

El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en *La feria* de Juan José Arreola*

EDGAR CAMPOS

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: En el presente estudio se analizan el dialogismo y la polifonía en *La feria* de Juan José Arreola, a trasluz de la lectura de dichas nociones en la “filosofía del lenguaje” de Mijaíl M. Bajtín. Partiendo de una revisión seleccionada de la crítica existente sobre la novela, se lleva a cabo un estudio metódico de la misma bajo los presupuestos bajtinianos, a fin de profundizar sobre el carácter polifónico de la obra —factor ya detectado por los especialistas sin haber realizado un estudio puntual al respecto—. Ello permite analizar el comportamiento de los distintos discursos y voces en su proyección simultánea y dialógica dentro del gran diálogo que supone el mundo de Zapotlán.

ABSTRACT: The present study explores the dialogism and polyphony in *La feria* of Juan José Arreola, in the light of a reading of these notions in the «philosophy of language» of Mikhail M. Bahktin. Based on a review of selected criticism about the novel, the author takes out a methodical study under Bahktinian assumptions to deepen the polyphonic character of the work — a factor already detected by specialists without conducting a pointed study of the matter. This allows us to analyze the behavior of different discourses and voices in their simultaneous and dialogic projection within the great dialogue involving the world of Zapotlán.

PALABRAS CLAVE: Mijaíl Bajtín, Juan José Arreola, *La feria*, polifonía, dialogismo, voz, simultaneidad.

KEYWORDS: Mijaíl Bajtín, Juan José Arreola, *La feria* polyphony, dialogism, voice, simultaneity.

A Francisco Aragón, *in memoriam*

La sola especificidad de lo narrativo reside en el modo,
y no en su contenido

GÉRARD GENETTE

I. INTRODUCCIÓN

El hecho de que varios críticos coincidieran en reconocer polifonía en

* Agradezco las puntuales observaciones de Tatiana Bubnova, Lourdes Franco, Juan Coronado, Edith Negrín y Raquel Mosqueda a una versión previa de este trabajo.

las obras narrativas de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Juan José Arreola (*La feria*) y Carlos Fuentes (*La región más transparente*) nos ha hecho volver sobre esta noción desarrollada por el teórico ruso Mijaíl M. Bajtín a propósito de una de estas novelas.¹

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

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

Ambos elementos, el ánimo integrador y los nuevos horizontes autocríticos del género (y con ello de la “realidad” misma), suscitaron la aparición del efecto de simultaneidad, esa necesidad de superar mediante la síntesis la distancia entre los extremos. Esta es —al decir de Julio Ortega— la respuesta emitida por la literatura latinoamericana al diálogo

¹ Refiero algunos de los trabajos: Carlos Eustolia Uriostegui. *La voz y la imagen en Pedro Páramo* (Tesis de Licenciatura). México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004; Claudia Macías de Ión. “Las falsas polifonías de un narrador monológico en *La campaña* de Carlos Fuentes”, en *Texto Crítico* 4-5 (1997): 33-47; Edith Mora Ordóñez. “Dimensión social de la literatura: la estratificación del lenguaje en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes” (En prensa). También existen algunos otros, como: Teresa García Díaz. “La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitlor”, en *Texto Crítico* 4-5 (1997): 59-65.

establecido, por lo menos, en la discusión occidental del momento (10). Los engranajes de la estructura, los andamios de las formas y el ordenamiento de las piezas en la nueva estética de la novela latinoamericana establecían tanto la re-visión del género literario cuanto la de su contexto. Más que acopio fragmentario, tendencias integradoras: la totalidad se creó mediante la acumulación de niveles; se conjugaron las partes del todo desde la yuxtaposición de su devenir segmentado.

En este contexto continental, las letras mexicanas, si bien aún se mantenían dentro de una temática social y costumbrista, iniciaban ya un proceso de ruptura con la misma a partir de una reformulación en su tratamiento, con base en las nuevas aportaciones técnicas exploradas en *Al filo del agua* (1947), *El llano en llamas* (1952) y *Pedro Páramo* (1955), obras en las cuales se reflejaba la influencia de ciertas innovaciones narrativas de corte vanguardista, producto de la lectura de John Dos Passos y William Faulkner, por ejemplo (Pereira: 18-23). El conocimiento y asimilación de los senderos recién descubiertos por donde se encaminaba el género diversificó las maneras y las fórmulas del distanciamiento de la realidad y la participación cada vez más apremiante de un lector-autor de la obra. La cancelación de un canon narrativo tradicional produjo el aislamiento y la imprecisión de los hechos: la anécdota se fragmentó. La configuración del todo se proyectó a través de una perspectiva narrativa múltiple; más aún, el papel del narrador se fue acotando, por momentos, a su mínima expresión. Así pues, el reordenamiento de las formas y las estructuras del relato anunciaban su nueva visión de la “realidad”. Dentro de este proceso, la existencia de un orden cronológico espacial-temporal preciso, se reemplazó a raíz de la noción de que en el *todo* los acontecimientos si bien se suceden de modo individual, no permanecen ajenos, sino interactúan de manera simultánea.

En 1963 Arreola publica su única novela: *La feria*, texto breve donde se recrea el mundo de Zapotlán, mediante una técnica de contrapunto narrativo, en el que la oralidad y la variedad de registros del habla configuran el conjunto narrativo. El relato, de temática tradicional (el problema de la tierra es el principal eje narrativo), sin embargo no se corresponde de forma directa con la estructura. Si en un principio se quiso definir a este escritor jalisciense como un “afrancesado”, ajeno o distante de cualquier referente contextual preciso, su novela, de alguna manera, contradujo este *dictum* de la crítica; más aún si la temática de carácter social en la obra del autor de *Confabulario* ya se reflejaba desde 1949 en

el cuento “El cuervero”, publicado en *Varia Invención* (Jiménez de Báez: 272-274, Olea Franco: 247 y Menton: 20-26).

