

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<i>LA FERIA</i> : CONSIDERACIONES PRELIMINARES	
1.1 Concepto de “feria”.....	17
1.2 La “feria” como espectáculo.....	18
1.3 <i>La feria</i> como texto.....	20
1.4 Viñetas.....	23
1.5 <i>La feria</i> : un escrito autobiográfico.....	27
<b>CAPÍTULO 2</b>	
ORALIDAD	
2.1 Concepto de oralidad.....	34
2.2 Ficcionalización de la oralidad en <i>La feria</i> .....	39
2.3 La oralidad al servicio de la polifonía.....	49
2.4 Oralidad y memoria.....	58
2.5 Oralidad y lenguaje popular.....	61
<b>CAPÍTULO 3</b>	
ESCRITURA	
3.1 Estructura y composición de <i>La feria</i> : fragmentación.....	65
3.2 Elementos de composición: cartas, diarios, documentos legales, etc.....	81
3.3 La ironía como un tratamiento discursivo.....	99
3.4 El pesimismo como un tono valorativo.....	106
3.5 Valoración sobre la escritura de Arreola.....	112
<b>CONCLUSIONES</b> .....	118
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	126

## INTRODUCCIÓN

Juan José Arreola nace el 21 de Septiembre de 1918 en Zapotlán Jalisco y muere el 3 de Diciembre del 2001. Antes de que se dedicara por completo a la actividad literaria, realizó infinidad de oficios, trabajó de abarrotero, lavador de excusados, vendedor ambulante, carpintero, panadero, trabajador en un molino de café, en una chocolatería, cobrador de banco, abonero, empleado de papelería y panadero. Su panorama cambia cuando en 1945 viaja a París, becado por el Instituto Francés de América Latina, donde estudia declamación y técnica de la actuación con Jean Louis Barrault, Pierre Rendir y Louis Jouvet. A su regreso se incorpora como becario del Colegio de México. Del año 1946 a 1949, desempeñó el cargo de corrector de estilo en el Fondo de Cultura Económica, donde inició una amistad con Alfonso Reyes.

Los quehaceres que ejerció dentro del rubro artístico y literario a lo largo de su vida fueron: encuadernador, tipógrafo, corrector de pruebas, editor, periodista, comediante, maestro, comentarista de televisión, formador de jóvenes escritores. Además fue un gran traductor, dramaturgo, cuentista, corrector, fundador de la Casa del Lago, que hoy lleva su nombre, maestro y fundador de varios talleres literarios; lo que unificó esta pluralidad de oficios y desempeño en su trabajo es sin duda la vocación verbal y escrituraria de la que fue dotado Arreola. Colaboró en varias revistas: *América*, *Letras de México*, *El hijo pródigo*, *Revista de la Universidad de México*. Dirigió la revista *Mester*, *Eos* y *Pan*, entre otras.

---

<sup>1</sup>Cristina Pacheco, *Al pie de la Letra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 418.

De 1949 a 1950 realizó estudios de filología gracias a una beca que le otorgó El Colegio de México. Más adentrado en el ambiente literario conoció a Octavio Paz, Alí Chumacero, Alberto Quintero y José Luis Martínez, todos escritores de la revista *Taller*. Fue alumno de la Escuela Nacional de Teatro en el Palacio de Bellas Artes. Antes de escribir cuento, escribió teatro, algunas de sus obras son: *Rojo y Negro*, *La sombra de la sombra* y *La tierra de Dios*, todas ellas farsas inéditas. Entre las obras de teatro que tiene publicadas figuran: *La hora de todos* (su primera obra) y *Tercera llamada, ¡tercera! o comenzamos sin usted*.

Con Arturo Rivas Sáinz fundó la revista *Eos* (1943), con Antonio Alatorre la revista *Pan* (1945) y con Juan Rulfo, *Mester* (1964), revista que surgió de los talleres literarios que ambos dirigían y donde se publicaron textos de escritores como José Agustín, Elsa Cross, Jaime Sabines, Salvador Elizondo, René Avilés y Vicente Leñero.

También colaboró en los suplementos de *Novedades* y *Siempre*; así como en las colecciones “Los presentes” y “Cuadernos y libros del Unicornio”. En estas colecciones se dieron a conocer Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Sergio Pitol, José de la Colina y José Emilio Pacheco, entre otros; todos ellos son el resultado de una intensa labor que Arreola desempeñó en sus talleres literarios para promover jóvenes escritores.

En 1956 dirige, junto con Héctor Mendoza algunos programas teatrales de “Poesía en voz alta”; por el año 1959 publica como editor 28 *Cuadernos del unicornio*.

De 1960 a 1965 dio clases en la escuela de arte teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Es fundador de los talleres literarios de la UNAM, del Instituto Politécnico Nacional. Desde 1964 impartió clases en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Gustó del ajedrez, la tauromaquia, las letras rusas y francesas. Participó en varios programas de radio y televisión siempre con amenidad y sapiencia, se quejaba de que el tiempo de su intervención televisiva se agotaba cuando él apenas estaba “calentando motores”, por lo que también es admirado y reconocido por sus estudiosos como gran exaltador de la palabra oral. David Huerta, uno de sus amigos nos recuerda la imagen de Arreola así:

El nombre de Juan José Arreola quiere decir entre nosotros, también ping pong y ajedrez, vinos rojos y vinos blancos. Quiere decir una vida vivida con plenitud y una sonrisa escéptica e inteligente en los labios. Quiere decir sensualidad de la materia y de la inteligencia. Quiere decir prosodia castellana, concisión y brevedad gracianescas. Quiere decir, en fin, una figura ejemplar en la República de las Letras.<sup>2</sup>

En 1975-76, colaboró en el periódico *El sol de México*; poco antes de que su labor como editorialista cesara, el propio Arreola hizo una selección de lo que él consideró más representativo, de allí surgió *Inventario*, que apareció en librerías el mismo día que cesaron sus colaboraciones. El *Inventario* contiene la tercera parte de sus colaboraciones para dicho diario.

En su vida sentimental destacan mujeres como Tita Valencia, una estupenda pianista con quien duró algunos años su relación. También figura Cora, quien a los 20 años le reveló el erotismo, luego vendrían Guadalupe Valencia y María Luisa Tavernier, pero quien ocupó el sitio más destacado fue Elena Poniatowska, amor que le costó el divorcio con su esposa Sara, aunque terminó su vida al lado de esta.

Obtuvo varias preseas; en 1953, el Premio Jalisco; en 1955 el “Premio del Festival Dramático” del INBA con la pieza *La hora de todos*; en 1963, el premio “Xavier

---

<sup>2</sup> David Huerta, “Anclajes. Doce viñetas para Arreola”, *Tierra Adentro*, México, agosto-septiembre, 1998, núm. 93, p. 60.

Villaurrutia”; en 1977, el “Premio Nacional de Lingüística y Literatura” y en 1987, el premio “Universidad Nacional Autónoma de México”. Además de haber sido homenajeado en vida en varias ocasiones, donde participaba con ponencias muy agradables. En el año de 1995 se le rinde homenaje en la ciudad de México y el Fondo de Cultura Económica publica sus *Obras* con el prólogo de Saúl Yurkievich; sale al mercado un disco con sus obras en la colección “Poesía en voz alta”. Al siguiente año, recibe un homenaje de cuatro días organizado por el gobierno de Jalisco y el Centro de Cultura Casa Lamm. También es homenajeado por el gobierno del estado de Colima durante el V festival “Alfonso Michel” que organizó el instituto Colimense de Cultura; en su discurso de aceptación Arreola afirma: “no somos nada más que memoria de nosotros mismos”. El mismo año, participa en el Congreso Internacional de Escritores en Guadalajara. En ésta presentación habla de las dificultades de traducir al español “la intención de las palabras” pero acepta que “el arte de traducir es la mejor forma de conocer el misterio de la creación poética”. En Milán, Italia presenta su poemario *Luz de plomo*. Este mismo año la Secretaría de Cultura de Jalisco, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes, festeja los 78 años del escritor.

Sus primeros cuentos fueron: “Sueño de Navidad” (1940), publicado en El vigía (diario local de Zapotlán); “Hizo el bien mientras vivió” (1943), publicado en la revista *Eos*.

Entre sus obras figuran: *La feria* (1963), su única novela con la que recibe el Premio Xavier Villaurrutia. Antes de *La feria* (serie del volador, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1963) Arreola publicó *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *La hora de todos* (1955), *Bestiario* (1959) y *Confabulario total* de 1962, que contiene: *Prosodia*, *Bestiario*, *Confabulario*, *Varia invención* y *La hora de todos*.

Después de *La feria*, libro eje en este trabajo, Arreola publicó *Palindroma* (1971), *La palabra educación* (1973), *Y ahora la mujer* (1975) e *Inventario* (1976).

De modo general en todas sus obras, se mantiene su preocupación por la mujer, la injusticia en el mundo, la existencia, la soledad y la convivencia humana; aunque cada obra tiene sus particularidades, todas ellas están conformadas por un amor hacia la literatura y el lenguaje.

Cronológicamente pertenece a una generación posterior a la de los Contemporáneos. Esta otra generación oscila entre los años 1947 y 1959; algunos de los escritores más destacados son Octavio Paz, Juan Rulfo, Alí Chumacero, Antonio Alatorre, Emilio Carballido, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Augusto Monterroso, Margarita Michelena, Rubén Bonifaz Nuño y Jorge Ibargüengoitia. En cuanto a características de estilo, a Arreola se le agrupará al lado de los siguientes escritores mexicanos: Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez y Juan Rulfo. Los tres primeros figuran más como antecedentes de su obra. Por decir, de Alfonso Reyes rescata el gusto por la belleza y perfección del lenguaje y el conocimiento profundo de la cultura universal, especialmente la clásica antigua. De Julio Torri comparten el gusto por la ironía que hay en sus obras. Aunque Arreola no sea un escritor regionalista como Agustín Yáñez en *Al filo del agua*, es importante decir que existe cierta reminiscencia de él en *La feria*, una de sus obras en las que rescata el México rural. El elemento que comparten estas obras es la caracterización del campesino mexicano; sin embargo los procedimientos que sigue Yáñez al estructurar su novela, son más tradicionales en comparación con los que utiliza y caracterizan a Arreola.

Por lo anterior, es necesario ubicar a *La feria* en el marco de la narrativa mexicana que inicia en la década de los 40's, época en la que se puso en evidencia el problema de lo

nacional. El proceso de modernización económico que vivió el país en los años 40's, después de la estabilidad política emanada de la era posrevolucionaria, gestó su propia idea de nacionalidad y de cultura mexicana que garantizaba un concepto de unidad nacional, hasta que se dieron las condiciones para que naciera una novela como lo es *La Feria* (1963); es decir hubo una transición literaria desde los 40's, tal es el caso de *Pedro Páramo* (1955) y *El luto humano* (1943), aunque estas narraciones constituyen visiones poéticas de la compleja realidad mexicana, es claro que poco a poco se alcanza una transformación narrativa; por ejemplo, ya en *Al filo del agua*, Agustín Yañez manifestó con base en un pueblo esencias de las actitudes nacionales al apropiarse de la particularidad del lenguaje tradicional mediante la recreación de mitos populares dentro de la narrativa; por otra parte, la narración empezó a aparecer segmentada, como una forma de refutación del tiempo lineal que es algo de lo que mayormente me interesa resaltar. En *La feria* esta visión se tradujo en un tratamiento plenamente novedoso; pues la novela ya no se construyó como un espacio integrado, sino como una fragmentación simultánea dotada, incluso, de infracciones temporales. Una de las primeras innovaciones de estas novelas fue la irrupción del plurilingüismo (las múltiples formas del lenguaje social) a partir de las voces de múltiples personajes (polifonía). Esta transformación del lenguaje llega a producirse claramente en *La feria*, en donde hay una presencia clara de dos modalidades del discurso: hablado y escrito.

La importancia del análisis de las dos modalidades discursivas que aquí nos ocupa: escritura y oralidad, reside en destacar los estudios actuales que se han hecho al respecto, y ver cómo el discurso oral se transforma en una escritura de carácter literario artístico. Este estudio también es importante porque no se han publicado muchos trabajos críticos sobre *La feria*, ni tampoco sobre el tema motivo central de mi tesis. Además porque considero a la

oralidad como un recurso estilístico de la escritura, que sostiene de gran modo el discurso de *La feria*.

La investigadora Sara Poot ha mencionado que la polifonía y el fragmento son dos de los aspectos más importantes<sup>3</sup> en la novela; pero, en un sentido más general, es evidente que *La feria* está estructurada con muchos episodios orales que se transforman en episodios escritos con características muy particulares. En lo que respecta a la estructura del discurso escrito, *La feria* como género novelesco rompe con algunos elementos básicos de la novela tradicional como no situar claramente los hechos ocurridos en su debido tiempo y lugar, y la eliminación de un narrador principal o de una sola voz. Para lograrlo el autor recurrió a sustituir la escritura continua por una fragmentada llena de citas, ecos y reminiscencias en donde hay diversos narradores, y a veces, pareciera no haber narrador. Por lo anterior, Sara Poot habla en su texto de un juego gustoso en la escritura: “Escribir, como toda creación, es un acto placentero que debe ser feliz: No hay que atormentarse, hay que profesar lúdicamente la artesanía de acomodar las palabras”.<sup>4</sup> Los diarios, los refranes, las canciones, los documentos legales, las coplas y las leyendas, entre otros escritos, son los diversos géneros por los que está conformada la novela, los cuales deben ser estudiados como un rasgo lúdico y característico de su constitución.

Por otra parte, *La feria* es un discurso escrito oralizado en dos sentidos: primero, porque lo nutren los distintos relatos orales de la novela y, segundo, porque recoge aquello que Arreola oyó de la boca de sus paisanos; por lo tanto diremos, que el discurso oral es una de las fuentes clave del autor.

---

<sup>3</sup> Sara Poot Herrera, *El proyecto literario de Juan José Arreola: Un giro en espiral*, México, Universidad de Guadalajara, 1992 (Fundamentos) p. 162.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 23.

Digamos que el efecto oral depende fundamentalmente del diálogo que se establece entre los personajes. La novela adquiere también un tono de oralidad debido a los recursos de carácter verbal que utiliza, como son: los modismos, los comentarios callejeros, los dichos, los refranes, las coplas y las canciones que invaden a la novela. Vemos que la *Biblia*, las leyendas, los refranes y dichos populares refuerzan la oralidad del texto.

Considerando lo anterior, puedo pensar que Arreola en su novela ficcionalizó el quehacer de la escritura, además de incluir la oralidad en su escritura con plena conciencia, a partir de la visión que tenía acerca del lenguaje, la escritura, la obra literaria, la memoria y su deseo por hacer pervivir las voces:

El afán de no dejar morir en mí un mundo lingüístico, el de mi infancia, [...] me llevaron a escribir *La feria*, mi tarea fue la de recordar, recordar simple e intensamente los giros lingüísticos de la gente de Zapotlán [...] es más, les pedí a dos o tres gentes que me escribieran algo de lo que les había pasado (por ejemplo las noticias sobre los tlayacanques), y pude utilizar algunos de sus escritos casi textualmente [...].<sup>5</sup>

Además pienso que sí existe una presencia autobiográfica en el texto, Ignacio Ortiz se refiere a *La feria* como un escrito autobiográfico porque Arreola mismo confesó que muchos de los personajes nacieron de la memoria de su infancia y del pueblo de Zapotlán; de esos personajes, Ignacio Ortiz menciona al miembro del Ateneo Literario, al muchacho enamorado, así como al niño que despierta a las letras y a la sexualidad, el cual nos remite al mismo Arreola que dijo: “Sí, pues, ¡Cómo no lo voy a recordar si yo soy ese muchacho, a mi edad sigo siéndolo”<sup>6</sup>

Otra de mis sospechas es que Arreola en *La feria*, logró romper de muchas formas con la descripción objetiva de las viejas convenciones narrativas; cambió no sólo su

---

<sup>5</sup> Emmanuel Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1999, pp. 404 - 405.

<sup>6</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, “Juan José Arreola: vida, lenguaje y espectáculo” *Tierra Adentro*, México, agosto-septiembre, 1998, núm. 93, p. 33.

estructura, sino las voces narrativas, los tonos y los personajes. Ignacio Trejo Fuentes<sup>7</sup> afirma que Arreola se desentiende del orden lógico de la novela tradicional, en la que había un inicio-clímax y desenlace; piensa que en *La feria* no se cuenta una anécdota principal, sino que se construye a partir de fragmentos de la historia y del pueblo de Zapotlán.

También pienso que el esfuerzo de Arreola por ficcionalizar lo oral dentro de su novela es fundamental para los años 60's, como una práctica artística sumamente elaborada que ya había tenido su iniciación en la narrativa de Juan Rulfo en la década de 1950.

En realidad, son varios los teóricos que han investigado sobre la relación entre oralidad y escritura, por mencionar algunos están: Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, Walter J. Ong, Claire Blanche Benveniste, entre otros. Podemos mencionar que el término "oralidad" surge de las investigaciones actuales que se han hecho sobre el estudio de la lengua hablada. Claire Blanche B. dice "hablamos de características de la oralidad para referirnos a las particularidades del lenguaje hablado"<sup>8</sup>.

Ha habido varias disertaciones para tratar de diferenciar por completo el discurso oral del discurso escrito; algunos teóricos, como M. Halliday han optado por diferenciarlos a partir de las siguientes consideraciones:

#### LENGUA HABLADA

Evoca improvisación del lenguaje.

Se puede comparar con un borrador de lo escrito.

#### LENGUA ESCRITA

Lenguaje refinado.

Lenguaje con precisión y objetividad.

<sup>7</sup> Ignacio Trejo Fuentes, "*La feria* de Juan José Arreola", *Tema y variaciones de literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, núm.15, p. 101.

<sup>8</sup> La alusión al concepto de oralidad, según Claire Blanche B. presentaba dos nociones de referencia; es decir, a veces se le nombraba "lengua hablada escrita" o "lengua escrita hablada"; por ello surge el término "oralidad" menos comprometido y confuso, y más práctico a su vez. Claire Blanche Benveniste, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1998 (LEA), p. 19.

Contiene fragmentos de estilo no conciente. Es un proceso más conciente que hablar.

