1972.
- "Sociedad colonial y tradición narrativa en América Latina", Arte Sociedad Ideología, No. 4, México, 1973.
- "Las investigaciones de la literatura latinoamericana y los métodos comparativos", Revista Casa de las Américas, No. 82. 1974.
- "La novela latinoamericana como conciencia histórica", Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, No. 3, México. UNAM,
- Díaz Román José El movimiento cristero, sociedad y conflicto en los altos de Jalisco, México, Nueva Imagen, 1979.
- Fernández Moreno, César América Latina en su Literatura, México, Siglo XXI, 1972.

- Franco, Jean La cultura moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1971.
- "Cultura y Crisis", Nueva Revista de Filología Hispánica, No. 2, México, 1987.
- Historia de la literatura hispanoamericana, México, Ariel, 1986.
- Frenk, Margit Entre folklore y literatura, México, El Colegio de México, 1984.
- Fuentes, Carlos La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- "Una literatura contemporánea de sí misma", La Jornada, Semanal, México, 1990.
- Goldmann, Lucien Para una sociología de la novela, Madrid, Ayuso, 1975.
- González C. Pablo "La Sátira de la ilustración", Historia mexicana, Vol. 1, México, Colegio de México, 1951.
- Gramsci, Antonio "Notas para una introducción al estudio de la gramática", Cuadernos de la Cárcel d, México, Juan Pablos Editor, 1976.
- Heusinkveld, Paula R. "La nueva alegoría de Juan José Arreola", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XI, No. 23, 1986.
- Jitrik, Noé El no existente caballero, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1975.
- Lázaro, Fernando "Para una revisión del concepto "novela picaresca", Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas No. 3, México, 1968
- Lazo, Raimundo "Literatura mexicana", Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo 1, La Habana, Instituto del Libro, 1968.

- Leal, Luis "La Feria, de Juan José Arreola: tema y estructura", Revista Nueva Narrativa Hispanoamericana, Vol. 1, No. 1, 1971.
- Lotman, Yuri Estructura del texto artístico, traducción de Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1979.
- L. Yuri - A. Ouspenski "Mythe-Nom-Culture", Travaux sur les systemes de signes, Bruxelles, Editions Complexe, 1976.
- Lukács, George La Novela Histórica, México, Biblioteca Era, 1977.
- "El alma y las formas", Teoría de la Novela, México, Editorial Grijalbo, 1985.
- Miliani, Domingo La realidad mexicana en su novela de hoy, Venezuela, Monte Avila Editores, 1970.
- Millán, María del Carmen Literatura mexicana, México, UNAM, 1963.
- Monsiváis, Carlos "De la santa doctrina al espíritu público", Nueva Revista de Filología Hispánica, No. 2, México, 1987.
- Moran López, Fernando Novela y semidesarrollo, Madrid, Taurus, 1977.
- Muriá, José María "Estado contra iglesia", Historia de Jalisco, Vol. 4, México. Universidad de Guadalajara
- Ocampo, Aurora La crítica de la novela mexicana contemporánea, México, UNAM, 1981.
- La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, México, UNAM, 1984.
- Ong, Walter Realidad y escritura, tecnología de la palabra, México, F.C.E., 1987.

- Ortega, Julio La contemplación y la fiesta, Caracas, Monte Avila Editores, 1985.
- Ostria, Mauricio "Valor estructural del fragmento en La Feria, de Juan José Arreola", Estudios Filológicos, Universidad Austral de Chile, 1970.
- Perus Françoise "Cultura, ideología, formaciones ideológicas y prácticas discursivas", Texto 5, México, 1985.
Historia y crítica literaria, La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Phaf, Ineke "Buscando estrategias para una sociología de la literatura: metrópoli nacional en América Latina y novela del Caribe", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 1986.
- Poot, Sara Guadalupe El proyecto literario de Juan José Arreola; un giro en espiral, México, El Colegio de México.
- Rama, Angel Transculturación Narrativa en América Latina, Mexico, Siglo XXI, 1987.
Novísimos Narradores hispanoamericanos en marcha, 1964, México, 1980.
La novela en América Latina. Panoramas, 1920-1980, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Rincón, Carlos "Historia de la historiografía y de la crítica literaria latinoamericana, historia de la conciencia histórica", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 1986
- Sainz, Gustavo Diez años de literatura mexicana, Espejo 1, México, 1967
- Torres Rioseco, Arturo Literatura Iberoamericana, México, UNAM, 1953.

Henriquez Ureña, Pedro "El español y el folclore en México",
Estudios mexicanos, F.C.E., 1984.

Vela, Arqueles Fundamentos de la literatura mexicana,
México, UNAM, 1963.

Voloshinov, Valentín El signo ideológico y la filosofía del
lenguaje; Buenos Aires, Nueva Visión,
1976.