II. LOS PERGEÑOS DE LA CRÍTICA LITERARIA, EL CASO ESPECÍFICO DE *LA FERIA*

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

El enfoque hacia el texto es la lectura del mismo. Algunas obras han tenido tantas versiones cuantas lecturas y aproximaciones se han hecho del mismo. Otras, es el caso de la novela de Arreola, han mantenido en alguna medida la misma versión. En un principio los análisis dedicados a esta novela surgieron dentro de un contexto donde la crítica basaba sus argumentos en la referencia inmediata, el dato autobiográfico, y se empantanaba al interior de la discusión entre nacionalistas y universalistas. Pero la presencia cada vez más importante de la teoría literaria dentro de los estudios literarios, iniciada a principios del siglo XX con el *método formal* ruso, hacia las décadas de los años setenta y ochenta logró hacerse eco en la lectura crítica de las obras.

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

Con ello, se comenzó a hablar de *dialogismo* y *polifonía* donde antes sólo había fragmentación, dislocación de las formas y los órdenes, diversidad discursiva, yuxtaposición de planos, etc. (García Méndez: 10). Si el uso de un nuevo catálogo conceptual significó el avance en el estudio crítico de nuestro *corpus* lo decidirá el lector. Tal recuento nos permitirá

acercarnos a la lectura que la crítica especializada ha hecho del pensamiento de Bajtín. El requerimiento de este enfoque teórico supondría abrir nuevas posibilidades de lectura que expliquen mejor las obras, y no una mera sustitución de términos o definiciones. Dos sentidos, dos modos distintos ha adoptado la crítica literaria al hacer referencia a la noción de *novela polifónica*; el primero de ellos hace uso de un significado amplio y metafórico, que deja entrever una influencia implícita del pensamiento de Bajtín; el segundo remite a una referencia clara y precisa a la teoría bajtiniana. Leer una novela con base en la polifonía bajtiniana es *escuchar* el conjunto de voces agrupadas en el texto desde su interior, es detenerse en el diálogo no desde un horizonte panorámico, sino desde la parte interna del discurso de los personajes.²

Paréntesis entre el texto y el lector, el diálogo crítico literario referente a la novela ha tenido a bien ser diverso, múltiple y heterogéneo, tanto en sus márgenes, en sus estilos y en sus alcances. Todos y cada uno de ellos han hecho su contribución al tema, ya sea para avanzar en la lectura del relato, ya para reafirmar una idea entrevista, o bien, hacer notar los puntos en los que se aletargó el ejercicio crítico.

En 1964, año siguiente a la publicación de *La feria*, Emmanuel Carballo, a partir de su lectura del texto y de la conversación que sostuvo con Arreola por esos días, plantearía el punto clave sobre el que volverían los estudiosos del tema hasta convertirlo en tópico: una anécdota configurada por la acumulación de fragmentos, cuya función es concentrar una gama variopinta de personajes (indios, intelectuales, curas, prostitutas, agricultores, gobernantes, usureros, campesinos, artesanos, etc.), de los cuales, en la mayoría de los casos, su esencia constitutiva es la manifestación oral configurada al interior del mundo de Zapotlán (53-54).³

² Cabe apuntar que la revisión de un caso particular en la recepción y su consecuente análisis de una obra en el terreno de la crítica no es sólo el recuento del cómo se ha estudiado la obra literaria; es, asimismo, la reconstrucción del uso (lectura y aplicación) de los elementos teórico-analíticos llevados a cabo por los especialistas. Es asistir, de igual forma, a la conformación del canon literario, tanto por las obras prevaletentes en él, cuanto por las formas de estudiar y leer las obras; es decir, así como se insiste en crear un catálogo de obras canónicas, existen también los márgenes de lectura e interpretación de las mismas: las lecturas canónicas, establecidas en función de la reiteración (ora implícita, ora explícita) de los sucesivos acercamientos y enfoques analíticos de los textos.

³ Véase también, en el mismo volumen: Mauricio de la Selva. "Autovisección de Juan José Arreola" (1970): 62-117; Marco Antonio Campos. "De viva voz" (1986): 163-175.

La manera de acercarse a *La feria* durante la primera mitad de la década de los años ochenta por parte de la crítica especializada fue, ante todo, la de su fragmentarismo compositivo. Así lo expresa mínimamente Anderson Imbert al decir que la novela es un “álbum novelesco de viñetas satíricas sobre la desorganización social de un pueblecito mexicano, entrevistado en diferentes épocas y narrado con diversidad de estilos y formas: por debajo de este aparente fragmentarismo corre, no obstante, el tema unificador del fracaso” (332).

La recepción de *La feria* en la crítica literaria mexicana siguió manifestando sus coincidencias en cuanto al peso determinante de la oralidad y la estructura fragmentaria, así como en la riqueza lingüística (basada en el reflejo estético del habla coloquial) y la denuncia social; todos ellos ejes temáticos y estructurales del texto. La diversidad en la extensión de los estudios no define de ninguna manera su profundidad o detenimiento en el análisis textual de la novela.⁴ Lo que aquí nos interesa de modo particular es el giro conceptual sobre el que gravitó un nuevo intento de la crítica a fin de llevar a cabo un pretendido avance, una superación, en el análisis y la comprensión de la novela.