Otros teóricos, en contra de esta diferenciación, argumentan que lo escrito es una manera de discurso, no por ello más organizado, sino que tiene tipos y complejidades diferentes; por otra parte, Claire Blanche ante estas contradicciones,

intenta cambiar la perspectiva de estudio entre oralidad y escritura, para demostrar que hay organización allí, donde hasta ahora se veía caos, que hay cálculo y control allí donde se atribuía espontaneismo (refiriéndose a la lengua hablada), que hay infracciones gramaticales en discursos muy normativos; (se refiere a lo escrito) es decir, que ha habido influencias recíprocas entre lo oral y lo escrito.<sup>9</sup>

Para analizar *La feria* me interesa tratar la oralidad, no en el sentido estricto que encierra las particularidades del discurso hablado, sino como modalidad estilística del discurso escrito. Claire Blanche B. estudia la oralidad del discurso hablado, hace las presentes reflexiones tales como que la lengua oral se ocupa en apariencia de hechos marginales, así como de repeticiones, falsos comienzos, esbozos, frases incompletas, inconclusas o trucas... todo lo que pareciera ser, a primera vista, la parte “desechable de la enunciación”; por estar como la lengua hablada, llena de errores, espontánea e inacabada con una alusión al lenguaje de los barrios. Aunque Claire Blanche da la pauta para señalar que los rasgos de oralidad pueden aparecer en el discurso escrito, piensa que sería difícil hacer notar por medio de la escritura ciertas características del lenguaje hablado, tales como la modulación de la voz, acentuaciones, melodía e intensidad; sin embargo, pueden proponerse

---

<sup>9</sup> Lo que está entre paréntesis son consideraciones mías. *Ibid.*, p. 11.

diferentes artificios para hacer notar estos elementos dentro del discurso escrito; tal como se verá en *La feria*.<sup>10</sup>

A Walter J. Ong le interesan los orígenes históricos en los que los grupos humanos pasaron del discurso oral al acto de la escritura. El trayecto histórico que él estudia se lleva a cabo en el escenario griego, que alude desde *La Iliada* (epopeya) hasta pasar por los juglares y llegar a otros escritos del género narrativo. Hace algunas consideraciones sobre lo oral y sostiene que hablar de cultura oral, significa que hay formas sujetas a la repetición.<sup>11</sup> Argumenta sobre las ventajas de la cultura escrita, como una manera de organización del pensamiento en su totalidad. Involucra en la oralidad, el aspecto de la memoria; se acerca mucho a los estudios actuales que se han hecho sobre la oralidad del discurso hablado y considera que la oralidad está presente en todo texto que al leerlo se “oraliza”;<sup>12</sup> es decir, que un discurso sólo se convierte en oral cuando sale de la boca de alguien.

Ángel Rama en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*<sup>13</sup> habla de la incorporación de la cultura indígena en el discurso escrito. En este sentido, *La feria* es una novela que también incorpora a través de la escritura los rasgos de la cultura indígena del pueblo de Zapotlán.

Antonio Cornejo Polar se refiere a la literatura latinoamericana de los años 60's como literatura heterogénea,<sup>14</sup> porque la considera un sistema complejo, en el que se presenta una duplicidad de mecanismos: oralidad y escritura, los cuales tienen sus propios

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>11</sup> Ong J. Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 138-139.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>13</sup> Ángel Rama, *Transculturación en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

<sup>14</sup> Se refiere a las literaturas en las que se interceptan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, específicamente cuando aparece el indigenismo. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas Andinas*, Perú, Horizonte, 1994, p. 16.

códigos. Al igual que Martín Lienhard, se refiere a la escritura como un mecanismo de poder que ingresó con la conquista de América como un sistema de autoridad que legitimó el poder. Sobre la oralidad le interesan las siguientes consideraciones: recepción y problemática de la oralidad, el influjo de la memoria en lo oral y la conversión de discursos orales en textos escritos. Otra aportación interesante que me incumbe, es la que habla sobre la acumulación de varios tiempos en el discurso, en la que asume el riesgo de la fragmentación del mismo, tal y como sucede en *La feria*. A través de sus razonamientos, en este libro Antonio Cornejo Polar busca definir la identidad de la nueva literatura de estos años, a la que termina nominando heterogénea.

Para analizar las dos modalidades discursivas que me interesan de *La feria*: escritura y oralidad; me estarán guiando Carlos Pacheco y Martín Lienhard porque a ambos les interesa, en el marco de la literatura hispanoamericana, la manera en que la oralidad se ha ficcionalizado dentro del discurso escrito. Además de que los dos han trabajado con *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; sus estudios me pueden ser muy útiles porque *La Feria* (1963) recupera la tradición narrativa de Rulfo en los siguientes aspectos: la escritura fragmentaria, escribir sobre el pueblo de Jalisco, la oralidad como recurso en la escritura y el lenguaje popular, entre otros.

Martín Lienhard habla no sólo del discurso que se ha validado a través de la escritura, sino que se remonta hasta el período colonial que legitimó el poder y la validez de un acto por escrito, mientras que la palabra oral se desvanece continuamente. La aportación interesante que hace Martín Lienhard<sup>15</sup> es que nos habla del rescate escrito de la memoria oral indígena que se vuelve una “nueva” práctica literaria, tal y como sucede en *La feria*, con

---

<sup>15</sup> Martín Lienhard, *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990, p. 71.

un discurso escrito que rescata las tradiciones orales. Martín Lienhard nos advierte un problema para el estudio de este tipo de literatura<sup>16</sup>, en la que involucra lo oral con lo escrito, proceso lingüístico al que llama oralidad/escritura. Piensa que el sistema de oralidad es colectivo, en cambio, el de la escritura es individual; esta consideración nos anticipa la relación que estos dos sistemas pueden mantener con *La feria*. Lienhard hace otras consideraciones importantes que iré tratando en el desarrollo de mi tesis.

No menos significativas son las aportaciones que hace Carlos Pacheco<sup>17</sup> en su exposición sobre la oralidad y la escritura, a las cuales considera manifestaciones culturales, se propone describir algunas características de la cultura oral tradicional y estudia la presencia de la oralidad en las comunidades latinoamericanas, y la manera en que algunos escritos la han ficcionalizado en sus obras. También analiza desde una perspectiva histórica el ejercicio de la escritura, a la cual se le consideró un proceso de civilización y un instrumento de supremacía para fines políticos. Argumenta que el efecto de oralidad cuando pasa al discurso escrito presenta algunas constantes, como son las reiteraciones, la repetición, las transformaciones fonéticas de las palabras (“pa qué”, en lugar de para qué), la supresión de los signos de puntuación, refranes y proverbios, estos dos últimos los menciona como elementos de ayuda a la memoria; la cual le interesa mucho, porque para Carlos Pacheco el discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria y no sobre la materialidad que implica el acto de la escritura.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>17</sup> Carlos Pacheco, *La comarca oral. Ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.

Las anteriores consideraciones sobre la relación oralidad/escritura, que hacen Carlos Pacheco y Martín Lienhard, darán fundamento teórico al desarrollo de mi tesis, que constará de los siguientes capítulos:

El primero de ellos, es una mirada que trata de justificar por qué Arreola titula *La feria* a su novela, para ello, atiendo el concepto de feria. Hablo de la feria como espectáculo y como texto, además de recurrir a las posturas y a las diferentes interpretaciones que han dado algunos estudiosos. También reviso la función que desempeñan las viñetas dentro de la novela. Finalmente hablo de *La feria* como un escrito en el que hay evocaciones autobiográficas.

En el capítulo segundo y tercero nos encontramos frente a las dos modalidades discursivas que me han llamado la atención para el análisis de esta novela: escritura y oralidad. Analizo mi tema desde la perspectiva de algunos teóricos que se han planteado el problema de la oralidad y la escritura, ya sea de manera independiente o su correlación. Trato de hacer evidente estas modalidades discursivas y su relación en la novela con algunos ejemplos y marcar la diferencia entre ellos, también determino el sentido que tienen en la obra, y observo si logran aportar una innovación en el discurso literario dentro de la obra del autor y dentro de la época.

En el capítulo segundo, atiendo algunas consideraciones preliminares referentes al concepto y las características de lo oral. Veo cómo el discurso oral se lleva a la escritura. Tomo en cuenta la polifonía (diversas voces que se presentan en el texto), la memoria y el lenguaje popular, por su estrecha dependencia con el acto de oralidad.

Con respecto al capítulo tercero, estudio la estructura de la novela, para ello se analiza su estructura literaria, considerando evidentemente, el rompimiento de *La feria* con

el canon tradicional de la estructura novelesca. Hablo de cómo está construida a partir de la escritura, también considero los diversos géneros que participan en su construcción como: cartas, documentos legales, diarios, coplas y leyendas, entre otros, géneros escritos dentro de la escritura de la novela como género totalizador. Explico la función de estas formas discursivas dentro de la composición fragmentaria de la novela. Considero algunos de estos géneros como extraliterarios (cartas y documentos legales), pero que evidentemente están conformando el género: la novela.

También analizo el tratamiento discursivo irónico y el tono pesimista que se encuentra dentro de la obra. Afirmo que hay una visión pesimista, portadora de frustración y desencanto en todo el pueblo de Zapotlán; así como la perspectiva irónica que se encuentra en algunos fragmentos.

Finalmente, hablo de la valoración que se ha hecho hoy en día sobre la escritura de Arreola, en donde se le reconoce como un gran escritor, pero no prolífero. Ante este hecho evidente, Felipe Vázquez<sup>18</sup> ha hablado de la imposibilidad que Arreola tuvo para escribir muchas obras durante su vida; así como del silencio que guardó durante varios años, sin generar producción literaria alguna. Si comparamos lo que se ha escrito sobre el autor de *La feria*, con lo que él escribió, veremos que es mayor la producción de entrevistas escritas que se tienen sobre él. Felipe Vázquez dice que Arreola pudo haber escrito mucho y sin embargo, su espíritu de escritor desembocó en el silencio de los escritores imposibles.

---

<sup>18</sup> Este estudio que realiza Felipe Vázquez me parece muy interesante porque son los estudios más recientes que se han hecho sobre Arreola y porque es el resultado desde una perspectiva de la modernidad. Felipe Vázquez, *La tragedia de lo imposible*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003, p. 17-19.

## CAPÍTULO 1

### LA FERIA: CONSIDERACIONES PRELIMINARES

#### 1.1. CONCEPTO DE “FERIA”

En este primer capítulo, haré una breve exposición sobre el concepto de feria, trataré de enfocar esta palabra, en primer lugar como espectáculo y, en segundo, como texto, título con el que Arreola designa a su novela.

El concepto de feria<sup>19</sup> tiene dos acepciones; en la primera, feria es lo mismo que decir mercado, tiene su origen en el marco de la historia europea. Las ferias que celebraban los romanos las llamamos hoy, comúnmente mercados; los romanos las celebraban un día de la semana y venían a la ciudad a vender y comprar. En ese día se promulgaban las leyes y si se había de dar alguna orden, se hacía entonces para aprovechar que la muchedumbre que se reunía estuviera informada. Otras ferias, eran las de los mercaderes, en ellas éstos hacían pagos y cobraban sus letras de cambio. Feriar, es comprar y vender o trocar una cosa por otra. Dar ferias es dar algunas cosas a las personas que tenemos obligación o voluntad.

La otra acepción es la que se emplea y se entiende en la actualidad, quiere decir que días de feria o feriados, son los días de fiesta en los cuales no se trabaja. La iglesia católica celebra todos los días de la semana una feria a través de los oficios divinos de la misa encarnando al hijo de Dios con este sacrificio. Los días en los cuales se celebra a algún santo se señala su nombre, se hace una fiesta y se reza en su honor. Se nombra oficio de feriar al día que no hay santo que celebrar.

---

<sup>19</sup> Las dos acepciones de feria son tomadas de este diccionario. Sebastián Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1539-1613, Madrid, Castalia, 1994, p. 589.

## 1.2. LA “FERIA” COMO ESPECTÁCULO

Para hablar de *La Feria* como texto, primero es necesario hablar del origen de esta palabra y del festejo que ello implica. Una feria, hoy en día, nos remite a todo aquello que esté relacionado con la diversión: los juegos mecánicos, los juegos de azar, la música, el pueblo y un exceso de comida y bebida; inclusive se podría dar el caso de que se pensara en una ausencia de límites, en donde hay una carencia de normas o simplemente, un relajamiento de las reglas que cotidianamente se deben seguir. En este sentido el festejo de la feria se acerca mucho al mundo carnavalesco, haciendo alusión a la teoría de Mijail Bajtín, la cual de manera breve, consiste en la vida al revés que rompe con las relaciones jerárquicas de poder y permite la manifestación de lo inconsciente<sup>20</sup>.

Desde una perspectiva histórica, si nos remontamos al origen de las primeras ferias que tienen su origen en la Europa medieval, como bien lo señala Víctor Manuel Ríos,<sup>21</sup> estas surgen por una necesidad más bien económica que religiosa. Los comerciantes debían hallar ciertas condiciones que no obstaculizaran su desarrollo en el comercio y uno de esos canales que garantizaron cierta seguridad fueron las ferias, con las cuales, el comerciante aseguraba poder transitar por aquellos caminos de terracería y piedra que parecían inaccesibles y a su vez, asegurar la venta de lo que llevaban, esto lo organizaba el señor feudal o gobernante del territorio en donde se celebraba la feria.

---

<sup>20</sup> Con respecto a la aplicación de la teoría de M. Bajtín en esta novela, existe la tesis de Miryam Torres Aparicio, *La estructura carnavalesca en La feria* (tesis maestría), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

<sup>21</sup> Víctor Manuel Ríos Salvador, *La cuestión histórica en La feria de Juan José Arreola* (tesis licenciatura), México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 11-12.

Por otra parte, la celebración en días determinados se debía al deseo de darles legitimidad a los festejos; y qué mejor si se hacía a través de la iglesia. Muchas de estas ferias medievales tenían larga duración; de un mes algunas de ellas, o más; podemos pensar que en aquel tiempo las ferias eran exclusivamente lugares de intercambio comercial, pero pensemos que a su vez representaban para el hombre un rompimiento con las actividades cotidianas, que generaban diversión, en las cuales se veían y se escuchaban las cosas más extrañas. Por lo tanto, la feria denota: ver la vida diaria como algo distinto por un determinado lapso; reunirse e intercambiar experiencias y divertirse.

Para nuestra cultura, donde la religión cristiana tiene un papel preponderante, una feria está ligada a un motivo sacro: celebración a un santo o santos a los que se les debe honrar un día específico del año. Estos festejos buscan agradar o congraciarse con la divinidad. Octavio Paz también habla en *El laberinto de la soledad*<sup>22</sup> sobre esta manera que tienen los mexicanos de celebrar las fiestas religiosas.

Ya vimos que la palabra feria tiene dos connotaciones, una tiene que ver con la historia europea, en la que se establece la relación de la palabra con el oficio mercantil; la otra tiene su origen en la liturgia cristiana, la cual tiene como función primordial, la celebración de los santos. Esto nos hace pensar que las ferias de origen europeo con el paso del tiempo se fueron incorporando a la idiosincrasia cristiana; de esta manera en las ferias se logra involucrar lo religioso con lo profano y el orden oficial con las trasgresiones que el festejo conlleva.

---

<sup>22</sup> Octavio Paz, "Todos santos, día de muertos" *El laberinto de la Soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 42.

### 1.3. LA FERIA COMO TEXTO

Ya hablamos de que la feria en la historia europea denota: ver la vida diaria como algo distinto por un determinado lapso de tiempo; reunirse e intercambiar experiencias y divertirse; veamos cómo en *La Feria* de Arreola está presente la influencia europea pues el asombro y el intercambio de experiencias aún perviven. Recordemos el ambiente que genera la fiesta de San José: los danzantes, los juegos mecánicos, la gran vela de la que “El mismo legado Apostólico dijo que nunca había visto nada igual”<sup>23</sup> (f.277, p.162), el desfile de los carros alegóricos, las corridas de toros o el castillo que preparó don Atilano el cohetero:

A la pólvora se le agregan sales metálicas, de cobre, de hierro, de aluminio, según el color que se quiera [...] un castillo como el que van a quemar el día de la Función, que será más alto que la Parroquia: [...] y en la mera punta se descubrirá al final una imagen de nuestro Santo Patrono, sobre una catarata de luz, rodeada por canastillas que saldrán de todas partes, en forma de querubines... [...] todo alrededor del castillo andarán los toritos de fuego que asusten al pueblo con miles de buscapiés. (f.180, p.125)

Además de estos acontecimientos insólitos que rompen con la cotidianeidad, en la novela también la gente veía estos festejos como una distracción que los hacía olvidarse por un momento de la vida diaria, desde que se iniciaban con las preparaciones que no sólo reunían a la gente del pueblo, sino a los vecinos de los pueblos aledaños, la gente se olvidaba de sus quehaceres cotidianos por los resultados que la convivencia trae:

Los de Tamazula, por ejemplo, sacaron ahora tres carros con ponche distinto, de guayabilla, de zarzamora y de piña, y emborracharon a media población. (f.262, p.182)

Víctor M. Ríos<sup>24</sup> en la organización y celebración de la feria dentro de la novela de Arreola, nota una lucha de clases sociales en el sentido que la sociedad no tiene los mismos

---

<sup>23</sup> Todas las citas de *La Feria* serán tomadas de la primera edición publicada por Joaquín Mortiz en la Serie del Volador, México, 1963, y se anotará en lo sucesivo sólo el número de fragmento y página entre paréntesis para fines más prácticos.

<sup>24</sup> Víctor Manuel Ríos Salvador, *op. cit.*, pp. 16-17.

intereses o preocupaciones, a pesar de que participa todo el poblado en dicho acontecimiento; el grupo indígena aprovecha ese tiempo preparativo para intentar un cambio, y a su vez los caciques y terratenientes se oponen a él, y tratan de obstaculizarlos. Los indígenas al recuperar sus tierras apuntan hacia la trasgresión del orden social, y los terratenientes intentan a toda costa mantenerlo, no importa que tengan que crear documentos falsos que los nombren propietarios legítimos; comenta uno de los que tienen el poder:

—Y lo más chistoso es que si les dieran las tierras, digo, es un decir, se vendría abajo toda la agricultura de la región. ¿Se imagina usted la crisis? ¿De dónde iban a sacar para hacer las labores si no tienen ni para taparse el fundillo? (f.208, p.147)

Aunque finalmente, cuando terminan los festejos en Zapotlán, no se lleva a cabo esta perturbación del orden social; los indígenas siguen despojados de sus tierras mientras los terratenientes permanecen siendo los dueños y preservando el poder.

Es importante indicar que en *La feria*, la religión cristiana tiene un papel fundamental, el motivo del festejo estará ligado a la celebración de San José, lo que comprueba su trasfondo religioso. A partir de aquí se inicia una serie de explicaciones acerca del pasado de este santo, hasta llegar al momento en que se decide coronarlo, después de haberse conseguido la aprobación del Vaticano.