Sara Poot Herrera, además de realizar una revisión minuciosa de las fuentes bíblicas y de los documentos históricos que dieron vida a la novela, de manera inevitable resalta la presencia del lenguaje oral y la estructura fragmentaria. Pese a que la autora deja en claro no tener un marco teórico preciso sobre el cual sustentar su análisis, afirma que “la oralidad [...] se va estructurando por el decir y el oír de los personajes hasta adquirir una dinámica verbal que lo constituye en una novela polifónica” (1986: 150).⁵

⁴ Ejemplo de ello son los siguientes artículos: Seminario del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. “*La feria* de Arreola: México sagrado y profano”, en *Texto Crítico*, Xalapa, 5 (septiembre-diciembre 1976): 23-52; Bruce-Novoa. “Rulfo y Arreola: dos vías hacia lo mismo”, en *Revista Monográfica* 4 (1988): 25-32; Carlo Magno Sol Tlachi. “Estructura y experiencia personal: cómo está hecha *La feria*”, en *Texto Crítico*, Xalapa, 4-5 (enero-diciembre 1997): 101-109; Ignacio Ortiz Monasterio. “Juan José Arreola: vida, lenguaje y espectáculo”, en *Tierra Adentro* [número especial sobre Juan José Arreola], 93 (agosto-septiembre 1998): 28-35; Tomás Bernal Alanís. “*La feria*: una sinfonía de voces”, en *Tema y Variaciones de Literatura* [número especial sobre Juan José Arreola], 15 (2000): 135-143; y Felipe Garrido. “Prólogo” a Juan José Arreola. *Narrativa Completa*. México: Alfaguara, 2002.

⁵ Las ideas de la autora se materializaron en su tesis doctoral de El Colegio de México en 1986: *El proyecto literario de Juan José Arreola: un proyecto en espiral*. Tatiana Bubnova reseña el libro (Bubnova, 1993).

Debido a lo anterior, las “relaciones dialógicas” que permean toda la novela están dadas a través del “diálogo en donde hablan las dos partes, o en donde se deja oír una sola que alude a la otra” (151). Así, el “juego polifónico” (170) en la novela reside en las relaciones establecidas entre narradores de tercera persona, personajes y metanarradores; es decir, la posibilidad de contacto entre los diferentes niveles de discurso sustenta una igualdad de participación, lo cual permite y promueve una lectura polifónica del texto en términos bajtinianos. Resulta pertinente traer a cuento la nota aclaratoria que la autora proporciona en un momento de su análisis:

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

Tres años después (1989), Carmen de Mora Valcárcel⁶ apuntará que la “estructura aparentemente desorganizada y caótica [de *La feria*] significa una renuncia al desarrollo de la retórica tradicional” (99). La especialista se hace eco del pronunciamiento polifónico de Sara Poot Herrera: “la coherencia de esta estructura [novelística] depende en gran medida de la técnica de contrapunto que a nivel de lenguaje convierte *La feria* en una polifonía de voces” (102). Resulta evidente que “la narración, la pluralidad de tonos y de voces, el contrapunto verbal, son otras vertientes de la escritura lúdica y festiva de *La feria*” (110).

Una segunda participación de Sara Poot Herrera se da en este mismo año con su artículo “*La feria*, una crónica pueblerina”. Básicamente, la investigadora vuelve sobre los pronunciamientos emitidos en su tesis doctoral. Sigue siendo patente que “los personajes toman y dejan la palabra, sus voces entran en un juego de contrapunto y *La feria* se convierte en una novela polifónica” (1989: 1022).

Tres años después (1996), Saúl Yurkievich al prologar las *Obras* de Arreola ve en *La feria* “una novela polifónica, multiforme, pluricéntrica”

⁶ Véase también, de la misma autora, su “Prólogo” a Juan José Arreola. *Confabulario definitivo*, ed. de..., Madrid: Cátedra, 1986 (13).

(37). En la lectura de Yurkievich, donde predomina el adjetivo sobre el argumento, “más que una galería de personajes, *La feria* es coro de voces, populosa polifonía” (43).

Un año después, Salvador Nélida observa que en la cancelación de una historia lineal en el mundo de Zapotlán existe “una creciente ‘polifonía de voces’⁷ [la cual] estabiliza la dispersión de sucesos” (55). De nuevo, el carácter polifónico en la novela pervive gracias a “los incesantes diálogos, que omiten la presencia del narrador básico” (59); y más aún, la interacción de estas voces sostiene un complejo “contrapunto de voces y acontecimientos” (56).

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

De los últimos trabajos aparecidos referentes a la novela de Arreola mencionaremos la “reseña” realizada por Adolfo Castañón a *Apuntes de Arreola en Zapotlán* de Vicente Preciado Zacarías.⁸ Este artículo es una muestra de cómo la novela ha encontrado su definición en la simple mención de dos o tres conceptos teórico-literarios: una narración polifónica con fuertes tintes de carnavalización, fruto del contrapunto establecido entre las distintas voces que dialogan; todos ellos, claro es, de raigambre bajtiniana. Lo que rescatamos del artículo es la referencia a un elemento base de la novela, mismo que si bien ha sido mencionado de forma general, ha carecido de un acercamiento concreto en la novela: la *simultaneidad*, efecto estético al que nosotros haremos un acercamiento con base en las nociones bajtinianas.

Una vez planteado, de forma breve pero precisa, el desarrollo analítico sobre el cual han girado la mayor parte de los análisis de *La feria*, coincidimos con Felipe Vázquez en que, de modo general para él en la obra completa de Arreola, y de forma particular para nosotros en su única novela, las más de las veces “las regiones que, han sido entrevistas, no han sido analizadas” (10).

⁷ Al retomar el concepto polifónico, este crítico cita el artículo de Carmen de Mora Valcárcel.

⁸ Al momento de realizar el presente estudio, no hemos tenido oportunidad de revisar el libro.

Con base en lo anterior, el análisis ejercido en torno a la novela de Arreola, se ha materializado en un constante uso de etiquetas y descripción del mismo texto. La descripción de las estructuras composicionales de toda obra no son sino su misma confirmación; cosa distinta es el acercamiento crítico de ésta con base en una metodología que la interprete, a fin de problematizarla.⁹ Porque no podemos negar el extremo hacia el cual están concentrados todos los elementos composicionales de *La feria* (tiempo, lugar, voces) con el propósito de acceder a una articulación en apariencia caótica. El desarrollo, por tanto, del análisis crítico de la novela ha sido más una superposición de lecturas que no hicieron sino crear patrones de lectura (o de concretización)¹⁰ y definición analítica del texto. Un texto que ha sido descrito atendiendo más a sus generalidades que a su funcionalidad a nivel de texto.

III. LA TEORÍA POLIFÓNICA DE MIJAÍL M. BAJTÍN

El pensamiento desarrollado por Mijaíl M. Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) se origina en el seno de una reflexión filosófica anterior intitulada *Hacia una filosofía del acto ético* (Bajtín 1924). Este trabajo, fragmentario y fragmentado, descubre a un Bajtín ocupado en problematizar el acontecer humano desde una conceptualización ética. En este caso, el pensamiento bajtiniano se enfoca al centro gravitacional de la existencia humana: el *ser* en su relación con *otro ser*. Al decir del

⁹ Janusz Slawinski observa la diferencia entre el ejercicio descriptivo y el interpretativo en la crítica literaria: “La descripción —en sus intenciones extremas— es una confirmación del hecho literario. Las oraciones interpretativas *problematizan* el hecho literario [...] Las operaciones de este tipo pueden tener un carácter muy variado, dependiendo en cada ocasión de ciertas premisas metodológicas, adoptadas por el crítico y que determinan los campos de asociaciones interpretativas” (242).

¹⁰ Janusz Slawinski habla de la forma en que la crítica, con plena intención, construye y mantiene ciertos acercamientos de lectura: “El crítico se esfuerza por formar *patrones de concretización* de determinadas obras literarias. Su concretización individual, que abarca la comprensión de la obra, el llenado de los ‘lugares de definición incompleta’ y la propuesta de valoración y evaluación, tiene como tarea devenir en cierto modo un modelo para la concretización del lector. Se plantea como objetivo crear una concretización social media, que ha de trazar los límites del campo de las concretizaciones ‘debidas’ y la medida para toda clase de concretizaciones ‘indebidas’” (239).

autor, *yo* —ser único e irrepitable, de donde surge la irrepetibilidad y unicidad del acto— sólo puedo establecerme en el mundo de una manera plena a través de la incorporación (obligatoria) de la existencia del *otro* en mi acto, pues toda *praxis*, todo comportamiento del individuo, debe ser comprendido dentro de los límites de una concepción ética. Todo acto, manifestación concreta del ser, está delimitado por un sentido de responsabilidad: el reconocimiento pleno del otro, y lo que mi existencia afecta a éste, me permite establecer las condiciones mínimas para definirme como un sujeto social. De lo contrario, se cancelaría toda posibilidad de incluirme en un devenir colectivo donde mi ser sea nombrado, y por lo mismo reconocido, como un *tú*. No hay forma alguna de que se me acepte como un *tú*, si yo mismo le niego este nombramiento/ reconocimiento al *otro*. Yo me niego a través del otro, porque el otro es, de igual manera, un yo. Para Bajtín “en el ser no hay coartada”; es decir, en la medida que deje *ser* al otro, yo también puedo ser (1997: 50-56).

Para el pensador ruso esta misma capacidad de existencia plena del ser es la base de su teoría de la *novela polifónica*, pero a través del acto discursivo.¹¹ No hay mejor conducto (conducta) de todo ser humano para manifestarse en el mundo que su capacidad discursiva; una palabra activa en constante (interminable, podríamos decir) relación consigo misma, y también con la del *otro*, otorga a toda existencia una dimensión dialógica. En el reconocimiento pleno de la *palabra ajena* está cifrada la mía; pues yo, en tanto que ser individual pero a la vez colectivo, sólo puedo afirmarme si tomo en cuenta la palabra del otro; aquel otro que de igual manera existe porque yo lo he reconocido como un *tú*, he tomado en cuenta su discurso, su palabra, y con ello tiene todas las posibilidades de afirmar su ser; de lo contrario, no hay diálogo posible, no existen las condiciones mínimas para establecer la base estructural de la palabra dialógica: encuentro/desencuentro, es decir, disputa.

En *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), Bajtín dirá que el ser humano es, sobre todo, un individuo que participa y se desarrolla al interior de una sociedad siempre desde una perspectiva discursiva. El sujeto conserva su individualidad, su unicidad, sin por ello poder desli-

¹¹ La noción *palabra ajena* no es sino la “transcripción lingüística de los conceptos de la filosofía del acto ético” (Bubnova 2001: 116).

gar su acto verbal del entorno social que de manera gradual e histórica organizó su discurso. La sociedad se convierte en una arena de tensión ideológica desde el lenguaje coloquial, y con sus múltiples manifestaciones activas, tendrá un papel decisivo en la incorporación de cada orientación particular de la palabra en tanto que signo ideológico; es decir, en tanto que apropiación y reincorporación de un determinado enfoque del mundo, de la realidad, del otro. Si bien para Bajtín, “la conciencia siempre sabe encontrar una aproximación verbal hacia el signo” (1992: 39) es porque en el gesto verbal se refleja como en ningún otro medio la comprensión, la interpretación del mundo hecha por un sujeto que está plenamente consciente de su carácter individual y de su medio interindividual, y por tanto actúa en consecuencia. El grado de tensión de la palabra corresponde al grado de tensión entre los individuos. La palabra, lugar de cruce y choque entre las múltiples acentuaciones sociales, se ve sometida a una constante vida entre el adentro (vivencia psíquica) y el afuera (signo ideológico). Para Bajtín aprehender la situación real del lenguaje, implica situar al sujeto en una base social que está constituida por dos esferas: la una, de carácter más general, es el “medio social organizado”, producto de la agrupación de los individuos en una sociedad; la segunda, un poco más acotada, es la “situación social concreta” a partir de la cual se establece el proceso de la comunicación entre el *yo* y el *tú*. Omitir tales aspectos implica olvidar que la sustancia, la particularidad real del lenguaje, es su constitución en tanto que signo ideológico.