En el festejo los aspectos sacros y profanos se mezclan y se refleja en los acontecimientos que se van desarrollando en la novela: el culto religioso del santo patrono de Zapotlán, la celebración de la fiesta anual, la muerte del licenciado, la usurpación y pelea por las tierras, las confesiones, la zona de prostitución, entre otros. Al mismo tiempo que ocurren los acontecimientos religiosos, se ventila la vida, los quehaceres cotidianos de los pobladores de Zapotlán y sus preocupaciones.

Si seguimos hablando de *La feria* como texto, veamos lo que relata Arreola acerca de su novela en una entrevista “a pesar de que he pensado hacer una novela, acabé por destrozarla completamente y por publicar una pedacería, un puñado de confeti, una cosa que no es un libro organizado [...]”,<sup>25</sup> de este modo Arreola alude a su escrito; por eso algunos de sus lectores han visto la novela, predominantemente, como un texto fragmentado, un puñado de confeti que se esparce y produce una fiesta del lenguaje.

Sara Poot admite que hay dos tratamientos en el transcurso de la novela: la feria como espectáculo y *La feria* como texto<sup>26</sup>, éstos se ven claramente reflejados en el penúltimo y último fragmento. El penúltimo se refiere a la ficción misma: “Y tú ya vete a dormir, contador impuntual y fraudulento. Pero como tu castillo de mentiras sostiene una sola verdad, yo te consiento, absuelvo y perdono. Y como creíste te sea hecho” (f.287, p.197).

El último fragmento trata de la fallida fiesta como espectáculo: “En cosa de instantes, bañaron de petróleo la base de las cuatro torres que sostenían la plataforma desde donde se alzaba el castillo principal, y les prendieron fuego”. (f.288, p.198).

De estos dos tratamientos resulta que frente al carácter oficial de la fiesta, emerge lo popular como manifestación incontrolada, incluso en espacios menos permisibles; es decir, se instaura lo popular a través de las serenatas en la plaza, las corridas de toros, los puestos de feria, las ruletas y otros juegos que se alejan del orden y lo oficial. La misma Sara Poot, en uno de sus artículos<sup>27</sup> nota en la novela un tono festivo en algunos de los acontecimientos que van apareciendo; es decir, *La feria* combina los dos lados de la fiesta, el oficial y el

---

<sup>25</sup> Claudia Passafari, “El realismo metafísico de Juan José Arreola”, *Los cambios en la concepción narrativa mexicana desde 1947*, Rosario (Argentina), Universidad del Litoral, 1968, p. 97.

<sup>26</sup> Sara Poot Herrera, *op.cit.*, p. 171.

<sup>27</sup> Sara Poot Herrera, “*La feria*: una crónica pueblerina”, Pittsburgh, *Revista Iberoamericana* 148-149 (julio-diciembre 1989), pp. 1030-1031.

popular, y en sus fragmentos se hacen visibles sus influencias mutuas. Si por un lado, el espacio físico legitima la fiesta oficial, el espacio textual, a cambio, reconoce también y concede lugar a la fiesta popular convirtiéndose en una fiesta textual que intercala innumerables elementos heterogéneos (cartas, diarios, coplas, refranes, etc.), de cuyo diálogo permanente resulta la unidad de la novela. Al abrirle espacio a lo popular, ésta juega con las dos tendencias: con la parte oficial, marcada básicamente por la fiesta religiosa, y con la parte popular, que se cuele, participa y se divierte, transgrediendo las costumbres cotidianas.

La interpretación de “feria” para Sara Poot,<sup>28</sup> surge con el miramiento de las voces que imperan en la novela, por eso, para ella, *La feria* es la metáfora de una ingenuidad profunda, que equivale a la misma novela girando en su oralidad plural, de ahí el título que da a su libro. La interpretación de Tomás Bernal Alanís<sup>29</sup> está muy cercana a la de Sara Poot cuando dice *La feria* es un juego pirotécnico de imágenes fugaces y de lenguajes coloridos.

#### 1.4. VIÑETAS

Muy poco interés han puesto los estudiosos de *La feria* en el papel que desempeñan las viñetas dentro de la novela. Estas podrían estar funcionando como un paratexto<sup>30</sup> dentro de la obra, para saberlo es necesario saber qué son, quién las construye y cómo aparecen, en un intento por descubrir si son una guía para el lector o sólo un recurso estilístico sin gran importancia en relación con el texto.

---

<sup>28</sup> Sara Poot Herrera, *op. cit.*, p. 150.

<sup>29</sup> Tomás Bernal Alanís, “*La feria: una sinfonía de voces*”, *Tema y variaciones de literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, núm. 15, p. 141.

<sup>30</sup> Gérard Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, crea este concepto; se refiere a la relación que puede mantener la obra literaria con: un título, subtítulo, prefacio, advertencias, introducciones, notas, epígrafes, ilustraciones y muchos otros tipos de señales accesorias. A estos recursos son a los que llama paratextos. Gérard Genette, *Palimpsestos: literatura en segundo grado*, trad. De Cecilia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Las viñetas son pequeñas ilustraciones diseñadas por Vicente Rojo,<sup>31</sup> artista barcelonés quien años más tarde adquirió su nacionalidad mexicana. Comenzó a hacer portadas de libros a finales de los años 50 para el Fondo de Cultura Económica, en el Fondo conoció a Joaquín Díez Canedo, creador de la editorial Joaquín Mortiz, quien solicitó su colaboración. Rojo hizo portadas sin una estructura precisa para la colección Novelistas Contemporáneos, mientras que para la Serie del Volador, iniciada con *La feria* de Arreola, dibujó 80 *asteriscos*, como él los llamó.

Es pertinente preguntarnos cuál es el papel fundamental de las viñetas; tomando en cuenta la participación de V. Rojo, considerado como un hombre de talento y gran habilidad para crear códigos de comunicación; además de ser un artista que solventó la posibilidad de materializar gráficamente las ideas de narradores, cuentistas y dramaturgos.

En realidad son ochenta viñetas diferentes. Sabemos que la novela está constituida por 288 fragmentos y que los encabeza una viñeta inserta entre cada espacio en blanco, pero la novela también está clausurada por una viñeta, por lo tanto la novela se conforma de 289 viñetas, cada una se repite por lo menos dos veces, tal es el caso de la viñeta que representa el trigo que aparece únicamente en los fragmentos 2 y 264, pero, en general se repiten entre tres y cuatro veces, y algunas aparecen cinco, seis y hasta siete veces cada una.

Para Sara Poot están distribuidas lúdicamente; para ella la escritura y la ilustración se complementan, siendo ambas gráficas.

La gracia y el cuidado del detalle de la escritura se encuentran también en las viñetas. Representan [...] motivos religiosos, y festivos, instrumentos de labranza, piezas de ajedrez, figuras de papel cortado, objetos, plantas, frutas y animales. A veces, se relacionan directamente con el fragmento que encabezan y otras veces con historias que aparecen en otras páginas reforzando las partes del conjunto textual. La

---

<sup>31</sup> “Centro virtual Cervantes. Vicente Rojo” [http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre\\_rojo/libros.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/libros.htm).

última viñeta, que no corresponde a algún fragmento, sirve de marco final que clausura la novela.<sup>32</sup>

Además de lo que representan las viñetas para Sara Poot, yo añadiría que ellas en su conjunto, comunican gráficamente otros temas como son la tierra, el juego y el festejo de la feria; aunque también hay otras que hacen alusión al cuerpo, a la música, a la muerte y al aspecto religioso, temas que sin lugar a dudas también están presentes en la novela.

El trigo, el ojo, el cañón, la corneta, la bandera, el tren, la jarra, la llave, los anteojos, el eclipse, la serpiente, las fichas de dominó, la cuerda, la boca, el cuchillo, el caballo de ajedrez, la piñata, etcétera, no intervienen con una función estricta para lograr un orden; más bien las viñetas desempeñan un énfasis iconográfico, pues la mayoría de estas imágenes aparecen de 2 a 6 veces cada una. Este énfasis responde más a lograr una armonía con respecto a la estructura fragmentaria de la novela. Las viñetas muestran un bagaje temático sin orden aparente, tal y como ocurre con toda la estructura de la novela, que analizaremos en el siguiente capítulo.

Las viñetas indican una relación con el texto de la novela y guían al lector a corroborar varios temas y preocupaciones que trata *La feria*; aunque generalmente la obra es lo más importante y la mayoría de las veces es la experiencia del receptor lo que cuenta en la interpretación de la obra.

Si retomamos lo que dice Genette sobre el paratexto diremos que el discurso de *La feria* cuenta con su significado propio, sin embargo, las viñetas son otro referente que hace alusión a los temas que aparecen en la novela. Arreola construye su novela con base en sus impresiones personales y directas de la vida, las viñetas corroboran éstas.

---

<sup>32</sup> Sara Poot Herrera, *op.cit.*, p. 180.

Sara Poot dice que “Las pequeñas ilustraciones recuerdan los naipes, la lotería y las hitas del tiro al blanco tan presente en las ferias. Contribuyen también al movimiento de los fragmentos que es similar al que realizan las piezas de ajedrez.”<sup>33</sup> Yo quisiera destacar el aspecto lúdico de la novela que se encuentra desde la estructura misma del texto, la cual involucra al lector en ese juego que surge al relacionar fragmentos y captar las historias que aparecen dispersas, las viñetas también participan en la dinámica lúdica que estructura al texto. Para Sara Poot *La feria* es un juego de combinatoria<sup>34</sup> al irse acomodando las 288 piezas, formadas por signos y figuras, éstas empiezan a funcionar como si fueran las barajas de un juego aleatorio que no concluye ni se clausura, sino que mantiene sus cartas en suspenso.

Las viñetas no son un código de interpretación en la novela, yo diría que ellas intervienen con una función lúdica. La combinación de las viñetas es arbitraria: no hay un orden en su acomodo. El único requisito para encabezar un fragmento es hacer alusión a cualquiera de los temas que mencioné en las líneas anteriores y ser parte de las ochenta ilustraciones seleccionadas por Vicente Rojo. Algunas de ellas, como bien lo señala Sara Poot tienen que ver con lo que dice el fragmento, por ejemplo: el fragmento quince está encabezado por un tren y así inicia: “\_\_ Cuando el tren acaba de subir la Cuesta de Sayula,” (f.15, p.15), el dieciséis tiene la representación gráfica de un ojo con el siguiente inicio: “...Y habiendo hecho vista de ojos y reconocido todo aquel valle [...]” (f.16, p.15), pero no en todos los casos es igual, algunos fragmentos no parecen tener relación alguna con la viñeta, tal como sucede en la representación gráfica de unos dados y dice así:

\_\_ Tiene usted razón, todo nos llega de lo alto.

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 208.

Don Fidencio alzó los ojos y vio el cielo lleno de nubes negras.  
 — ¡Ay don Antonio, qué se me hace que nos vamos a mojar! (f.72, p.48)

Los dados generalmente se asocian con los juegos de azar y significan dejar que la suerte se manifieste en la vida de forma espontánea, sin intentar forzar las circunstancias; tal y como le ocurre a don Fidencio.

Tanto las viñetas como los fragmentos podrían agruparse por su fragmentarismo, como las piezas de un rompecabezas, que son una unidad y aunque en su inicio están dispersas, finalmente se relacionan. En conclusión, las viñetas como imagen visual en la novela, indican una nueva manera de apreciar y corroborar el contenido de la obra que está totalmente en armonía con el fragmentarismo de la misma.

### **1.5. LA FERIA: UN ESCRITO AUTOBIOGRÁFICO**

Marcar la influencia autobiográfica en determinados textos siempre es muy importante, porque entonces el texto ya no es tan sólo un título más en la lista de obras de su autor, sino que da elementos para comprender la visión del mundo del escritor, además de dar recursos para llenar algunos resquicios que halla sobre su vida.

Podemos decir que Arreola nació y se formó en un ambiente pueblerino que influyó en su visión del mundo y en su literatura, de ahí que su pueblo tenga tanta importancia y se refleje en su obra. Arreola mismo señalaba su lugar de origen al decir “Yo, señores, soy de Zapotlán el grande”.<sup>35</sup> De este Zapotlán se desprenden algunas de sus vivencias que a través de su memoria va dispersando en su obra. Éstas generalmente fueron conversaciones y entrevistas que retomó de sus paisanos.

---

<sup>35</sup> Centro de Investigaciones lingüístico-literarias, seminario de, “*La Feria* de Arreola: México sagrado y profano”, *Texto crítico*, año II, Xalapa, Universidad Veracruzana, septiembre-diciembre, 1976, núm. 5, p. 24.

He aquí algunos puntos de conexión que encuentro entre su vida y *La feria*:

Emmanuel Carballo le pregunta en una entrevista ¿Cuáles fueron los primeros textos que despertaron tu entusiasmo de lector? Él contesta: “El cimiento de mi formación literaria es “El cristo de Temaca” del Padre Placencia [...] sentado en el mesa banco de la escuela\_\_ no estaba ni siquiera inscrito, me llevaban mis hermanos mayores”.<sup>36</sup>

El jovencito de once o doce años que menciona Arreola en sus memorias, aparece como personaje de *La feria*, el cual presenta varias características que nos hacen relacionarlo con el escritor: ser un joven que tiene muchas inquietudes sobre el sexo, su despertar literario con “El cristo de Temaca”, el haber ido a la escuela a acompañar a sus hermanos y aprender a leer sin haber conocido el silabario, además de trabajar en una imprenta. Al respecto, Arreola se ve reflejado y argumenta: “Sí, pues, ¡Cómo no lo voy a recordar! si yo soy ese muchacho, a mi edad sigo siéndolo”<sup>37</sup>:

\_\_\_ ¿Cuántos años tienes?  
 \_\_\_ Doce. Doce entrados a trece.  
 \_\_\_ ¿Y desde cuándo se te ocurren esas cosas?  
 \_\_\_ Es el primer verso que hago. Bueno, no, antes había hecho otros pero no me salían bien.  
 \_\_\_ No, no digo versos. ¿Desde cuándo tienes malos pensamientos? ¿Cuándo empezaste a pensar y hacer cosas malas?  
 \_\_\_ ¿Cosas malas? Cuando tenía tres años...  
 \_\_\_ ¿Cuántos?  
 \_\_\_ Tres.  
 \_\_\_ ¿Tres?  
 \_\_\_ Sí, tres, tres. Bueno, tres entrados a cuatro.  
 \_\_\_ Pero cómo es posible... ¿Cómo te acuerdas?  
 \_\_\_ Porque fue en el Colegio de San Francisco. Me hallaron con una niña. A mí y a otro. Yo no estaba ni siquiera en párvulos, iba nomás a acompañar a mis hermanos más grandes, fue cuando me aprendí de memoria “El cristo de Temaca” y todavía no comenzaba a estudiar el silabario... (f.62, p.42)

<sup>36</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 362.

<sup>37</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 33.

La edad (once o doce años) que tiene el jovencito que trabaja en la imprenta y que confiesa al sacerdote sus inquietudes sexuales, también coincide con la edad en la que Arreola, a través de sus memorias recuerda su Zapotlán el grande.

Otras señales autobiográficas nos las marcó el mismo Arreola en las respuestas que daba cuando le preguntaban sobre su novela. ¿Qué representa *La feria* en el total de tu obra?

\_\_\_\_\_Representa, antes que nada, lo que he dicho antes: cumplir con ciertas voces que no querían apagarse en mí y, también, darle salida a *lo que soy* debajo del literato aparente: el payo jalisciense, el niño que fui y que pasó toda su vida en el campo viendo el desarrollo de las labores agrícolas y escuchando los dichos y canciones de los campesinos, el niño afligido, en fin, por el drama de la conciencia y del erotismo que despierta y que en mí no ha acabado de abrir los ojos.<sup>38</sup>

Por ello, no nos extraña ver en *La feria* los más minuciosos detalles sobre el trabajo del campo, los dichos y corridos con los que el jalisciense impregna su novela. También Arreola dijo:

*La Feria* es distinta a todas las novelas que se han escrito en México. Sobre todo porque representa el habla popular de una región geográfica de nuestro país: el sur de Jalisco, donde yo nací, Siempre me ha cautivado la manera de ser y de hablar de las gentes de Zapotlán que vive en mi memoria [...] cuando escribí la novela tuve la oportunidad de hablar con Juan Tepano [...] También consulté algunos textos relacionados con la historia de Jalisco [...]<sup>39</sup>

Una de las tías de Arreola declamaba versos en público, puesto que le dejaría a él más tarde, para ello, debía ir a las veladas literario-musicales, a las consagraciones de las fiestas civiles e incluso a las fiestas religiosas, ejercicios pueblerinos que también se ven reflejados en su novela: “He aquí el resultado de nuestra primera experiencia de intercambio cultural. Como teníamos el deseo de conocer a uno de los más afamados escritores de estos rumbos, invitamos a Palinuro, que publica en Guadalajara lo más granado de su producción poética” (f.114, p.76).

<sup>38</sup> Las cursivas son una llamada de atención mía. Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 407.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 23.

En Zapotlán, en el año de 1936, Arreola trabajó como empleado de mostrador, en tiendas de abarrotes, en papelerías, en molinos de café, en chocolaterías, lo cual también se ve reflejado en su obra cuando habla sobre las labores de los tenderos, recordemos a sus personajes don Salva y don Fidencio.

Cuando Emmanuel Carballo habla de *La feria*<sup>40</sup> alude al pueblo de Jalisco, al cual se refiere como el Zapotlán de los recuerdos y de la infancia de Arreola. Ya vimos que Juan José Arreola confesó que muchos de los personajes nacieron de su infancia y del pueblo; de los cuales menciona al niño que despierta a las letras y a la sexualidad, al miembro del Ateneo literario y al muchacho enamorado que plasma sus vivencias en su diario.

Mas no debemos caer en el error de decir que *La feria* es una novela solamente autobiográfica, como bien afirma Carmen de Mora Valcarcel quien considera que no por el simple hecho de referirse Arreola a su pueblo natal debemos encasillar la novela en un carácter meramente autobiográfico. Su obra, en este sentido, dice Carmen De Mora, “es el resultado de una invención literaria, pero también de una necesidad psicológica: la necesidad de, según las propias palabras de Arreola, “cumplir con ciertas voces que no querían apagarse en mí y también darle salida a lo que soy debajo del literato aparente... el niño afligido por el drama de la conciencia y del erotismo que despierta y que en mí no ha acabado de abrir los ojos”.<sup>41</sup>

Al decir autobiografía no estamos diciendo que la voz narradora principal es asumida por Arreola como Arreola, aunque algunos personajes nos hagan referencia a él. El

---

<sup>40</sup> Claudia Passafari, *op. cit.*, p. 11.