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

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

Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado (Bajtín 2003: 67).

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

Ciertamente, en la novela polifónica la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conserva, pero disminuyen y, sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos. No se trata de la propia existencia de determinados estilos de la lengua, de dialectos sociales, etc., establecidos con criterios puramente lingüísticos; lo que importa es bajo qué *ángulo dialógico* se confrontan o se contraponen en la obra, aunque este ángulo no puede ser establecido mediante criterios puramente lingüísticos, porque las relaciones dialógicas, a pesar de que se refieren a los dominios de la *palabra*, no se relacionan con el estudio exclusivamente lingüístico de ésta (265).

La palabra dialógica es un enunciado de doble orientación: tanto se enfoca al objeto de su discurso, cuanto se dirige hacia el discurso ajeno, hacia la palabra ajena de la que parte. Porque todo acto discursivo al reconocerse como miembro de una colectividad hablante es realizado *a*

partir de una heterogeneidad discursiva plagada de una ingente orientación de sentidos y valoraciones; la percepción de la palabra ajena y la relación establecida a raíz de tal comprensión es la base desde la cual el hablante enuncia su palabra. En Bajtín, el sentido producido por un enunciado es a un tiempo punto de partida y anticipo del lugar que ocupará en la vida social, así como el horizonte desde el cual se evalúa el marco social.

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

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

En este sentido, la existencia de todo ser humano comprende tres momentos: el “yo para mí”, el “yo para otro”, y el “otro para mí”. Es la plena dimensión dialógica de la palabra. El ser y su palabra tienen la capacidad de encontrarse / confrontarse con su propio discurso y con el de otro. Una de estas formas de confrontación es la “palabra bivocal”: palabra donde hay una disputa interna del ser, en donde “dos voces y dos acentos”, originados en una misma idea, en un mismo ser, encuentran un punto de intersección, de cruce, y se confrontan una a la otra (Bajtín 1992: 190). La palabra dialógica es la manifestación de un ser polémicamente dividido, internamente irresoluble, carente de toda estabilidad ideológica; es un ser que es él y otro al mismo tiempo, y con ello, su palabra. Aproximación, cercanía con la palabra (o enunciado) bivocal. Es aquel discurso que concentra dos voces, la del *yo* y la del *tú*; es aquel enunciado que conjuga dos orientaciones distintas, dos valoraciones

diferentes que, conservando su autonomía, reaccionan una frente a la otra.

Si bien el signo es producto de la interacción social de los individuos, en un *horizonte social* dado, su forma de consolidarse en tanto valor social es su acentuación. El signo ideológico busca e instaura su reconocimiento social mediante su acentuación social, misma que es *interindividual*. Así, la acentuación (valoración) social del signo a la vez que se consolida *entre* las conciencias individuales, repercute *en* la conciencia individual de cada sujeto. Éste toma y se apropia de los acentos individuales con los que convive cotidianamente, para que una vez asimilados dichos valores expresen su propia valoración del mundo a partir de lo que él mismo le otorga. Con ello, según Bajtín, el signo y la existencia establecen una relación de reciprocidad, donde el *uno* se refleja y repercute en el *otro*.

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

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

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

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

Con ello, la palabra se convierte en una “arena de lucha entre dos voces”, la palabra recubre su interior de un matiz polémico, debido al choque o enfrentamiento entre dos voces, entre dos acentos. Esta es la base de la poética polifónica: el entrecruce de un conjunto de voces internamente desdobladas, polémicamente constituidas, o como dice Bajtín mismo, la polifonía es el “transcurrir del tema a través de muchas y diferentes voces” (2003: 392), internamente bivocalizadas.

IV. *LA FERIA*: EL APLAZAMIENTO DE LA VOZ

Emmanuel Carballo fue uno de los primeros en apuntar que la transgresión genérica efectuada por la novela de Arreola consiste en que, además de no presentar a los personajes, “no sitúa los lugares donde ocurren los hechos, ni el tiempo preciso en que éstos ocurren” (54). La creación de un núcleo donde el espacio y el tiempo coexisten ignorando el devenir individual de cada voz en sus dimensiones concretas y exactas se manifiesta en el texto en las réplicas establecidas en ciertos pasajes,¹² reflejo de un diálogo simultáneo.

El mismo Juan José Arreola había señalado ya en 1991 que la *simultaneidad* es una de las claves de lectura en el texto.¹³

¹² Al decir de Troncoso Araos, tal efecto narrativo se puede dividir en tres modalidades: las secuencias narrativas, las réplicas a otros fragmentos (contrapunto) y las anáforas narrativas. La fuente de donde tomamos el artículo (formato electrónico) no proporciona la paginación del mismo.

¹³ Los diversos pronunciamientos de Arreola respecto de su novela aparecen en las siguientes entrevistas: Emmanuel Carballo. “Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola” (1964); Mauricio de la Selva. “Autovisección de Juan José Arreola” (1970); Marco Antonio Campos. “De viva voz” (1986); Vicente Leñero. “¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? (Entrevista en un acto)” (1988); Eliana Albala. “Rompeca-bezas de un mundo” (1991); Germaine Gómez Haro. “Soy un desollado vivo” (1991); María Beneyto. “Confieso que aprendo mucho riéndome” (1992); Fernando Díez de

[...] importantísimo fue para mí el único libro que realmente me parece notable, literaria y estructuralmente hablando: *El aplazamiento*, de Sartre, en francés *Le sursis*. Son fragmentos, y van de una cosa a otra además. Ya, cuando había leído, muy joven, el *Contrapunto*, de Aldous Huxley, pude observar la voluntad de lo sincrónico. Y también en Joyce hay esa voluntad [...] Para mí hay esto: Joyce, Huxley, llevan a un muy alto nivel técnico el juego de los fragmentos, las idas al pasado y las vueltas al presente. En Sartre se consume ese mecanismo a un grado insuperable, donde una frase que ha comenzado a decir un personaje político importantísimo en una capital europea, la continúa en otra capital europea una lavandera; éste es el ejemplo más aventajado de una tentativa imposible, que es dar la idea de simultaneidad en el tiempo y la dispersión en el espacio[...] (Albala: 239).¹⁴

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

La “visualización de las relaciones” (Sorókina: 336) se vincula de forma estrecha con el apunte de Troncoso Araos acerca de que las relaciones dialógicas en *La feria* se bifurcan en una doble vertiente: las externas y las internas. Adscribimos nuestro análisis a esta última vertiente dialógica, si bien el diálogo establecido por la novela, en tanto que discurso integrado en un contexto sociodiscursivo a partir del cual nace y hacia el cual se dirige, de una forma u otra ha sido señalado por la crítica.

Dentro del amplio contexto lingüístico social en el cual se inscribe la novela de Arreola están, desde luego, el discurso literario, el religioso, el social, el histórico o microhistórico,¹⁵ etc. Por tanto, la recreación del

Urdanivia. “Cómo hablan los que escriben” (1996). El conjunto de textos fue tomado de Efrén Rodríguez (2002).

¹⁴ La entrevista de la autora, “Rompecabezas de un mundo”, se encuentra en la compilación de Efrén Rodríguez (2002). Cito en extenso debido a la importancia de la declaración, misma que no ha sido del todo relevante para la crítica. Vicente Preciado Zacarías menciona que los antecedentes directos del efecto de simultaneidad en *La feria* se hallan en *El aplazamiento* (1946) de Jean-Paul Sartre y en *Contrapunto* (1928), de Aldous Huxley. Véase Castañón: 99.

¹⁵ La corriente de la *microhistoriografía* en México vio en Luis González a un estudioso ocupado en revalorar la historiografía local de un punto geográfico determinado (casi siempre excluido de la Historia con mayúsculas) con base en el acopio de los pequeños acontecimientos del devenir histórico de una localidad, que perviven en la memoria colectiva de sus habitantes. Ejemplo de ello es su libro *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia* (1ª ed., 1968). México: El Colegio de México, 1972. Investigación

discurso en la novela no es sino una forma de citar una ideología que, en su forma de articular el lenguaje, concibe una parte concreta de la “realidad”. Lo mismo sucede con el resto del abigarrado conjunto plurilingüístico concentrado en el texto, sean éstos de carácter oral o escrito. Todos y cada uno de ellos, al inscribirse en la novela, resignifican su sentido, mismo que está determinado por el trabajo estético llevado a cabo con los discursos sociales de la “realidad”.¹⁶

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

•

Estamos haciendo la limpia con guango, machete corto y ancho, de punta encorvada [...].¹⁷ Así se derriban los rastros que quedan en pie y las plantas aventureras que en estas tierras florecen, como el moco de guajolote y el chicalote. El primero produce una semilla leguminosa que abona la tierra; es signo de fecundidad su abundancia.

•

—Abundancia, ¡madre! Somos un pueblo de muertos de hambre (2002: 12).

La primera “voz” es del agricultor, antiguo zapatero y comerciante recién iniciado en las labores agrícolas, gente de razón y letrado (miembro del Ateneo Tzapotlatena), que si bien es dueño de un saber que le permite iniciar esta “aventura agrícola” con cálculo matemático, es por otro lado, un inexperto labrador. La segunda voz, por su parte, si atendemos a la carga semántica de su habla y no tanto a sus rasgos estilísticos, puede relacionarse con la comunidad tlayacaque, colectivo de

ésta de carácter histórico que reconoce su deuda con *Al filo del agua* y *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez, *La feria* de Arreola y *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, quizá —dice el autor— porque “la historiografía local, como la biografía, parece estar más cerca de la literatura que los otros géneros históricos, quizá porque la vida concreta exige un tratamiento literario, quizá porque la clientela del historiador local es alérgica a la aridez acostumbrada por los historiadores contemporáneos” (9).

¹⁶ “La heteroglosia ingresa al texto sometida al proceso de urdimbre textual, adquiriendo sentidos al ficcionalizarse y disponerse bajo el punto de vista del autor. El diálogo con el contexto lingüístico social (distintas voces y discursos pertenecientes al presente y al pasado cotidianos e históricos de un pueblo), significa un diálogo con toda una cultura, porque cuando se recrea un discurso se cita una ideología o forma de ver el mundo” (Troncoso: 2002).

¹⁷ Éste y todos los corchetes que aparezcan al citar la novela, son míos.

voces concentrada desde el inicio de la novela en la voz de Juan Tepano: “Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más otros que menos. Somos treinta mil desde siempre” (7). El asunto, uno de los ejes temáticos de la novela, es el despojo histórico del que han sido objeto los indios tlayacanques: “Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos”.