<sup>41</sup> Carmen Mora Varcancel, “Juan José Arreola: *La feria* o un Apocalipsis de bolsillo”, Pittsburgh, *Revista Iberoamericana* 150 (enero-marzo, 1990), pp. 99-115.

mismo Arreola también nos habla sobre un personaje principal que es la remembranza de su padre:

Me puse a ordenar mis papeles y me encontré con algunos textos de carácter biográfico que había escrito desde principios de los cincuenta, los reuní en una carpeta y comencé a leerlos, me gustaron y me puse a ordenarlos. Pronto descubrí que aquellos textos eran parte de una novela cuyo personaje principal era mi padre, y el pueblo de Zapotlán giraba en torno a él, sobre todo aquellos personajes tan singulares que conocí siendo niño y que se me quedaron grabados para siempre, [...] *La voz de mi padre es el hilo conductor.*<sup>42</sup>

A partir de lo anterior, sabemos que Arreola lleva a cabo una reelaboración literaria, en la que no es difícil descubrir la realidad que traslada a la ficción; siempre y cuando el lector que escudriñe su obra, sea un lector avisado que conozca las confesiones de nuestro escritor.

La realidad que confiesa Arreola es una realidad entresacada de una memoria que en el proceso de recordar surge fragmentada y asimismo pasa al plano de la escritura, aunque podríamos decir que una vez más la realidad se supera mediante el quehacer literario, pues para Arreola, seguramente las palabras son el arca de la memoria.

Por otra parte, la auditoria narrativa en *La feria*, no se identifica con un sólo yo; pues se trata de una novela polifónica (intervienen varias voces), en la que además, Arreola no se asume como protagonista o personaje de su novela. Lo que sí hay, es una selección de materiales (cartas, conversaciones, refranes, versículos bíblicos, etc.), los cuales ingresan al plano de la ficción.

Hablamos de obra autobiográfica en el sentido de que Arreola se ve reflejado en algunos de sus personajes y en que algunos de ellos, así como determinadas vivencias fueron

---

<sup>42</sup> Las cursivas son disposición mía. Orso Arreola, "Memorias de Juan José Arreola", *Tierra Adentro*, México, agosto-septiembre, 1991, núm. 15, p. 22.

tomados de la vida real; así como son ciertos y totalmente documentados algunos de los hechos históricos que refiere:

Cuando escribí la novela tuve la oportunidad de hablar con Juan Tepano, primera vara tlayacaque, autoridad principal de los indígenas de Zapotlán, quien de viva voz contó las luchas de sus antepasados por recuperar sus tierras en el valle de Zapotlán. También consulté algunos textos relacionados con la historia de Jalisco. [...] Cuando juzgué que estaba terminada, se la llevé a Joaquín Díez Canedo y él la publicó en su serie del volador.<sup>43</sup>

Se deriva de lo anterior, el tener que conjeturar las siguientes posibles respuestas al sentido autobiográfico que se impregna en la obra arreolesca:

Por una parte podría ser la necesidad de denuncia, tal y como afirma María Laura Guerrero en su trabajo de tesis, donde se propone mostrar que Arreola fue un escritor comprometido a través de su novela, pues en ella denunció la explotación de los indígenas, y su despojo en complicidad con las autoridades<sup>44</sup>. O tal vez el sentido biográfico nace por la necesidad de preservar a través de las palabras la imperiosa necesidad de hacer pervivir la memoria de nuestro autor, de su añorado pueblo Zapotlán. Pues recordemos que Arreola consideró siempre que su literatura estaba íntimamente ligada con su visión del mundo. En 1986 afirmó “La mayoría de mis textos son en primera persona. Y vuelvo a decirlo: me aborrezco por ser un escritor autobiográfico”.<sup>45</sup> Arreola era consciente de la distancia irreductible que se establece entre el yo del autor y el yo textual. La mayor parte de su obra, no es más que una tentativa de confesión, donde su biografía constantemente se le filtró y la transformó en literatura.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>44</sup> María Luisa Guerrero Guzmán, *La literatura como compromiso en La feria de Juan José Arreola* (tesis licenciatura), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

<sup>45</sup> Citado por Felipe Vázquez en *op. cit.*, p.27.

Vicente Francisco Torres<sup>46</sup> hace una descripción del interior de Arreola y lo perfila así: en él coexisten el arte y los apetitos sexuales, un poco de egoísmo, el miedo a la fama y la timidez juvenil, descripción que se relaciona mucho con los caracteres de los personajes (el niño que tiene inquietud por el sexo, el miembro del Ateneo literario y el muchacho que escribe su diario) con los que se le ha asociado en su novela.

Finalmente, *La feria* es un texto autobiográfico que encierra preocupaciones y denuncias de nuestro escritor, a través de ciertas voces que él quería hacer pervivir con el favor de sus personajes tomados de la vida real, de una historia documentada, de sus recuerdos y de sus vivencias personales que se ven reflejadas en algunos de sus personajes.

---

<sup>46</sup> Francisco Javier Torres, “Juan José Arreola por él mismo” *Tema y variaciones de literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, núm. 15, p.131.

## CAPÍTULO 2

### ORALIDAD

#### 2.1. CONCEPTO DE ORALIDAD

Según Claire Blanche Benveniste el origen del término “oralidad” surge de las investigaciones actuales que se han hecho sobre el estudio de la lengua hablada, al respecto dice: “hablamos de características de la oralidad para referirnos a las particularidades del lenguaje hablado”<sup>47</sup>.

Ante el origen de la escritura ha habido varias disertaciones en el transcurso de los siglos para tratar de diferenciar por completo el discurso oral del discurso escrito a partir de las siguientes discrepancias: mientras la lengua hablada evoca improvisación del lenguaje, contiene fragmentos con un estilo menos elaborado y se puede comparar con un borrador de lo escrito; en cambio, la lengua escrita contiene un lenguaje refinado, su proceso siempre es más conciente y elaborado, además de requerir precisión y objetividad.

Algunos teóricos<sup>48</sup> en contra de esta diferenciación, argumentan que lo escrito es una manera de discurso que ha tenido influencias del discurso oral; es decir, no por ser escrito es más organizado, sino que tiene tipos y complejidades diferentes. A través de estudios posteriores, se ha llegado a la conclusión de que en realidad no hay reglas exactas que nos

---

<sup>47</sup> La alusión al concepto de oralidad, según Benveniste, presentaba dos nociones de referencia; es decir, a veces se le nombraba “lengua hablada escrita” o “lengua escrita hablada”; por ello surge el término “oralidad” menos comprometido y confuso, y más práctico a su vez. Claire Blanche Benveniste, *op.cit.*, p. 19.

<sup>48</sup> M. Halliday, Biber y Claire Blanche Benveniste son algunos de los estudiosos que han intentado entender lo oral y lo escrito no como polos enfrentados, sino como variaciones de las formas en que está dividido el mundo del discurso. *Ibid.*, p.10.

hagan delimitar el territorio entre el discurso oral y el discurso escrito<sup>49</sup>. Lo que sí se ha podido admitir es su estrecha correlación, y que son dos modalidades discursivas que en ocasiones presentan ciertas semejanzas y pueden compartir ciertos rasgos. Para Carlos Pacheco “la oralidad y la escritura son diferentes manifestaciones culturales que no están investidas de ninguna superioridad o inferioridad intrínseca [...] Tampoco es científico valorarlas como antecedentes o desarrollos posteriores unas de otras, dentro de una concepción evolucionista.”<sup>50</sup> De lo dicho por Pacheco se desprende que la oralidad no puede ser considerada como el predominio de una modalidad comunicacional, ni como única alternativa ante la privación de la escritura, ni como una fatalidad de subdesarrollo técnico o atraso cultural.

Martín Lienhard en *La voz y su huella* de 1990 distingue entre escritura y oralidad, desde otro enfoque; para él la dinámica del discurso humano se desarrolla bajo el signo de la oralidad, mientras que los documentos gráficos de ningún modo transcriben la inteligencia discursiva del hombre; por lo cual la escritura sirve, principalmente, para almacenar datos (palabra archivadora), mientras la percepción intelectual del mundo dada por una sociedad se encuentra en el discurso oral (palabra viva); a su vez la escritura remite a lo particular y la oralidad tiende hacia lo colectivo.<sup>51</sup> Lienhard llega a la conclusión de aceptar un sistema de oposición entre el sistema de oralidad y escritura bajo los siguientes argumentos: la oralidad resulta ser un sistema predominante en todas las subsociedades marginadas, mientras la escritura es el sistema europeo que se impuso sobre el autóctono, de esta manera afirma que

---

<sup>49</sup> Lingüistas como Biber en 1986 y Ainsworth Vaughn en 1987, no encontraron ninguna diferencia sistemática entre las estructuras léxicas, sintácticas o de discurso de la producción oral y de la escrita. David R. Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 334.

<sup>50</sup> Carlos Pacheco, *op.cit.*, p. 46.

<sup>51</sup> Cfr. Martín Lienhard, *op.cit.*, pp. 47-49, 54.

“No se produjo ni se hubiera podido producir, desde luego, ninguna “fusión” entre ambos: no se puede fusionar la pluma o la máquina de escribir con la voz humana”.<sup>52</sup>

En lo que respecta al concepto de “oralidad”, desde una perspectiva histórica, a Walter J. Ong le interesan los orígenes históricos en los que los grupos humanos pasaron del discurso oral al acto de la escritura<sup>53</sup>. Su estudio no es en el ámbito de la literatura latinoamericana, pero le interesa el papel que desempeña la memoria en las narraciones que rescatan la cultura oral, como las historias de las guerras troyanas entre los griegos<sup>54</sup>. El trayecto histórico que él estudia se lleva a cabo en el escenario griego de una cultura predominantemente oral, que se remonta desde *La Iliada* (epopeya) hasta pasar por los juglares y llegar a otras modalidades del género narrativo más extensas como son las historias de las guerras troyanas.

Otra perspectiva de estudio histórico de la oralidad es cuando la escritura es empleada como un mecanismo de poder a partir de la conquista de América; poco a poco se consolidó como un sistema de autoridad que legitimó el poder. Martín Lienhard dice al respecto: “A los ojos de los conquistadores, la escritura simboliza, actualiza o evoca –en el sentido mágico primitivo– la autoridad de los reyes españoles, legitimada por los privilegios que les concedió, [...] el poder papal”<sup>55</sup>. Ángel Rama nos habla en *La ciudad letrada*, de aquella minoría que desde el siglo XVIII articuló su relación al poder a través de la escritura:

---

<sup>52</sup> Lienhard habla de un sistema de oposición que ocurre después de la conquista de América, recuerda cómo el sistema oral perdió la vigencia que había alcanzado en los señoríos prehispánicos. *Ibid.*, p. 167.

<sup>53</sup> Walter J. Ong argumenta que una de las transformaciones más significativas experimentadas por la mente humana a raíz de la aparición y difusión de la escritura es el desplazamiento del foco perceptual del oído al ojo. Walter J. Ong, *op.cit.*, p. 139.

<sup>54</sup> También argumenta que esas narraciones orales extensas, por su complejidad, a menudo se constituían en las depositarias más amplias de ese saber popular de las culturas orales. *Ibid.*, p. 138.

<sup>55</sup> Martín Lienhard, *op.cit.*, pp. 29, 49.

“Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría.”<sup>56</sup>

Volviendo a Lienhard, éste habla no sólo del discurso que se ha validado a través de la escritura, sino que se remonta hasta el período colonial que legitimó el poder y la validez de un acto por escrito, éste piensa que en oposición, a la escritura, la palabra oral se desvanece continuamente.

A partir de tales consideraciones, se devalúa el discurso oral: lo meramente escuchado, suele ser despreciado como rumor que muy probablemente resultará ser incierto o, en el mejor de los casos, impreciso, independientemente de que la oralidad existe antes de la invención y difusión del alfabeto; lo escrito será aquello que resulta avalado por los signos adecuados de autenticidad, que suelen ser siempre gráficos: un sello, una firma, o la escritura. Lienhard recuerda al respecto: “Los autóctonos, despojados “legalmente” (por la escritura) de sus tierras, [...] no pudieron ignorar por mucho tiempo el aparente poder –un poder delegado- de la escritura administrativa, diplomática o judicial”.<sup>57</sup>

Los poblados predominantemente orales, todavía existentes<sup>58</sup>, proceden de manera diferente: “si la veracidad de un hecho en particular ha de ser establecida en el seno de una cultura de este tipo, no existirá comprobante o documento alguno sobre el cual pueda apoyarse. El crédito se colocaría más bien sobre el testimonio oral y público de algunos de los más ancianos y respetados miembros de la comunidad, sobre la memoria colectiva

---

<sup>56</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hannover (Estados Unidos). Ediciones del Norte, 1984, p. 41.

<sup>57</sup> Martín Lienhard, *op.cit.*, p. 35.

<sup>58</sup> Carlos Pacheco habla de que nuestro continente concentra numerosas culturas que continúan siendo predominantemente orales; a pesar de que la mayoría de ellas han entrado en contacto con la tecnología escrituraria. Carlos Pacheco, *op.cit.*, p. 20.

avalada por ellos.”<sup>59</sup> Lienhard también nos habla de estos hombres depositarios de la memoria oral, por lo tanto dueños del saber y representantes de la voz colectiva; es decir, se trata de poblaciones con una mente y cultura predominantemente “oral”.

Después de esta breve mirada hacía el sentido más general del concepto de “oralidad”, se entiende que una producción es oral cuando cualquier mensaje es articulado y transmitido por la boca; pero el término de oralidad que a mí me interesa, lo he retomado para designar dentro de la literatura, todo acto en la escritura que reproduce el discurso hablado, pero en rango artístico. En el marco de la literatura hispanoamericana, este enfoque de oralidad ha sido estudiado por Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard y Carlos Pacheco,<sup>60</sup> entre otros.

Carlos Pacheco llama escritores de la “oralidad cultural”<sup>61</sup> a los autores que se proponen lograr en su obra literaria la producción estética de un efecto de oralidad a través de la utilización de las repeticiones, supresión de signos de puntuación, la fluidez y la sencillez de la expresión oral, rasgos en los que ahondaré más adelante. A estos escritores, Ángel Rama los llamó por primera vez narradores de la “transculturación”<sup>62</sup>; algunos de ellos son Augusto Roa Bastos, José María Arguedas y Juan Rulfo. Arreola no ha sido reconocido como tal, quizá porque es una figura menos conocida, pero veremos que su novela abre una posibilidad para aumentar la lista.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>60</sup> Las referencias bibliográficas de estos autores, ya han sido dadas anteriormente.

<sup>61</sup> Se les ha designado así porque ficcionalizan culturas populares de regiones específicas, algunas veces puede tratarse de regiones aisladas. También Pacheco diferenció la “oralidad popular” de la “oralidad cultural”; se refiere con “popular” a la oralidad primera; es decir al discurso de la lengua hablada de la población. Carlos Pacheco, *op.cit.*, p. 122.

<sup>62</sup> Ángel Rama utiliza este concepto de “transculturación” para nombrar a todos estos escritores que crean la ilusión de una “oralidad escrita” o de una “escritura oral”. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 170.

Hago hincapié en que *La feria* es una literatura que logra producir un efecto de oralidad porque aparecen distintos relatos orales y porque recoge aquello que Arreola oyó de la boca de sus paisanos, además de que la oralidad se presenta como una narración detallada que no excluye todas las características del discurso hablado: interrupciones, silencios, digresiones, etc., tal y como veremos en el segundo apartado. Aclaro que en la novela también hay elementos que se alejan del discurso oral y se presentan géneros pertenecientes al discurso escrito, como cartas, diarios, documentos legales, entre otros; pero esto lo trataré en el último capítulo. Lo que sí podemos anticipar es que Zapotlán se mira a través de los parajes de la oralidad y la escritura, recursos que utilizan sus personajes; pero fundamentalmente es una novela en la que predomina el relato hecho de palabras, donde el autor implícito trata de lograr efectos de oralidad mediante determinados recursos o estrategias discursivas; tal y como declara Ignacio Ortiz:

Los habitantes enuncian una variedad de sucesos a través de dichas formas del lenguaje (oral y escrito). Pero esta variedad supone el acto mismo de la expresión. Lo que más interesa y está teniendo lugar en *La feria* es el uso de la palabra [...].<sup>63</sup>

## 2.2. FICCIONALIZACIÓN DE LA ORALIDAD EN *LA FERIA*

Como ya lo explique anteriormente, hablo de oralidad en *La feria* en el sentido de un intento por ficcionalizar los actos del habla de una comunidad en el discurso de la novela.

Benveniste<sup>64</sup> da la pauta para señalar que los rasgos de oralidad pueden aparecer en el discurso escrito, pero piensa que sería difícil hacer notar por medio de la escritura ciertas características del lenguaje hablado, tales como la modulación de la voz, acentuaciones,

---

<sup>63</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 42.

<sup>64</sup> Recordemos que Claire Blanche Benveniste se refiere al concepto de oralidad en sus orígenes; es decir, a las características del discurso de la lengua hablada. *op. cit.*, p. 51.

melodía e intensidad; sin embargo, pienso que pueden proponerse diferentes artificios para hacer notar estos elementos dentro del discurso escrito; tal y como veremos en este capítulo.

En cuanto a la inserción de la oralidad en el texto, *Pedro Páramo* (1955) es la obra que antecede a *La feria* (1963). Para Carlos Pacheco y Martín Lienhard, en el marco de la literatura hispanoamericana, Rulfo ha sido el modelo preeminente de representación artística de una cultura oral popular. En *La Feria* se recupera la tradición narrativa de Rulfo bajo las siguientes analogías: la escritura fragmentaria, escribir sobre el pueblo de Jalisco, la oralidad como recurso en la escritura y el uso del lenguaje popular, entre otros. He tomado en cuenta sus semejanzas para estudiar el texto desde la misma perspectiva de oralidad con la que ha sido abordada la novela de Rulfo por sus críticos.

Carlos Pacheco habla de cuatro habilidades importantes que Rulfo utiliza para ficcionalizar la oralidad dentro de su novela:

1) Proveer de textura oral al discurso narrativo con el artificio de titular sus cuentos con enunciados propios del discurso oral “Diles que no me maten” “Nos han dado la tierra” e integrando a sus personajes mediante diálogos directos e indirectos.

2) El predominio de lo fonético<sup>65</sup> sobre lo visual; para Pacheco el sonido se convierte en protagonista del mundo oral en *Pedro Páramo*; también las frases con un tono muy coloquial ayudan a este propósito “es que somos muy pobres”, o a través de la repetición con la figura retórica de la onomatopeya: “el chirriar de las chicharras”; recurso de gran elaboración fonética que representa a una cultura popular.

---

<sup>65</sup> Este predominio de los aspectos orales y auditivos de la comunicación se logra a través de la alusión directa y reiterada a las funciones del hablar y del escuchar con algunas palabras como: gotas, caer, agua, cántaro, pasos, llanto, uno oye, se oye, etc. Carlos Pacheco, *op.cit.*, p. 78.

3) El proceso de elaboración fonética del lenguaje, a través de la aliteración que se origina desde los títulos: *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*; además de la transformación fonética de las palabras: para donde “pa onde”, para “pal”, pues “pos”, ahora ya no “ora ya no”, con el objeto de favorecer un convincente estilo oral.

4) Diferentes recursos utilizados para representar la mentalidad oral de una cultura oral, porque para Pacheco “Este mundo cultural no sólo se funda en su asimilación de formas de expresión orales populares, sino también de las perspectivas y modos de pensamiento que les son correspondientes (de una manera de pensar, sentir y percibir la realidad que puede desconcertar a un lector letrado y occidentalizado)”<sup>66</sup>, para ello se utiliza un lenguaje que supere el regionalismo narrativo tradicional, renunciando al mero coloquialismo (un lenguaje sin artificio)<sup>67</sup>.

La oralidad se ficcionaliza en *La feria* con recursos análogos utilizados por Rulfo, para mostrarlo rescato algunas consideraciones de la visión que Martín Lienhard y Carlos Pacheco hacen al respecto, y las retomo para el estudio de la presente novela.

Carlos Pacheco hace alusión al concepto de oralidad y se refiere a un uso particular que se hace del lenguaje, pero en *La feria* se supera, no sólo el lenguaje, sino otros elementos básicos que la novela tradicional no presentaba, por ejemplo: la estructura, las voces, y su construcción a partir de un rescate por las dos tradiciones discursivas: oralidad y escritura; todo ello es vislumbrado para lograr un efecto de plenitud oral, en donde la tradición oral es inmanente a la tradición escrita.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>67</sup> Estos cuatro puntos han sido sintetizados y tomados de “El universo oral de Juan Rulfo” en *Ibid.*, pp. 65-103.

En el estudio de Lienhard y Pacheco la oralidad que manifiestan se refiere a comunidades indígenas latinoamericanas. En *La feria* no sólo está inmersa la voz indígena, sino la voz popular, porque habla el cura, el terrateniente, el tendero, la prostituta y demás personajes.

Por ello, diremos que la oralidad que se presenta en la novela es popular<sup>68</sup>; y es a ésta a la que me refiero cuando hago alusión al concepto. Son mestizos y criollos quienes nos ilustran el habla de una región que refleja lo popular. Anticipando a Bajtín, en lo que respecta a la constitución de una novela polifónica cito: “Bajtín insiste en que las múltiples voces que resuenan en una novela auténticamente polifónica provienen de los distintos grupos que coexisten en el seno de una misma sociedad”<sup>69</sup>, refiriéndose a los múltiples lenguajes que pueden producirse según las diferencias sociales.

Sara Poot nos señala esta oralidad popular que aparece en la novela: “*La feria* asimila el *folklore* y así, incorpora en el texto canciones, refranes, décimas, corridos, adivinanzas y juegos de palabras”<sup>70</sup>.

En *La feria* la ficcionalización de lo oral se presenta de manera semejante a la de Rulfo; los personajes hablan y sus discursos son básicamente voces y no tiene la textura de la estructura tradicional de la novela en la que predomina la voz de un narrador omnisciente;

---

<sup>68</sup> Pacheco aclara este concepto y retomo lo siguiente: “popular” es un término difícil y conflictivo, pero que conviene aclarar. En la terminología corriente del español, el adjetivo popular tiende a identificar aquellas manifestaciones culturales provenientes de y destinadas al consumo del conjunto amplio de la población, del “pueblo” en general, en tanto opuesto a sectores social, económica y culturalmente “elitescos”. Actualmente el sentido dominante del vocablo en inglés refiere más bien a un objeto que provoca una respuesta entusiasta en un gran número de personas y tal vez un consumo masivo, y en tal sentido se asocia la cultura popular con la “cultura de masas”, muy vinculada a los medios electrónicos de comunicación social y al consumo masivo. *Ibid.*, p. 15, nota 4.

<sup>69</sup> Véase más adelante “la oralidad al servicio de la polifonía”. David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 464.

<sup>70</sup> Sara Poot, *op.cit.*, p. 187.

por lo cual las voces serán el camino para conocer los sucesos; para ello la voz humana aparece con diálogos y *monodialogos*<sup>71</sup> muy bien constituidos:

\_Así pues, yo me vine del rancho el martes y llegué aquí como a las dos de la tarde. Ese mismo día, a las ocho de la noche, cuando me encontraba en la tienda que está en la esquina de las calles de Bustamante y Morelos [...] (f.222, p.158)

De lo anterior Ignacio Ortiz comenta que: “la descomposición del narrador omnisciente en una multitud de conciencias semilúcidas y semiobscuras, de subjetividades, debido a la cual destaca la actividad lingüística –se suma el referido trastocamiento ocurrido en el plano del enunciado, que a su vez contribuye a resaltar la acción verbal”<sup>72</sup>

La elaboración fonética en *La feria*, no es de la misma manera que en *Pedro Páramo*, en donde según Pacheco, el sonido en la novela se convierte en protagonista<sup>73</sup>; aunque en la novela de Arreola sí se reproducen sonidos, primordialmente se hace uso de la repetición de palabras y frases, el cual es un recurso que está directamente relacionado con la producción oral tradicional, en donde todo discurso oral es más permisivo en cuanto a repeticiones se refiere:

-Oiga don Manuel ¿Usted cree en el agua bendita? –Bendita lluvia la que está cayendo...Bendito sea Dios que nos da a su tiempo las lluvias, [...] (El subrayado es mío f.81, p.52).

La repetición de frases aparece en *La feria* como un recurso acerca del que los estudiosos del tema Walter Ong y Carlos Pacheco opinan que mantiene un estrecho vínculo

---

<sup>71</sup> Concepto utilizado por Ángel Rama que se refiere a la representación ficcional del habla de uno solo de los personajes participantes en un diálogo. *op.cit.*, p. 46.

<sup>72</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *El regodeo de las palabras: La feria de Juan José Arreola* (tesis licenciatura), México, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 80.

<sup>73</sup> Estoy de acuerdo en esto que dice Pacheco, porque estamos en el mundo de los muertos donde el sonido adquiere gran relevancia. Además el espacio de la novela de Arreola es muy diferente al que crea Rulfo. Carlos Pacheco, *op.cit.*, p. 83.

con la mente oral<sup>74</sup> y puede cumplir una función estructuradora del relato oral; la repetición en ocasiones es la insistencia en un mismo significado. La repetición desde tiempos antiguos<sup>75</sup>, también ha sido utilizada como apoyo mnemotécnico; sobre esto ahondaré en el apartado de la memoria.

La anáfora es una figura que tiene que ver con el mecanismo de repetición, pues puede establecer una relación con una palabra o frase dicha al principio o al final de un fragmento, o también servir como elemento introductorio para abordar el mismo tema u otro, incorporando nuevos elementos:

“Es signo de fecundidad su abundancia”/ “abundancia, ¡madre! (f.10, p.13).

La anáfora constantemente es un elemento de réplica que engancha un tema o acerca un fragmento a otro fragmento de modo contrastante:

“Mañana mismo le voy a pedir que se case conmigo...” [dice don Salva; en otro fragmento dice el padre de Chayo ]: - Mañana mismo le voy a avisar a don Salva que ya no vas a trabajar con él. (f. 246y 247, p.173).

Las simplificaciones, acortamientos, repeticiones, titubeos e inacabamientos que serían propios del discurso hablado, en *La feria* se representan con la ayuda de puntos suspensivos, reminiscencias, y acortamiento de párrafo:

-No cabe duda de que el señor presidente municipal es un hombre progresista...  
-Yo perdí mi casa. No me dieron por ella ni lo que valía el solar...

<sup>74</sup> Para Walter Ong entrar en el plano de la oralidad, significa emplear formas sujetas a la repetición. Para él uno de los lugares donde las estructuras y los procedimientos mnemotécnicos orales se manifiestan de manera más espectacular es sobre la trama narrativa. Walter Ong, *op. cit.*, pp. 138, 139.

<sup>75</sup> Con el recurso de la repetición en la mayoría de las culturas orales producían narraciones que se constituían en depositarias del saber popular, la mayoría de las veces tenían un contenido especializado; tanto en estas narraciones como en los procedimientos mnemotécnicos orales que utilizaban los poetas, los recitadores recordaban, no un texto aprendido de memoria, ni una serie literal de palabras, sino los temas y fórmulas repetitivas con las que habían oído recitar a otros. *Ibid.*, p. 143.

-¡Gracias a Dios que se acabó este espectáculo para mis hijos! Yo vivo frente al Callejón del Diablo... (f.124, p.81).

En Arreola las reticencias dicen, debido a que se concentra toda la carga semántica del habla en los vacíos y las sugerencias que pueden producir las palabras, se plasma a través de la escritura misma. En este caso, reproducir el habla regional y causar el efecto de oralidad no es un proceso de *mimesis* (imitar) sino de *poiesis* (creación).

Debido a que el discurso oral está muy ligado con los gestos, Sara Poot advierte desde otra perspectiva el efecto oral que se produce en la novela, referido a lo que ella llamó “lenguaje oral y gestual”<sup>76</sup>, es decir, un lenguaje de movimiento en el sentido de que un personaje señala con las manos, la mirada o con un movimiento corporal, un determinado suceso en el que el oído y la mirada registran lo que se oye y lo que se ve:

Y de nada le sirvió a don Salva rondar la casa, estarse parado en la esquina horas y horas, dar vueltas en el jardín, entrar y salir de la iglesia, buscando por todas partes el rostro de Chayo. De nada le sirvió porque no pudo verla en ninguna parte. Alguien le dijo que ya no estaba en el pueblo. Alguien le dijo que se había enfermado. Alguien le dijo...  
Don Salva estaba volviéndose loco. (f.251, p.176)

En casi todos los fragmentos la voz protagonista dirige su discurso narrativo hacia un destinatario, un oyente cuya presencia es siempre implícita, pero el discurso siempre es identificado a partir del tono que se percibe en la voz, tal y como sucede con el joven que se confiesa repetidas veces “Me acuso padre de que se me ocurrió un verso.” (f.62, p.42) o el zapatero que se convierte en agricultor “¡Ya soy agricultor! Acabo de comprar una parcela de cincuenta y cuatro hectáreas [...]” (f.3, p.8), dichas voces al ser identificadas adquieren sus caracteres y por tanto verosimilitud. En este tipo de recursos, el lector es forzado a un

---

<sup>76</sup> Pueden aparecer innumerables gestos, guiños y silbidos. Sara Poot, *op. cit.*, p. 69.

encuentro lúdico en su lectura, pues debe involucrarse con las voces de los personajes, de tal modo que pueda recordarlos y reconocerlos. Las voces pertenecen al paraje ficticio de la novela, en su constitución, ya sea de carácter oral o escrito está la marca de la ficción. El lector se recrea con los personajes a través de las palabras que se perciben en las conversaciones de la gente de Zapotlán: el niño que se confiesa, las canciones y juegos de palabras, rebasan el ámbito meramente coloquial y pasan al plano de la expresión artesanal.

En oposición, recuerda Ignacio Ortiz:

La novela tradicional se caracteriza porque cada acción depende de la anterior, es razón de la siguiente y funciona como un eslabón esencial para la sucesión exacta. El narrador, los personajes, el tiempo, el espacio, los hechos, son categorías estables, hay un principio y un final.<sup>77</sup>

En *La feria* hay una serie de acciones que parecen no trascender por sí mismas, los acontecimientos aparecen como concurrencia de perspectivas recortadas que nunca se enlazan definitivamente para completar un mundo acabado. Aquí los sucesos no atienden al impulso del conjunto sino a su propio impulso, a los momentos y sitios particulares que les atañen:

No hay un hilo narrativo continuo. Ni siquiera una madeja de hilos que se enrosquen en una cuerda resistente. Son cuadros animados, uno tras otro con sus propios transcurros y lugares, complementarios o no, completándose fracturadamente en algún otro lado. Habría en la obra de Arreola una historia clara y concreta si se desarrollara sobre un espacio y bajo un techo temporal específicos.<sup>78</sup>

Para Carlos Pacheco “los dichos, refranes y proverbios también funcionan en las culturas orales tradicionales como elemento de ayuda-memoria no sólo con el fin de preservar y transmitir el conocimiento, sino también de estructurarlo y hacerlo accesible y

---

<sup>77</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 56.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 58.

funcional.”<sup>79</sup> Yo creo que la relevancia de la memoria representada por el carácter proverbial de dichos y refranes preserva la sabiduría popular de carácter oral que también se instaure en *La feria*:

“[...] labor repartida, mujer con barriga...” (f.55, p.38)  
 “Palo dado ni Dios lo quita” (f.115, p.77).

Estos recursos a los que apela el autor, también producen un efecto oral que cargan de distinto sentido al fragmento, según el contexto en el que aparecen; algunos provocan el humor y otros manifiestan la denuncia, mas no por ello dejan de movernos a risa.

La escritura oral-ficcional de Arreola con el propósito de producir el efecto oral, recurre al artificio de la sugerencia del lenguaje y de la sustracción: las reticencias y las omisiones de palabras dicen y en ocasiones ni siquiera son necesarias, pues las que están completan todo el sentido final de las que están ausentes, tal y como ocurre enseguida:

“Vamos juntando virutas/ en casa del carpintero, / las cambiamos por dinero/ y nos vamos con las p...” (f.62, p.42)

Y de los intersticios sintácticos fluyen y evocan presagios, “Fíjese usted nomás, el día del entierro del dueño...” (f.70, p.47). Como el enunciado queda inacabado, el lector debe completar según su creatividad con las marcas que pueda encontrar.

También se ficcionaliza la escritura a partir de una serie de documentos que aparecen dentro de la novela como son: documentos legales, cartas, artículos y otros:

Novena: Los miembros de la Comisión repartidora quedan exentos de toda responsabilidad personal que 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. (f.36, p.27).

---

<sup>79</sup> Carlos Pacheco, *op.cit.*, p. 102.

Principalmente, la escritura ficionalizada es empleada como muestra de instrumento de dominación en el seno de las comarcas orales de la ficción rulfiana. En Arreola, por el contrario, aparece como instrumento de denuncia. Martín Lienhard argumenta sobre este aspecto: “las cartas o memoriales afirman ciertos derechos indígenas, y se quejan a veces muy gráficamente, de los aspectos más lamentables del régimen colonial (despojos, violencias, abusos de la parte eclesiástica o latifundista)[...] El discurso, siempre pronunciado por una voz que encarna una responsabilidad colectiva [...]”,<sup>80</sup> recordemos los siguientes discursos escritos de *La feria* en los que se reclaman la propiedad de las tierras:

“Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República...Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a usted: nos lo quitaron todo...” (f.1, p.8).

De este tipo de escritos hablaré más adelante, en el último capítulo, concerniente a la escritura.

Ya vimos que la relación de sucesos ordenados ha dejado de ser la ficción primordial en *La feria*, para ocupar su lugar la ficción de la actividad lingüística; es decir, las voces irrumpieron el lugar protagónico en la narración y la palabra ya no tiene un carácter práctico, se vuelve un fin más que un instrumento. Cada fragmento de la novela es una llamada de atención sobre las palabras y después una pieza de los eventos en el acopio de las diferentes perspectivas mencionadas por las conciencias de los personajes.

La importancia de la oralidad reside en la variedad de tonos, ritmos y modos en una trascendencia por el uso de la palabra, siendo ésta la principal acción de los personajes que afirman un ejercicio lúdico a través de un lenguaje popular.

---

<sup>80</sup> Martín Lienhard, *op.cit.*, p. 79.

Arreola asume el registro de la conversación oral, en la que no aparecen las respuestas de un interlocutor, pero están registradas sus huellas como una parte de la estructura artística:

Y nosotros salimos ganando porque la feria de Zapotlán se hizo famosa por todo este rumbo. Como que no hay otra igual. Nadie se arrepiente cuando viene a pasar esos días con nosotros. Llegan de todas partes, de cerquitas y de lejos, de San Sebastián y de Zapotiltic, de Pihuamo y desde Jilotlán de los Dolores, Da gusto ver al pueblo lleno de fuereños [...] (f.26, p.20).

En síntesis, la oralidad en Arreola se presenta de distintas formas:

- 1) Frases en tono coloquial, repetición: elaboración fonética que nos representa una cultura popular.
- 2) Lenguaje de convincente estilo oral.
- 3) Renuncia al mero coloquialismo: elaboración con el lenguaje de todo un mundo cultural.

Nuestro escritor ha sabido rescatar con toda naturalidad el lenguaje coloquial de la gente de Zapotlán, con la utilización de diferentes artificios hace notar estos elementos dentro del discurso escrito: con la supresión de los signos de puntuación es como si quisiera recuperar en la escritura, la fluidez, la intensidad del discurso hablado; por otra parte, si añadimos la brevedad, lo fragmentario y la reticencia en los textos producen un efecto de sentido unificador de la estética oral ficcionalizada; con estos recursos se propone una nueva forma de decir lo que parecía indecible a través de la escritura.

### **2.3. LA ORALIDAD AL SERVICIO DE LA POLIFONÍA**

Antes de hablar de polifonía quiero aclarar que *La feria* es una novela de voces, no sólo orales, sino también escritas y literarias, en algunos casos individuales y

primordialmente colectivas. Pensemos en voces orales... y en las escritas cuando aparecen diarios, cartas; y géneros literarios como el cuento de “Pitirre en el jardín” (f.200, p.142). Novela polifónica la ha llamado Sara Poot en “una crónica pueblerina”<sup>81</sup>, lo mismo diría Bajtín al detectar contrastes, variaciones y contraposiciones en las voces que constituyen *La feria*.

Bajtín estudia el género narrativo de Dostoievski y a partir de ahí nace el concepto de polifonía. De manera breve, la novela polifónica para Bajtín debe contener los siguientes rasgos:

1) Debe ser una novela capaz de ofrecer una representación multidimensional del mundo humano.