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

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

En el adverbio *lejos* del pasaje citado, se concentra el trasfondo histórico en torno a la eterna discusión de la tierra. La memoria del despojo ancestral del que han sido objeto los “naturales”, a través de la segunda voz, recibe y simultáneamente reconfigura la carga semántica con la que la visión del mundo del zapatero-agricultor ha revestido a la palabra *abundancia*; con ello, lo que para un sector de la sociedad puede ser una aventura, un negocio, una nueva experiencia con la que se descubre el mundo, para otro grupo, marginado y segregado ancestralmente, es una desgracia histórica, un lastre colectivo que ha definido su situación vital.¹⁸

¹⁸ Norma Esther García Meza encuentra en el pasaje “efectos de humor” y burla que ubicados en la réplica de la segunda voz se manifiestan como una “oposición al poder económico” (102).

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

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

•

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

•

—Alivia, ¡madre! Este hombre no sabe lo que dice. En todo caso aliviaba, porque el chicalote se está acabando en Zapotlán, como el tule de la laguna... Vayan a ver: ¿dónde está el tule? ¿Dónde está el chicalote? Y es que el año pasado, del hambre que teníamos, no dejamos nada para semilla... (2002: 13).

Más allá del uso particular de la lengua ejercido por cada hablante, resaltamos, junto con el pasaje anterior, la confrontación establecida entre el *yo* y el *tú*. Entidades verbales que por el hecho de ser ajenas a una ubicación espacial y a un ordenamiento lineal concretos, entrecruzan sus puntos de vista acerca de un conflicto en particular en una proyección de efecto simultáneo. La idea de que el discurso de ambas voces confluyan en una especie de diálogo al infinito, indica que el problema agrario no encuentra una solución concreta en su devenir histórico. La lectura del tema, a trasluz de las nuevas técnicas narrativas de mitad del siglo XX, sigue siendo desesperanzador. Si la voz del zapatero-agricultor

puede hallar en cualquier resquicio de la memoria colectiva del pueblo tlayacanque una contradicción, un rechazo, es que el problema de la tenencia de la tierra por parte de los naturales es irresoluble y se perpetúa en la eternidad,¹⁹ la eternidad de la voz y del mundo que configura.

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

•

—No estés hablando de más y vete al entierro del Licenciado. Acuérdate de que vas en mi representación. Rézale por el camino unos padres nuestros, con su requiescat, y cuando lo bajen al pozo échale su puñito de tierra. ¡Pobrecito, tenía cada ocurrencia! No hace mucho que estuvo aquí la última vez y todavía me dijo: “¡Ay María, con lo guapa que tú eras, yo debía haberme casado contigo!”

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

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

Ya sola, volvió a leer compungida el versículo de la escuela:
“Pasó por la vida como una brisa bienhechora...”

•

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

Los horizontes de estas voces, al igual que las anteriores, también son transgredidos. La primera voz, la de María la Matraca, no es tal. Como con el zapatero-agricultor, cabe la posibilidad de que ésta sea una voz. En todo caso, la *lectura* realizada por María rompe los límites del

¹⁹ Véase Ximena Troncoso Araos, y Tatiana Sorókina, “la actualidad se confunde con el pasado y viceversa, con lo que se logra describir una perpetuidad de los hechos y su vinculación interna” (330).

espacio y el tiempo para llegar a refractarse en una segunda voz que la replica. Si María lee en voz alta —lo cual no está dicho en el texto— estaríamos ante un fenómeno de carácter espacial únicamente, pero si su lectura estuviera inmersa en el mundo del silencio, la palabra trastocaría los límites de este mundo y encontraría una sonoridad que alcanzaría a ser escuchada por una segunda voz.

Mientras María lee el versículo, de forma *simultánea*, otro personaje, no ubicado en un espacio y tiempo concretos, la escucha y, mediante una réplica establece con ella un *diálogo*. El encuentro entre ambas voces permite o propicia, de forma paralela, que ignoren las especificidades de los márgenes temporales y espaciales, debido al alcance auditivo de una de ellas y a la capacidad de la otra para encontrar en el sonido *el aplazamiento de la voz*.

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

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

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

—Paz a los muertos...

•
—Sí, yo te voy a dar tu paz, viejo méndigo. Ya veremos si descansas en paz con todas las mentadas de madre que te vamos a echar por tus cochinas letras de cambio... ¿Usted cree que alguien va a estar a gusto en

el otro patio mientras aquí en este mundo siguen jodiendo a la gente por su cuenta? (2002: 46).

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

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

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

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

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

—La cosa, como ustedes saben, viene de lejos y no estamos conformes. Cómo vamos a estar conformes, siendo que la última vez que nos hicieron justicia, los de la Junta Repartidora de Tierra lo arreglaron todo a puerta cerrada, aunque nos citaron a todos en la plaza [...] El licenciado que les hizo la documentación a los interesados, fijese lo que son las cosas, a la hora de la hora sin querer nos ayudó, porque dejó dicho en cada escritura de reparto que él no se hacía responsable, y que allá cada quien se las arreglara después como pudiera si nosotros le hacíamos el reclamo (2002: 25).

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

Veamos, pues, el pasaje que nos interesa:

•

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

•

—Nada de remoto caso. Como no podíamos quedar conformes, luego luego nos pusimos a reclamar, y para qué es más que la verdad, nos dieron la razón, pero no la tierra. [...] (25).

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

Ante el despojo y el fraude cometido de forma legal, la inconformidad de los naturales se hace escuchar. De nuevo, una de las voces, la segunda en este caso (y casi siempre es así, según lo hemos visto), se

proyecta en el recuerdo, en la memoria de los acontecimientos, en el trayecto histórico de un fenómeno social, y trae al “presente” una discusión que mantiene su vigencia ante la incapacidad de alguna solución posible. Tan añejo e histórico es el problema de la tierra, como añeja e histórica es la denuncia de la comunidad tlayacaque ante las arbitrariedades cometidas por la injusticia gubernamental.²⁰ En este caso, a semejanza de los anteriores, es la técnica narrativa la que produce el efecto de que en el correr de la historia perviven puntos conflictivos en los que distintas perspectivas entran en un *diálogo simultáneo*, fiel reflejo del carácter atemporal y ubicuo del problema de la tierra.