2) La condición para que una novela sea polifónica debe tener como objetivo llamar la atención sobre la diversidad de lenguajes que conviven en una misma sociedad y sobre las posibilidades literarias de esta realidad.

Para Mijail Bajtín: “la esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en un orden superior en comparación con la homofonía”<sup>82</sup>.

De manera más clara, la polifonía abarca las voces de la colectividad: voces del anonimato, de la calle o aquellas que hacen remembranza al pasado histórico, tal y como sucede en la mayoría de los fragmentos de *La feria*. En palabras de Bajtín lo importante sería

---

<sup>81</sup> Sara Poot, art. cit., p. 1022.

<sup>82</sup> Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 26.

el estilo del texto, donde debe verse reflejada la riqueza lingüística de la sociedad, acopiando el lenguaje de los distintos grupos sociales y de todo lugar (plazas y calles)<sup>83</sup>.

Carmen de Mora nos habla de esta polifonía y nos dice: “La originalidad de *La feria* –que no la novedad– radica en la técnica narrativa: estructurada mediante un contrapunto de voces, en el que apenas deja un mínimo espacio para el narrador. Son los personajes los que hablan casi no hay acciones, el texto se enriquece de una gran variedad de elementos derivados de la oralidad y la escritura.”<sup>84</sup> Los motivos o pretextos del texto desembocan en diferentes puntos de vista e interpretaciones sobre los hechos de los personajes, *La feria* concede la palabra a todos. Por medio de estas voces, nosotros los lectores, conocemos el eje de la novela.

La totalidad de la obra determina que no hay lugar para protagonismos porque la problemática de la novela atañe a todo Zapotlán; ocurre, entonces que en la novela el habla es de todo el pueblo, quien se ha elevado a la categoría de personaje principal; tal vez por eso, algunos personajes cuando toman la voz hablan en representación de la colectividad:

“Vuestra Excelencia como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras; que a vuestro hogar lleguen nuestros clamores y aclamaciones.” (El subrayado es mío f.2, p.8).

Por lo que puede observarse en la cita anterior, la denuncia es colectiva. Ignacio Ortiz recuerda sobre los personajes de *La feria*, lo siguiente: “Arreola trata a sus personajes como piezas del gran rompecabezas; no le interesa singularizarlos ni física ni psicológicamente. No ahonda en ellos.”<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Bajtín llamó a esta diversidad de voces “heterofonía”. *Ibid.*, p. 46.

<sup>84</sup> Carmen de Mora Varcancel, *op.cit.*, p. 100.

<sup>85</sup> Ignacio Ortiz M., *op. cit.*, p. 40.

Incluso los personajes más constantes y recurrentes se integran a la población como una unidad, porque finalmente la presencia de la población predomina y los envuelve. Juan Tepano, don Abigail, el aprendiz de agricultor, Chayo y don Salva, el licenciado, doña María la Matraca, el señor cura, Odilón, don Fidencio el cerero, el niño en confesión, don Isaías o Concha de Fierro, son habitantes de *La feria* que siempre recuerda el lector, no por sus caracteres, sino por lo que dicen en el transcurso de la novela. Bajtín se refirió a estos artificios como pluralidad de voces y conciencias independientes.<sup>86</sup>

Sobreviven algunos nombres sin historias, o algunas historias sin nombres. En *La feria* todos los personajes, identificados o no, se integran a la población. No hay espacio para los protagonismos, es decir, el protagonista de la novela es sin duda Zapotlán el grande. Los personajes participan de la conformación lúdica: se recrean en lo que dicen y escriben; aunque cada personaje tiene una presencia individual, su participación hace alusión a la colectividad; es un círculo constante que va de lo individual a lo colectivo.

*La feria* entra en el ámbito de la novela polifónica y se convierte en uno de los textos de la literatura mexicana contemporánea que se aleja de una visión monológica<sup>87</sup> tradicional en la que participa la voz de un narrador omnisciente o la voz de cualquier personaje. Este alejamiento da como resultado múltiples puntos de vista a través de las voces de los personajes. Sara Poot argumenta al respecto que “El decir múltiple da a conocer la historia del lugar, de su pasado y su presente y enriquece los sucesos por las variadas perspectivas y

---

<sup>86</sup> Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 16.

<sup>87</sup> La oposición fundamental que establece Bajtín es la siguiente: novela fonológica (reduce el potencial de voces a una sola voz autoritaria) frente a novela diálogica (se sirve de ciertas técnicas para incorporar una pluralidad de voces en el texto). David Viñas P., *op. cit.*, p. 462.

puntos de vista que giran en torno a ellos. Los personajes toman y dejan la palabra, sus voces entran en juego de contrapunto, y *La feria* se convierte en una novela polifónica.”<sup>88</sup>

Por el contrario de la novela tradicional, en *La feria* no hay argumento lineal y se sustituye su constitución por fragmentos en los que hay subhistorias totalmente orales: el sepelio del licenciado usurero, las vivencias amorosas, la coronación del santo patrono, los días del terremoto, la coronación del santo patrono, la instauración de la zona de tolerancia y las luchas por la tierra; cuando escuchamos los diálogos, pareciera que estamos frente a quienes los ejecutan:

-¿Sabe Vicentita? Yo creo que San Vicente no quiere que le adornen el altar. Dicen que era un santo rete humilde...

-Pero si todos los altares de la Parroquia ya están dorados, sólo falta el suyo, y no hay que hacerlo menos... Deme un cuarto de pepena, pero de aquí... No, mejor de aquí, que está la tripa más gorda. A ver, déjeme ver... De aquí. (f.89, p.57)

Otras veces, los sucesos referidos de la novela no alcanzan el título de historias y se muestran como descripción de escenarios, o simplemente retrato de acciones:

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. (f.114, p.75).

El contenido de la novela unifica varias formas discursivas: desde la que plasma sus inquietudes en la escritura hasta las voces del pueblo que se hacen cargo de otros discursos, se perciben las transiciones de una voz a otra; así, pronto nos familiarizamos con el tendero, con el cura, con el cerero, con los agricultores, con el comerciante. Se trata de una narración colectiva que define el mundo narrado como una totalidad.

Ignacio Ortiz<sup>89</sup> afirma que la novela es una conformación lúdica por la variedad de tonos, ritmos y diferentes modos en el lenguaje y señala la participación predominante de las

---

<sup>88</sup> Sara Poot, art. cit., p. 1022.

voces, independientemente de la trascendencia que los acontecimientos narrados puedan tener; al igual que opina Sara Poot: “[...] casi nada ocurre en el plano de las acciones, convertidas casi siempre en motivos o pretextos alrededor de los cuales giran diversos puntos de vista e interpretaciones de los personajes”<sup>90</sup>

Yo diría que en la plenitud de voces de la novela reside la importancia artística del estilo de *La feria*, Octavio Paz la llamó pirotecnia verbal, por su título y por las voces que imperan en ella.<sup>91</sup> La celebración de las voces es al mismo tiempo la celebración de las formas del lenguaje oral y escrito (el diálogo, el discurso, la narración hablada, la confesión, el diario, la epístola, la anotación, el cuento, el verso, el relato bíblico y el corrido).

Ya mencioné que las múltiples voces dan lugar a la oralidad, lograda por el decir colectivo, entonces, la novela coloca en primer plano la palabra de los personajes y recurre al diálogo como recurso fundamental. El primer espacio de la voz se concede a Juan Tepano, primera vara de los tlayacanques, personaje con el que Arreola inicia su novela, su voz alude al pasado:

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra [...] (el subrayado es mío. f.1, p.7y8).

La voz de Juan Tepano manifiesta la identidad indígena, en su discurso convergen elementos pertenecientes a la cultura indígena y al credo cristiano-católico. El fragmento más claro de esta cosmovisión es el pasaje de la historia en la que Juan Tepano rescata la historia (mito) de los cuervos que trataré en el apartado de la memoria. Este personaje preserva la tradición oral con este relato, además se convierte en historiador oral cuando nos

---

<sup>89</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 49.

<sup>90</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 1031.

<sup>91</sup> Octavio Paz en Ignacio Ortiz Monasterio, *op.cit.*, p. 35.

habla de los orígenes mítico-históricos de Zapotlán, de las costumbres, de las pugnas por las tierras y la desilusión de los indígenas en su lucha por las mismas.

Tepano se convierte en un personaje colectivo por ser el representante legal de la comunidad indígena. Juan Tepano es el personaje testigo en el cual se pueden apreciar más claramente los rasgos de oralidad en el ámbito histórico, mítico y jurídico:

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, [...] (f.35, p.26).

El pueblo se da a conocer con las voces de los personajes, aludiendo al tiempo presente y pasado, el texto pone a funcionar historias colectivas e individuales, sucesos históricos y repetitivos, a través de una oralidad viva y plena de los personajes. Tomás Bernal Alanís dice al respecto, “La maestría narrativa de Arreola confronta las voces como realidades temporales de la historia que corresponden a distintos puntos de vista, según sea el pensamiento o interés material de sus personajes”<sup>92</sup>, tal y como vimos con Juan Tepano la visión de cada hecho desde su perspectiva se transforma. El personaje que narra se está recreando en la expresión; está jugando con el lenguaje, en ocasiones se juega con los términos y las frases:

[...]Mi vida estuvo como el tamal de tía Cleta, que se acabó a probadas...  
Bien recuerdo el paraje  
Donde me burló el infame,  
A la orilla de un aguaje  
Y al pie de un verde tepame... (f.154, p.109).

Los personajes recurren cada uno a la ambigüedad que es originada por los dichos de otras personas que también aluden al comentario o a la opinión, el tema es lo de menos:

---

<sup>92</sup> Tomás Bernal Alanís, *op.cit.*, p. 139.

Dicen que aquí, dicen que allá. Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole. Mentiras Lo mataron en Cíbola a flechazos. Sea por Dios. (f.1, p.7).

Este mismo artificio lo observó Bajtín en Dostoievski y pensó que a este novelista le interesó reflejar los diálogos que entablan las distintas voces en el entramado de una sociedad concreta. Por tal motivo, para Viñas Piquer queda claro que el argumento novelesco cumple meramente una función secundaria; no es el tema en sí mismo lo que le interesa tratar al autor, sino “la variación del tema en muchas y diversa voces, un polivocalismo y heterovocalismo fundamental e insustituible del tema”.<sup>93</sup>

El uso que hacen los personajes de la palabra no cumple una función utilitaria sino recreativa, no mueve los motores de los acontecimientos: en esto se distingue del género dramático. También pensemos, por ejemplo, cuando hacen referencia a los sucesos pasados, sin ellos provocarlos y sin trascendencia alguna para la “acción” de la novela:

Y a la hora que se vino la Reforma, en vez de que las capillas fueran de las tierras resultó que las tierras eran de las capillas, y por lo tanto, del clero. [...]Desde entonces data el verdadero pleito. Y como los Indios tenían después de todo razón, al estar dale y dale, se ordenó el famoso reparto de 1902, que fue el fraude más grande y vergonzoso que registra la historia de este pueblo. (f.50, pp. 34 y 35).

Para Bajtín lo interesante es la relación que establece el autor entre la polifonía social y el discurso novelesco.

No hay en la novela de Arreola una historia total, clara y definida; el conglomerado de sucesos que se mencionan en *La feria* a través de las formas orales y escritas no se condensa nunca en una trama de la novela tradicional, y sí persevera como una tira de estampas, en donde caben todos los lenguajes y toda la experiencia humana verbalizada.

---

<sup>93</sup> Si, por el contrario, Dostoievski se hubiera servido de meros portavoces para transmitir su propia ideología, entonces se estaría ante lo que Bajtín denominó novela monológica. David Viñas Piquer, *op. cit.*, pp. 463 y 464.

La polifonía moviliza el espacio de Zapotlán a través de la función del oído y la

mirada, en escenas en las que un personaje relata alguna situación en algún espacio:

Y allí nomás al dar la vuelta por Zaragoza vi que el Licenciado iba delante de mí como media cuadra con su carne, medio agachado, como encogido...

-Y luego qué pasó.

-Lo vi como que se fue de boca, como que le dieron un empujón. Pero no había nadie en la calle más que yo que lo iba alcanzando porque él caminaba despacito. Me arrimé adonde cayó, y estaba boca abajo con pataleta. (El subrayado es mío. f.88, p.56).

Las acciones se vivifican y con este efecto, los personajes y lo que hacen adquieren verosimilitud. Nos podemos cuestionar, ¿Qué logran las voces en la novela? primeramente, éstas no son más que un recuento de la historia del pueblo de Zapotlán y esta multiplicidad de voces representan su diversidad; segundo, en ellas convergen la heterogeneidad latinoamericana<sup>94</sup>; a la vez que algunas voces adoptan una actitud crítica ante ciertos acontecimientos, otras menosprecian la fiesta de la feria comparándola con la de tiempos pasados, también hay voces que rescatan lo positivo desde un punto de vista personal:

-Digan lo que quieran, a mí me encanta la chirimía. (f.245, p.173).

Vale la pena evidenciar el efecto polifónico en la novela que se ilustra de manera plena en la confesión donde aparecen todas las voces del pueblo de Zapotlán después del terremoto:

Me acuso Padre de que me robé una peseta, me acuso de que le faltó al respeto a mis mayores, de que soy mercader de peso falso y amigo del fraude, de que engaño a mi marido el ferrocarrilero cuando se va de corrida, de que me quedé con las tierras por menos de la mitad de lo que valían, de que recibo prendas, de que digo malas palabras, de que pagué testigos falsos, de que fui a la Junta Repartidora de Tierras [...] De que la quité el marido a mi hermana, yo soy el hermano del muerto, [...] tengo malas inclinaciones, yo le robé la cobija, sí, lo maté a él y a uno de los hermanos, quería matarme a mí, falsifico las firmas, ésta es la primera vez que me confieso, tengo malos pensamientos, con una burra, con una mosca, me robo las

---

<sup>94</sup> Me refiero a universos culturales que muestran las distintas peculiaridades que pueden concentrarse en las voces de una misma región.

guayabas, dije ojalá que se muera, digo muchas mentiras, no creo en la Divina Providencia, se me hace difícil, el cuento del Cura y del campanero, en la revolución yo lo denuncié, andaba con mi hermana, a cada lata de alcohol le sacamos un litro y se lo metemos de agua con alumbre, le echo tantita parafina a la cera, restiro mucho la manta la mido con el metro, vendí carne con pipitilla, tengo mis balanzas arregladas, hay mucha competencia, le digo raca a mi hermano, [...] (f.135, p.83-86) .

Es una eclosión de polifonía en su esplendor más amplio. Sara Poot dice al respecto:

“todas las voces provienen de innumerables sujetos, adoptando un yo individual que se colectiviza, [...]”.<sup>95</sup>

#### **2.4. ORALIDAD Y MEMORIA**

Ya vimos que la oralidad tiene una presencia importante: la mayoría de los discursos corresponden a conversaciones callejeras, informales y cotidianas; pero hablar de oralidad necesariamente nos lleva a atender los recursos que se encuentran inmersos en ella, como son la memoria y el lenguaje popular.

En un marco cultural predominantemente oral, el recurso particular es el funcionamiento de la memoria, aún en la necesidad de comunicar algo por escrito. Walter Ong argumenta sobre las ventajas de la cultura escrita,<sup>96</sup> en el sentido de que puede servir como una manera de organizar el pensamiento en su totalidad; por lo que rescata el recurso básico que es la memoria. También Lienhard reconoce la participación que ha tenido la memoria y cómo se ha trasladado de la oralidad a la escritura: “dentro de un sistema que sigue siendo predominantemente oral, la escritura sirve de auxiliar mnemotécnico, como antes de la conquista, lo hacían los glifos y otros medios autóctonos”<sup>97</sup> todo con el fin de preservar la cultura prehispánica. Si continuamos en esta perspectiva, además de ser parte

---

<sup>95</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 163.

<sup>96</sup> Walter Ong, *op.cit.*, p. 169.

<sup>97</sup> Martín Lienhard., *op.cit.*, p. 168.

del bagaje cultural que se plasma, dependiendo de cómo la gente recuerda el curso de los hechos que conducen al presente; entonces resulta que la memoria ha sido necesaria para la evolución de la oralidad.

La memoria es entonces un recurso que se manifiesta en todas las comunidades orales por una urgencia de necesidad expresiva, testimonial y de preservación cultural.

Arreola argumenta lo siguiente sobre el papel que juega la memoria en su obra literaria en una entrevista que le hace Cristina Pacheco:

- *Mientras escribes, ¿no eres más conciente?*
- No. La verdadera obra de arte se hace más allá de la conciencia, aunque no sé si más lejos o más cerca de la razón. Recuerda que en la literatura lo irracional es lo grande.
- *¿Qué papel juegan la memoria y el olvido?*
- La memoria es la base de la creación literaria. Hablo de la memoria vivencial y textual, hablo de la memoria de tus hechos y tus aconteceres. Junto a ella hay otra memoria importantísima: la literaria. Para que todas esas formas de memoria existan tiene que haber olvido. Es más, si no olvidarías morirías por el peso de las cosas, de los recuerdos.
- *¿Quiénes habitan en tu memoria literaria?*
- Es imposible decirlo. Son cientos de personas, de seres, de nombres. Mi memoria literaria es caótica, desordenada; recuerdo por ejemplo los cientos de magníficos poemas que leí- y aún recuerdo- junto a otros- que tampoco he olvidado- y que eran menos buenos. Pero tengo que confesar que en mí hablan el primer Baudelaire, el primer Pedro Blumberg... Ahora tú me das la ocasión de hacer el catálogo de mis criaturas literarias, pero no puedo mencionarlas a todas [...] <sup>98</sup>

En *La feria* los recuerdos son la esencia de la escritura; el propio Arreola también le expresó a Fernando del Paso que: “Las fiestas religiosas forman parte inseparable de mis recuerdos de Zapotlán. Había tantas, que el calendario todo estaba ocupado... Era sin duda una tradición que venía de tiempos precortesianos. Abundaba el sincretismo religioso, la mezcla de lo sagrado y lo profano.”<sup>99</sup>

Así como lo hacían los juglares y poetas en el pasado, el recurso mnemotécnico que utiliza Juan Tepano es la repetición de algunas palabras, de modo que a partir de ellas se va

---

<sup>98</sup> Cristina Pacheco, *op.cit.*, p. 42.

<sup>99</sup> citado por Tomás Bernal Alanís, *op.cit.*, p. 141.

estructurando la historia de los orígenes de Zapotlán; un ejemplo interesante lo tenemos en la reconstrucción del siguiente mito que cuenta a Layo:

- A los cuervos no les tires, Layo. Nomás espántalos. Son cristianos como nosotros y no les hacen daño a las milpas. Nomás andan buscando y buscando entre los surcos [...]
- Nomás espántalos, pero no les tires. Los cuervos son como tú y como yo. Andan arrepentidos buscando y buscando lo que se comieron por el camino, [...]
- No les tires a los cuervos, Layo, con tu escopeta. Ellos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán. [...] (El subrayado es mío. Aquí hay otros recursos de repetición como la aliteración. f.107, p.68 y 70).

En el discurso oral anterior hay frases o fórmulas didácticas muy claras y a partir de ellas se reconstruye en la memoria lo que se quiere contar. La fórmula “nomás andan buscando” es como un botón que activa el mecanismo de determinados recuerdos en la mente, que le ayuda a reformular la historia que seguramente habrá escuchado hace algún tiempo.

Arreola mismo corroboró que la *La feria* mediante los fragmentos que la conforman representa un todo reconstruido cuidadosamente a base de recuerdos; es decir, a través de la memoria.

Miryam Torres Aparicio diferencia entre memoria individual y memoria colectiva, la primera vino a conformar “la historia escrita”, es decir, el registro de hechos acontecidos; mientras que la memoria colectiva, preservada y ritualizada por la cultura oral, sobrevivió especialmente en los grupos marginados. Esta preservación de la memoria colectiva la adquirió la novela de Arreola para expresar y conservar el nacionalismo.”<sup>100</sup> Este fenómeno es el modelo predominante en *La feria* de una memoria colectiva que preserva el nacionalismo:

- Estamos fritos, o como decía mi abuelo, peidos de la caifasa. Ya tenemos dos alcancías para llenar en este año. Estoy de acuerdo con la primera, que es un

---

<sup>100</sup> Miryam Torres Aparicio, *op.cit.*, p. 123.

puerquito de barro que nos trajo el Jefe de manzana: “llénelo aunque sea de puros centavos de cobre, es para la Función de Señor San José”. (f.110, p.72.)

## 2.5. ORALIDAD Y LENGUAJE POPULAR

Las múltiples voces en la función de dar a conocer la vida cotidiana arrastran el lenguaje en uso. ¿Cuál es este tipo de lenguaje? La utilización del lenguaje que Arreola reprodujo tiene la característica del diálogo espontáneo o narración coloquial. En las ferias pueblerinas de México intervienen desde el cura hasta el campesino. *La feria* recoge un lenguaje coloquial, distinguimos este lenguaje por el vocabulario que lo caracteriza. Arreola logra dar la sensación del lenguaje oral a la vez que hace literatura. El estilo es claro y a veces con matices poéticos: “Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de tristona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre [...]” (f.97, p.62). Este habitante se desmorona en una remembranza lírica.

Arreola trabaja con el lenguaje de la realidad mexicana, el habla de Zapotlán es rica en mexicanismos, en su habla abundan los términos relacionados con la vida del campo y las labores del campesino, del ganadero, del agricultor y de los indígenas:

La limpia duró tres semanas. Ya hacen falta los bueyes. Hoy tomé en renta ocho yuntas, comprometido a pagar por cada una ocho hectolitros de maíz de cosecha, desgranado, harneado y limpio, de buena clase y puesto a domicilio del arrendador. Todo se me multiplica por ocho: compre ocho arados de fierro, de los llamados de una ala, pues aquí ya casi no se trabaja con arados de palo. Y luego los aperos y los avíos: ocho yugos escopleados, ocho cuartas, ocho pares de coyundas de cuero crudo, bien engrasadas con sebo de riñonada, ocho barzones y ocho otates con puya... Ah y una castaña grande para el agua de beber. (f.17, p.16).

El lenguaje que se recoge en *La feria* es del *folklore* popular si pensamos en la canción, la leyenda histórica, los regocijos de la gente y las costumbres tradicionales. En estos discursos Arreola introduce juegos y combinaciones de palabras, asociaciones verbales, que en ocasiones logran un efecto burlesco, incluso en los asuntos serios como la muerte:

-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.” (f.88 p.56).

El uso del lenguaje ingenuo y cínico se encuentra en fragmentos como “Hojarascas”. Desde esta perspectiva Miryam Torres Aparicio habla del lenguaje extraoficial<sup>101</sup> de *La feria*, se refiere a las expresiones con cambios de sentido, desde groserías e injurias. Es cierto que 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, utiliza las fuentes orales de la lengua vulgar impregnadas del *folklore* local nacional, retoma las formas populares festivas del lugar y ciertas creencias populares. También es cierto que la comunicación va desde expresiones con cambios de sentido hasta groserías o injurias; éstas se caracterizan por conferir un matiz cómico: “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...” (f.51, p.35.)

En cierto modo, estos usos de lenguaje, para Miryam Torres “fuera de expresar la verdad con franqueza, guardan en sus orígenes y en sus funciones una relación especial con

---

<sup>101</sup> Este tipo de lenguaje hace alusión a la teoría carnavalesca propuesta por Bajtín. Para Miryam Torres esta forma verbal es la típica que se emplea en un discurso de constitución carnavalesca. p. 80.

la degradación, es especial con el rebajamiento”.<sup>102</sup> No estoy en desacuerdo con lo que afirma Miryam Torres, pero para mí estas expresiones son herencia de la cultura cómica popular que prevalece hasta nuestros días de varias maneras según la localidad.

El lenguaje es importante para identificar los diálogos dispersos de cada narración y su voz enunciativa, ya mencioné que “Dicha identificación se logra, más que en una primera lectura. Mediante el reconocimiento del lenguaje que le es propio a cada personaje, el estilo de cada historia, las expresiones, las frases que le son características, etcétera.”<sup>103</sup>

En este lenguaje está inmerso lo regocijante: la prostituta con el himen intacto, los versos que hacen sonrojar a las gentes y manifestaciones verbales populares como es el caso de las cancioncillas que ofenden a quienes las escuchan: “Déjala güevón / ponte a trabajar, / llévala a bañar, / cómprale jabón...” (f.193, p.135).

Hay en *La feria* diversos fragmentos donde sobresalen otros personajes que da gusto “oír” sus expresiones; dice Ignacio Ortiz:

Los zapotlenses van tras de la anécdota (f.126); se extienden en cualquier conversación (f.70); se dan al chisme (f.261); despotrican (f.116); recurren a los refranes (f.284); relatan ampliamente cualquier suceso (f.88); recitan (f.154); se esparcen en la escritura de diarios (f.156), crónicas (f.194), memorias (f.221).<sup>104</sup>

*La feria* supera el lenguaje coloquial porque es el lugar donde pululan los sonidos, bien lejos de la parquedad y la llaneza. En los zapotlenses predomina la charla amena, lejos de cualquier finalidad utilitaria. El fin es el gusto por el acto de la palabra. Ejemplos hay infinidad, me refiero a los fragmentos que descubren las confesiones del niño con el cura; de la relación gustosa que tienen los personajes con la expresión; el niño lo hace por referencias a la recreación de la palabra, al juego alegre con términos y frases, ejemplo:

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>103</sup> Centro de Investigaciones Lingüístico- Literarias, *op.cit.*, p. 51.

<sup>104</sup> La edición que utiliza también es la de Joaquín Mortiz. Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 48.

-Me acuso Padre de que el otro día adiviné una adivinanza. / -Dímela. / -  
 “Tenderete el petatete, alzarete el camisón...” (f.18, p.16).  
 -Me acuso de que también leí los versos del *Ánima de Sayula* [...]” (f.33, p.26);  
 “[...] de que se me ocurrió un verso [...]” (f.62, p.42) “[...] de ; que aprendí una  
 canción. / -¿Cómo dice? / -Soy como la baraja [...]” (f.56, p.38); “Padre, también  
 quería preguntarle, ¿menosorquia es mala palabra?” (f.181, p.126).

En general, los discursos imitan una forma del habla mexicana, haciendo referencia al pueblo natal del autor. Pero no debemos caer en el error de pensar que la escritura de la novela es una simple copia del lenguaje oral; Arreola une la experiencia de la palabra oral con las palabras artísticas de la escritura que están reanimadas por un tono coloquial, además, nuestro escritor halló no sólo la forma, sino también el tono adecuado.

Los temas en *La feria* abarcan distintos aspectos de la vida como son el religioso y el recreativo desde distintas perspectivas, que son las de diversas voces que circulan por el texto. El gran logro de *La feria* es la formalización del discurso narrativo como habla y no como texto escrito con la misma calidad artística de las obras anteriores. En síntesis, numerosos recursos, unos temáticos, otros estilísticos o composicionales son utilizados en *La feria* con el fin de producir el efecto de la oralidad.

### CAPÍTULO 3

#### ESCRITURA

##### 3.1. ESTRUCTURA Y COMPOSICIÓN DE LA FERIA: FRAGMENTACIÓN

Cuenta María Laura Guerrero Guzmán en su tesis *La literatura como compromiso en La feria de Arreola* que éste, había constituido la estructura de su novela de la manera tradicional; pero en una ocasión Agustín Yáñez le dio a leer el manuscrito de lo que más tarde sería *Las vueltas del tiempo*, y al darse cuenta Arreola de la similitud entre ambas novelas, dividió la suya en pequeños y selectos fragmentos.”<sup>105</sup> Independientemente de que sea cierto o no, lo primero que habría que destacar es que estamos frente a una novela que rompe con la estructura de la novela tradicional y es sustituida por una narración segmentada; es decir constituida de breves fragmentos.

Queda claro, desde el primer capítulo de este trabajo, que *La feria* se estructura con base en una serie de 288 fragmentos yuxtapuestos sin orden aparente, sin una sucesión coordinada de acontecimientos; sin embargo, Ximena Troncoso sabe que el fragmento y su yuxtaposición no implican ausencia de relación ni de unidad de sentido porque “se transgrede la coherencia lineal, pero se crea una coherencia global, a nivel de macroestructura”<sup>106</sup>; tal y como opina Felipe Vázquez “La escritura de Arreola es discontinua: son fragmentos yuxtapuestos que, articulados por el hecho fabulatorio, logran un ensamblaje preciso, donde incluso los silencios o los intersticios entre cada fragmento están tensados como vectores significantes.”<sup>107</sup> En *La feria* la escritura es secuencial sólo debido a la disposición tipográfica de la página, pero se vuelve no lineal en la conciencia

---

<sup>105</sup> María Laura Guerrero Guzmán, *op.cit.*, pp. 105 y 106.

<sup>106</sup> Ximena Troncoso Araos, “*La feria* discursiva de Juan José Arreola”, *Acta Literaria* núm. 27, 2002, [scielo.el/pdf/actalit/n.27/art10.pdf](http://scielo.el/pdf/actalit/n.27/art10.pdf), p. 128.

<sup>107</sup> Felipe Vázquez, *op.cit.*, p. 102.

lectora, ya que éste debe relacionar fragmentos y ensamblar las historias que aparecen dispersas, pero el texto mismo establece una red de relaciones entre los fragmentos de que se compone a partir de recursos como la anáfora, la voz de algún personaje, párrafos incompletos al inicio o al final y la repetición de alguna palabra, así como ocurre en el siguiente ejemplo:

“¡Hojarascas, le están pegando a dar!” Fue todo lo que dijo y se salió de su casa para jamás volver. (f.41, p.29)

- Hojarascas, le están pegando a dar... (f.116, p.77)

En otras ocasiones las relaciones se establecen entre fragmentos vecinos y en determinadas partes del texto (en medio, al inicio o al final); así como la historia de Alejandrina y la zona de Tolerancia que concentran su inicio y final a mitad de la novela.

Ya anteriormente Ximena Araos había hecho notar que “algunos fragmentos son réplicas a otros para entregar una visión diferente de un mismo tema o bien retoman la idea de un fragmento anterior incorporando nuevos elementos o bien al final del fragmento se dejan planteados los posibles hechos que vendrán y se retoman en un fragmento posterior.”<sup>108</sup>

“Mañana mismo le voy a pedir que se case conmigo...” dice don Salva /; [en otro fragmento dice el padre de Chayo]: “Mañana mismo le voy a avisar a don Salva que ya no vas a trabajar con él” (f.246 y 247, p.173)

También en ocasiones, cada fragmento por sí solo, no empieza ni termina nada. A veces la simple palabra con la que inicia un fragmento supone la respuesta o continuidad de algo dicho anteriormente en otro fragmento:

Fíjese usted nomás, el día del entierro del dueño... (f.70, p.47)

---

<sup>108</sup> Ximena Troncoso Araos, *op. cit.*, p. 130.

El cortejo dio media vuelta y don Abigail buscó a uno de los mozos que iban allí: (f.79,p.51)  
 Muerte muy triste la que tuvo el licenciado ¿no es verdad, don Andrés? (f.91, p.58)

Para Sara Poot “el fragmento produce un efecto de simultaneidad y de sucesión cortada de los acontecimientos”<sup>109</sup>, pero en realidad los 288 fragmentos constituyen una verdadera obra unitaria, aunque no pareciera así, para ello, el planteamiento estructural de *La feria* fue explicado por el mismo Arreola en una entrevista al año siguiente de su publicación, si bien, nuestro autor había pensado en un relato continuo, prefirió utilizar los fragmentos, para un mejor manejo en su percepción de la realidad:

Me aficioné pues a los fragmentos: no sé si inclinado por mi pereza natural o porque la percepción fragmentaria de la realidad es la que mejor se acomoda a la índole profusa y diversa de *La feria*. Al espigar lo mejor entre lo escrito, me quedé con un puñado de fragmentos. Algo así como un archipiélago de pequeños islotes que al fin y al cabo suponían bajo la superficie de los hechos narrados, una masa continental.<sup>110</sup>

*La feria* por ser un discurso fragmentado y no lineal es difícil para su ordenación causal dice Tatiana Sorókina: “Aquí viene al caso recordar que el autor de *La feria* calificó su obra como un boceto de novela”.<sup>111</sup>

Por ser la estructura de *La feria* tan particular Helen Aschentrupp<sup>112</sup> ha llegado a afirmar que no es una novela, sino tal vez la recopilación de pequeños cuentos o relatos hilados con una historia de fondo. En cambio, para Sara Poot es una novela en la que: “Los fragmentos se convierten en piezas fundamentales (...),”<sup>113</sup> aunque sean muy diferentes en

<sup>109</sup> Sara Poot, art. cit., p. 1020.

<sup>110</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 404.

<sup>111</sup> Tatiana Sorókina, “De la tecnología impresa a la tecnología literaria electrónica: *Pedro Páramo* y *La feria*” *Tema y variaciones de literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, núm. 16 p. 336.

<sup>112</sup> Helen Aschentrupp Mateau, *Fantasía, realidad y existencia en la obra de Juan José Arreola* (tesis de licenciatura), México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 6.

<sup>113</sup> Sara Poot, art. cit., p. 1020.

contenido. María Laura Guerrero dice que en *La feria* incluso, encontramos fragmentos políticos, jurídicos e históricos, como se muestra en el siguiente fragmento:

(...)En la Cuesta han ocurrido muchas muertes y desastres, sobre todo dos: el descarrilamiento y la batalla de 1915. La batalla la ganó Francisco Villa en persona, y a los que lo felicitaron les contestaba: "Otra victoria como ésta y se nos acaba la División del Norte." (f.28, p.22)

Asimismo hay cuadros de costumbres, historias amorosas, burlas, supersticiones, coplas, dichos populares e instrucciones agrícolas:

Algo más con respecto al tiempo empleado en las labores. Los trabajos de siembra, escarda y segunda se llevan tres semanas cada uno por término medio. A esto hay que agregar las tres o cuatro primeras semanas de barbecho. Hasta ahora, en el Tacamo nuestro calendario ha sido perfecto y más bien vamos adelantados, cual debe ser, en espera de la estación. (f.57, p.39)

Ya hablamos brevemente de la estructura fragmentaria de la novela que abarca: las voces narrativas, los tonos, los personajes, los géneros, incluso las viñetas de las cuales he hablado en el primer capítulo; todo esto marca la diferencia con la novelística tradicional. Además de enfatizar que la escritura de Arreola es discontinua, pues se trata de breves fragmentos yuxtapuestos que logran un ensamblaje preciso. La escritura es secuencial sólo debido a la disposición tipográfica de la página, pero se vuelve no lineal al análisis del lector.

Hemos llegado, al momento de preguntarnos ¿Hasta qué punto es cierto que los fragmentos pueden ser considerados como unidades independientes? Ya vimos que la fragmentación en la novela se produce de la siguiente manera: por una parte, el conglomerado de sucesos que se mencionan no se condensan en una trama, pero la fragmentariedad se manifiesta como un desencadenamiento ágil que entre interrupciones, discontinuidades y reemplazos reúne historias dispersas por toda la extensión de la obra. Con ayuda de la fragmentariedad, los hechos en la novela son presentados de muy diversas

maneras, a través de documentos, historias, diálogos y discursos, y en diversos géneros: diario, carta, cuento, mito, corrido, refrán, etc.

Por lo tanto, la escritura fragmentaria en *La feria* pone a funcionar pasajes bíblicos, pláticas cotidianas, canciones, apuntes, diarios, cartas, leyendas, refranes, prácticas literarias y más. Precisamente por la multiplicidad de fragmentos que existen en la obra, al tratar distintos temas y con diversos recursos nos lleva a pensar que cada fragmento debe ser analizado como una unidad independiente, pero en correlación con el sentido total de la obra.

Las voces son parte de esta “nueva” estructura, y no como en otros discursos anteriores en los que se presentaba un narrador básico; aquí generalmente las voces irrumpen sin introducción previa de narrador alguno, el paso de un fragmento a otro significa casi siempre el paso de una voz narrativa a otra.

Si hablamos pues, de fragmentos independientes pero en correlación, veremos que existe una incongruencia un poco difícil de aclarar, incluso para la propia crítica. Ignacio Trejo Fuentes, dice que Arreola cuenta en su novela muchas cosas: “no es en realidad una historia, sino fragmentos de ésta.”<sup>114</sup> La fragmentariedad de la novela, en realidad, ha creado mucha polémica entre los críticos, pues mientras unos aseguran que cada uno de los fragmentos en su totalidad constituye una unidad, otros han querido verlos como unidades independientes.

Para el caso, dice Ignacio Ortiz Monasterio que “Otras veces, los sucesos referidos [...] no alcanzan el título de historias y se muestran de otras formas. Como descripción de escenarios, retrato de acciones generales y reiterativas [...]”<sup>115</sup> porque para él hay una serie

---

<sup>114</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *op.cit.*, p. 99.