V. CONCLUSIONES

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

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

²⁰ Norma Esther García Meza observa un par de características del pasaje: la objeción verbal a un documento escrito, y la respuesta de una de las voces orientada hacia el poder en el conflicto (37).

El análisis de un *lenguaje vivo* no lo concebimos desde un estudio estilístico de las singularidades lingüísticas o las particularidades léxicas y su decodificación. Muy por el contrario, con base en un análisis de los mecanismos de relación establecidos entre las secuencias narrativas y las réplicas a otros fragmentos hemos querido hacer notar que la idea viva de los temas está en su vinculación interna establecida en grado simultáneo al interior del texto. Esta es, quizá, la *fiesta de la voz*: la separación, el aislamiento individual del ser que, concibiendo dentro de sí una microhistoria, una pequeña y minúscula forma de entender el mundo, pueda confluir en un núcleo concéntrico donde las voces den vida a la memoria colectiva de modo simultáneo. Aunque esta fiesta del lenguaje, la dinámica establecida en la fragmentación de la anécdota, no deja, asimismo, de reflejar una visión desencantada de la “realidad”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALA, ELIANA. “Rompecabezas de un mundo”, en *Arreola en voz Alta*. Compilación y presentación de Efrén Rodríguez. México: Sello Bermejo, 2002. 236-246.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea* [5ª edición]. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ. *La feria*. México: Joaquín Mortiz, 2002.
- . *Narrativa completa*. Prólogo de Felipe Garrido. México: Alfaguara, 1997.
- BAJTÍN, MIJAIL M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (1924). Traducción de Tatiana Bubnova, comentarios de Iris Zavala y Augusto Ponzio. Barcelona: Anthropos, 1997 (Pensamiento crítico / Pensamiento utópico 100).
- . *Problemas de la Poética de Dostoievski*. [2ª edición]. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003 (Breviarios 417).
- . (Valentin N. Voloshinov). *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929). Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza, 1992.
- BRUCE-NOVOA. “Rulfo y Arreola: dos vías hacia lo mismo”, en *Revista Monográfica*, 4 (1988). 25-32.
- BUBNOVA, TATIANA. “Reseña”, en *Literatura Mexicana*. 1, IV (1993). 231-236.
- . “Palabra propia, palabra ajena”, en *Tópicos del Seminario*. 5 (enero-junio 2001). 115-134.

- CARBALLO, EMMANUEL. "Protagonistas de la literatura mexicana. Juan José Arreola", en *Arreola en voz alta*. Comp. y presentación de Efrén Rodríguez. México: Sello Bermejo, 2002. 13-61.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. "*La feria* en los apuntes de Vicente Preciado", en *Revista de la Universidad de México*, 30 (agosto 2006). 99-102.
- GARCÍA MÉNDEZ, JAVIER. "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana", en *Casa de las Américas*, 160. XXVII (1987). 10-30.
- GARCÍA MEZA, NORMA ESTHER. *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola* (Tesis de Doctorado). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. "Rulfo en diálogo con Arreola y Fuentes", en *El cuento mexicano* (Homenaje a Luis Leal). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 271-291.
- MENTON, SEYMOUR. *Juan José Arreola*. Traducción de Carlos Valdés y Rogelio Llopis. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas, 1963.
- MORA VALCÁRCCEL, CARMEN DE. "Juan José Arreola: *La feria* o 'una Apocalipsis de bolsillo'", en *Revista Iberoamericana*. 55 (julio-diciembre 1989). 99-115.
- NÉLIDA, SALVADOR. "Fragmentación del espacio Textual en *La feria* de Juan José Arreola", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 62. 243-244 (enero-junio 1997). 41-59.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. "Rulfo y Arreola (otra vuelta de tuerca)", en *Pedro Páramo, diálogos en contrapunto*. Editoras Yvette Jiménez de Báez y Luz Elena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México, 2008. 241- 265.
- ORTEGA, JULIO. *La contemplación y la fiesta*. Lima: Editorial Universitaria, 1968.
- OSTRA, MAURICIO. "Valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola", en *Estudios filológicos*, 6 (1970). 177-225.
- PEREIRA ARMANDO y CLAUDIA ALBARRÁN. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo (1947-1968)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- POOT HERRERA, SARA. *El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en espiral* (Tesis Doctoral). México: El Colegio de México, 1986.
- . *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991 (Colección Fundamentos).
- . "*La feria*: una crónica pueblerina", en *Revista Iberoamericana*. 55. 148-149 (julio-diciembre 1989). 1019-1032.
- RODRÍGUEZ, EFRÉN (comp. y presentación). *Arreola en voz alta*. México: Sello Bermejo, 2002.
- SLAWINSKI, JANUSZ. "Las funciones de la crítica literaria", en *Criterios* 32 (1994). 7-12.
- SORÓKINA, TATIANA. "De la tecnología literaria impresa a la tecnología literaria

electrónica: *Pedro Páramo y La feria*”, en *Tema y variaciones de Literatura*, 16 (2001). 317-339.

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

TRONCOSO ARAOS, XIMENA. “*La feria* discursiva de Juan José Arreola”, en *Acta Literaria*, 27 (2002). 127-144. Artículo en línea disponible en: <http://www.scielo.cl>

VÁZQUEZ, FELIPE. *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.

YURKIEVICH, SAÚL. “Prólogo”, en Juan José Arreola. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

FECHA DE RECEPCIÓN: 22 de septiembre de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN: 17 de noviembre de 2009