<sup>115</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, pp. 56 y 57.

de acciones que “no trascienden por sí mismas”;<sup>116</sup> más adelante nos dice “los acontecimientos aparecen como concurrencia de perspectivas recortadas que nunca se enlazan definitivamente para completar un mundo acabado.”<sup>117</sup> “Aquí los sucesos no atienden al impulso del conjunto sino a su propio impulso, a los momentos y sitios particulares que les atañen; para Ortiz los fragmentos son estampas o cuadros con sus propios transcurso y lugares, completándose fracturadamente en algún otro lado del texto.

De cualquier modo, lo que se cuenta en *La feria* está fragmentado en innumerables pedazos, Juan José Arreola estaba consciente de ello y dijo: “- Los fragmentos componen cuatro o cinco series bastante evidentes. Ellas son las labores agrícolas, la lucha por la tierra, las veladas de los miembros del Ateneo, las confesiones del niño, los amores del joven poeta... Intercalados entre estas series hay multitud de fragmentos aislados que tratan de presentar algunos personajes en alguna situación crítica, y que son como esos rostros y pedazos de diálogo que se perciben cuando uno atraviesa la masa pululante de una feria.”; por eso, Emmanuel Carballo cuando se refería a la estructura de la novela también decía: “La anécdota está fragmentada en innumerables pedazos. Algunos de ellos pueden unirse fácilmente y configurar [...] Los pedazos “impares” cumplen en el conjunto de la obra su cometido: aportar los datos que permitan construir una historia más amplia, la de Zapotlán”<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>118</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, pp. 401 y 402.

También Ignacio Ortiz habla de la existencia de algunos “fragmentos libres”<sup>119</sup>

como el que nuestro enseguida:

-Hojarascas, le están pegando a dar...” (f.116, p.77)

“\_ ¿Me permite que insista?/-Sí cómo no, Don Bolchevique.” (f.53, p.36)

En el artículo “*La feria: México sagrado y profano*” el investigador que analizó la novela encontró dieciocho historias autónomas,<sup>120</sup> he aquí algunas de ellas: la lucha de los indígenas por recuperar sus tierras, las cartas de denuncia, el zapatero agricultor, las confesiones, el señor San José, el Licenciado prestamista, los mayordomos de la feria, la feria del pueblo, Doña María la matraca, el temblor, Don Salva, Chayo y Odilón, el Ateneo, el adolescente enamorado, la vela de Don Fidencio, Zapotlán y su valle, entre otros. Lo que hizo nuestro crítico fue desmenuzar la obra en pequeñas historias, a partir del asunto que tratasen.

Claudia Passafari comenta al respecto “La conexión de cuatro o cinco series de fragmentos bastante evidentes: las confesiones de un niño, las veladas de los miembros del Ateneo, las labores agrícolas, las luchas por la tierra y el diario del joven poeta [...]”.<sup>121</sup> Intercalados con estas series, aparecen una multitud de fragmentos aislados en los que se reúnen otros recuerdos de la infancia o de cosas leídas, vistas y oídas por nuestro autor.

<sup>119</sup> Son aquellos fragmentos libres de historia alguna, que hacen o no alusión a aspectos mencionados anteriormente, que existen sueltos como parte del permanente espectáculo. Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 63.

<sup>120</sup> En “*La feria: México sagrado y profano*” se hizo una división de las microhistorias que componen la novela: “...de las 289 unidades que la componen únicamente 29 de ellas quedan aisladas de las demás, mismas que se van uniendo una a otra, hasta constituirse en 18 pequeñas historias [...]”, sin embargo pueden variar dependiendo del juicio de cada lector. Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias, *op. cit.*, p.28.

<sup>121</sup> Claudia Passafari, *op. cit.*, pp. 111-112.

Dice Ximena Troncoso que “algunos de los temas recurrentes y de los más abarcadores son el tema de la tierra y el de la feria”;<sup>122</sup> de la misma manera Carmen de Mora Valcárcel considera que todas las historias caben dentro de estos dos grandes temas. Además reconoce unos temas más generales y otros más particulares; algunos de estos últimos son el amor, el poder económico, el honor, la prostitución, el sexo, lo intelectual, la literatura, lo religioso, etcétera.

Ignacio Ortiz habla de los temas en la novela y dice “Es evidente que en cada uno de los fragmentos de *La feria* se puede descubrir al menos un tema. El tema o los temas que pudieran definir la obra resultarían de las asociaciones directas o indirectas entre los temas particulares.” Para Ortiz “De lo que más hablan las subjetividades que pueblan la novela es del problema de las tierras, del Señor San José y de las fiestas de octubre.”<sup>123</sup> La crítica ha coincidido en destacar que estos tres temas son los más recurrentes. Como lo indica el título de la novela, la historia principal es la de la feria de Zapotlán. Según Ignacio Ortiz, para Yurkievich el otro hilo que cruza este entramado es la historia de los indios del valle de Zapotlán.<sup>124</sup>

Para Sara Poot “[...] los ejes interiores que sustentan la narración [...] son fundamentalmente dos: el problema de la tierra y la festividad profana y religiosa [...]”,<sup>125</sup> pero hace las siguientes divisiones: historias que son los hilos conductores, las cuales acabo de mencionar, aunadas a la historia del señor San José; las historias individuales que son la

---

<sup>122</sup> Para Ximena Troncoso El tema de la feria, como fiesta, es predominante no sólo porque involucra a la mayoría de los otros acontecimientos, sino porque abarca diversos aspectos de la vida, como el religioso y el recreativo desde distintas perspectivas, que son las diversas voces que circulan por el texto. *op.cit.*, p. 129.

<sup>123</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 73.

<sup>124</sup> Citado por Ignacio Ortiz Monasterio, *Ibid.*, p. 74.

<sup>125</sup> Sara Poot, *op. cit.*, pp. 166 y 147.

del zapatero que se hace agricultor y los diálogos entre el adolescente y el sacerdote, el triángulo amoroso de algunos personajes, el diario del joven poeta y la experiencia de un miembro del Ateneo Literario del lugar; las historias colectivas, por ejemplo, los fragmentos del temblor, la fundación de la zona de tolerancia; finalmente ocurren historias sueltas que aparecen como instantáneas una o varias veces en el texto.

Los críticos se han empeñado en encontrar cuál es la temática fundamental que se concentra en la novela, pero yo considero que a partir de la importancia que le conceden los mismos personajes a la palabra, los tres grandes temas que son el pretexto para hablar son: el terremoto, la feria en relación con la fiesta de San José y el despojo de tierras, además de que son estos mismos temas los que hacen que las historias se relacionen entre sí, es decir, que estos son el punto en común y el ambiente en el que se desarrolla cada una de las historias; aunque hay otros asuntos que también acaparan “la mirada y los oídos” de los lectores; por ejemplo la prostitución, la sexualidad y otros, que tienen que ver con que *La feria* alberga en su estructura fragmentada un panel que trata de mostrar todo el bagaje social, moral, cultural de los pobladores zapotlenses.

En conclusión diremos que: en la novela de Arreola hay un gran número de fragmentos, así como de temas y voces que se van contraponiendo unas a otras, pero a la vez presentan una totalidad y el discurso da la impresión de un paseo por casas, calles y plazas del pueblo de Zapotlán.

En cuanto a la estructura, cada una de las historias se desarrolla lineal pero discontinuamente. Los espacios en blanco marcan límites, acercan, distancian y entrelazan los fragmentos, mostrando el proceso de elaboración de la novela. La novela se estructura

por medio de una escritura discontinua. Para Carmen de Mora los fragmentos son comprendidos como un *collage* que obedece a la necesidad de ajustarse a la diversidad de temas y personajes.<sup>126</sup>

Fue muy acertada por Arreola la concepción de una estructura fragmentaria, pues este fragmentarismo implica elegir una realidad y seleccionar algunos elementos: “La mirada arreolesca elige fragmentos de la realidad y los concreta también fragmentariamente en el texto, [...] De su concepción del mundo deriva, pues, su concepción de la escritura: una escritura fragmentaria”.<sup>127</sup>

Nos enfrentamos, pues, a una estructura distinta a la de la novela tradicional, al romper la linealidad de la escritura, el fragmento produce un efecto de simultaneidad y de sucesión cortada de los acontecimientos junto con las diversas voces de los personajes.<sup>128</sup>

Dice Sara Poot en conclusión: “Los fragmentos de la novela son cortes espaciales y temporales de historias conclusas o inconclusas; cortes de vida, de experiencias individuales y colectivas, de diálogos, opiniones, documentos, confesiones [...]”.<sup>129</sup>

Además de que la novela está constituida de diversas maneras y con diversos géneros, sabemos que su estructura se conforma de episodios orales y escritos: un vaivén de lo oral a lo escrito o viceversa. Al lector le son presentados, a la par de los discursos evidentemente escritos, textos antiguos o recopilación de relatos orales-ficcionales. Tal y como se declara en la contraportada de la primera edición de *La feria*: “es natural que sus páginas recojan fragmentos, textuales o deformados, de la más variada tradición oral y

---

<sup>126</sup> Carmen de Mora Varcancel, art. cit., p. 112.

<sup>127</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 20.

<sup>128</sup> Con respecto a las voces de los personajes, revisar el capítulo anterior respecto a la polifonía.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 148.

escrita, procedente sobre todo de Ezequiel y de Isaías [...] de los anales de un pueblo, imaginado al sur de Jalisco. Se trata en realidad de puros recuerdos de infancia, de cosas leídas, vistas y oídas [...]”.

El tiempo y el espacio son elementos que también deben ser considerados para aclarar la estructura de la novela. En primer instancia, notamos la indeterminación de un espacio concreto, en el cual, se indica claramente el paso del tiempo.

Como podemos apreciar, esta novela en cuanto a tiempo se refiere, también rompe con los supuestos básicos del género: no sitúa los lugares donde ocurren los hechos, ni el tiempo preciso en que éstos suceden. Desde principios de algún año a mediados de siglo XX, *La feria* se extiende por varios meses, hasta los días de fiesta en Zapotlán en el mes de octubre.

El punto de partida se define, aproximadamente, con el inicio de las aventuras agrícolas del zapatero (f.3, p.8); la relación que va escribiendo dicho personaje avanza conforme desarrolla sus labores en la tierra, las cuales aparecen en orden progresivo. Desde aquí, otros fragmentos mencionan o indican coincidentemente un mismo suceso que permite situarlos en una línea temporal común: los hechos relacionados con el entierro del licenciado se observan en coincidencia con la historia del agricultor cuando éste, al ver que empieza a llover, abandona el cortejo fúnebre y se encamina a sus tierras (f.85, p.54); cuando don Fidencio el cerero hace mención de esta lluvia, él y la historia suya, de Chayo y Odilón – quien preside el cortejo, pues es sobrino del licenciado (f.69, p.46). Una sutileza de relaciones enlaza de esta forma en un solo trayecto gran cantidad de fragmentos. Sin embargo, otra parte de las acciones referidas no pueden ser incorporadas al entramado del

tiempo, al menos no por los contenidos y tiempo, en el que son contados los hechos como veremos más adelante.

Este suceso de innovación formal y estructural ya se hallaba desde *Pedro Páramo*. En lo que se refiere al tiempo; éste tiene una expansión amplia; las épocas cambian desde la colonia hasta la realidad vivida por el autor, estos tiempos se presentan mezclados: la actualidad se confunde con lo pasado y viceversa, las historias no se relatan de manera lineal y se refieren a diferentes lugares, incluso hasta en un mismo fragmento:

\_Les dije que la Revolución dejó parado el pleito. Quién se iba a acordar de los indios de Zapotlán en todo ese tiempo. Pero a nosotros no se nos olvida, y cada que podemos, sacamos los papeles, los antiguos y los nuevos que dicen siempre lo mismo: que tenemos razón y que somos dueños de la tierra [...] Fuimos con el señor Cura para que nos aconsejara, y entonces a él se le ocurrió que a nombre de nosotros le reclamáramos al Gobierno la casa del curato. Se había quedado con ella desde en tiempos de los cristeros, y primero fue cuartel y luego oficina de agraristas. Antiguamente, antes que de la iglesia esa casa del curato fue de nosotros. Y así nos fuimos a decirlo a México con los papeles en la mano, porque todas las casas y las capillas que teníamos, también nos las quitaron. (f.45, pp.31 y 32).

La estructura fragmentaria en correlación con el tiempo produce un efecto de simultaneidad y de sucesión cortada de los acontecimientos. Este recurso fragmentario en su conjunto, logra que lo temporal no esté delimitado. Sara Poot se pregunta:

Si *La feria* es el retrato local de la vida de un pueblo que alude permanentemente asu historia, que avanza en su cotidianidad y que capta la escena pública e íntima de los personajes, ¿podría afirmarse de entrada que los tiempos y los espacios también son muchos y que el texto gira hacia innumerables momentos y lugares [...]? Efectivamente así es [...]"<sup>130</sup>

En algunas historias existen marcas temporales, por ejemplo en los apuntes del agricultor; estos apuntes conforman una historia que marca explícitamente un principio y un final.

---

<sup>130</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 173.

En otros fragmentos se señalan las semanas y los meses en los que se llevan a cabo determinadas labores agrícolas. El diario del joven poeta registra la fecha de sus escritos y, además, relaciona acontecimientos. Las fiestas patrias que se festejan marcan también la temporalidad en la novela.

Además tenemos infracciones de carácter temporal, tal y como indica Sara Poot: “también hay una fragmentación temporal (histórica) Un párrafo, una línea, y en ocasiones una sola palabra, remiten a otros espacios textuales, cercanos o distantes, y producen un efecto de simultaneidad entre los acontecimientos y las voces de los personajes”.<sup>131</sup>

La presentación simultánea de fragmentos dispares y las infracciones temporales (la conquista, la colonia, lo contemporáneo) son aparentes transgresiones discursivas, en donde el presente, pasado y futuro están yuxtapuestos para producir una sensación de atemporalidad. La vuelta atrás no se limita a un pronunciamiento desde el presente a sucesos pasados: el regreso también arrastra el momento desde donde se dice o se escribe, igualmente distante. Dice Ignacio Ortiz “*La feria* es una obra cuya dimensión temporal no conoce extremos que la delimiten.”<sup>132</sup> Y cuando nos habla de lo atemporal en la novela, nos aclara “atemporalidad no significa la negación completa del tiempo, sino su afirmación absoluta”,<sup>133</sup> pues cuando *La feria* alude al pasado y al futuro es como una confirmación del presente. Para explicar un poco más, diremos que los tiempos: pasado, presente y futuro están yuxtapuestos para invocar una sensación de atemporalidad. Hay una violación del contrato más conservador del tiempo: fue- es- será, para alcanzar un es- es- es. Por ejemplo:

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>132</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 59.

<sup>133</sup> Dice Ignacio Ortiz que se hace atemporal porque atrapa al tiempo entero, al involucrar en su juego el espíritu de todos los tiempos (pasado, presente y futuro). *Ibid.*, pp. 68-69.

“Vuestra excelencia como superior y mediador, ponga atención [...]” (f.2, p.8)

“¡Ya soy agricultor! [...]” (f.3, p.8)

A todos se les ha olvidado que nosotros los tlayacanques seguimos siendo autoridad, quieran que no. Esta vara de tampincirán que yo tengo en la mano es la misma, si no me equivoco, que recibió Agustín Hernández, indio principal, por mandato del rey de España en 1583, cuando se le dio licencia de montar a caballo con silla, arnés y freno, ropa de gente de razón y permiso de ir a donde quisiera. Y fue hasta 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... (f.39, p.28)

Ignacio Ortiz nos habla de la dimensión temporal que se va conformando cuando distintos fragmentos en la obra aluden a un mismo acontecimiento, de esta manera, en lugar de pertenecer a un determinado hilo narrativo, se van incorporado a formar parte de un tiempo más general en la novela. Por ejemplo, en las partes que giran en torno a la comunicación con las ánimas y a los tesoros enterrados no hay indicaciones que las vinculen en tiempo y espacio con otras historias; por lo que tenemos una diversidad de fragmentos en los que no se mencionan sucesos de continuidad o nexos que determinen alguna relación.

Yo desde chico he sido muy perseguido por las ánimas del purgatorio. Hace mucho, cuando vivíamos por el Becerro de Oro teníamos una vecina enferma. Hay que ayudarse entre vecinos. Yo iba a preguntarle antes de dormirme si algo se le ofrecía. Una noche me mandó que le trajera agua caliente. Y cuando la estaba calentando en la cocina, me habló un ánima y me dijo dónde estaba el dinero, allí nomás, en un pesebre del corral. (f.227, p.162).

Se mencionan acontecimientos pasados y futuros pero siempre desde el instante de la enunciación, siempre actual. Si la historia fue y el destino será, ellos están siendo en el ahora. Dice al respecto Sara Poot: “[...] el presente de la narración remite a varios presentes de las acciones. El presente se manifiesta como presente habitual, presente histórico, presente único y momentáneo y, finalmente como presente por futuro. La insistencia en este

tiempo señala que lo que sucede en el presente ha sucedido y sucederá siempre”;<sup>134</sup> por ello el origen del nombre con el que Sara Poot titula su libro: *Un giro en espiral*. “El ya mencionado sentido de atemporalidad al que se refiere, está en relación natural con el carácter cíclico de la novela.”<sup>135</sup>

En conexión con Sara Poot dice Ignacio Ortiz que “por artificio de la fragmentación, cada retorno al pasado es mención del presente: los sucesos casi nunca se presentan como cosa distante, el tiempo de las acciones está a la mano del presente de la acción verbal.”<sup>136</sup>

*La feria* es un espacio textual donde confluyen muchas historias que funcionan simultáneamente con sus tiempos respectivos. Si en ocasiones surge una voz o un fragmento de escritura del pasado, de todos modos predomina un presente de la historia que corresponde a un presente de la escritura.<sup>137</sup>

Aún los documentos históricos se enuncian desde un tiempo presente:

Quiero que me deis satisfacción a mí y al mundo del modo de tratar estos mis vasallos... Y tengo de mandaros hacer gran cargo de las más leves omisiones en esto, por ser contra Dios y contra mí, y en total ruina y destrucción destos reinos, a cuyos naturales estimo y quiero que sean tratados como lo merecen vasallos que tanto sirven a la monarquía y la han engrandecido y ilustrado. *Yo el Rey*. (f.285, p.197).

En el ejemplo anterior, el lector reconoce que algunas voces de la novela están desfasadas de la época; es decir, que aparecen voces no contemporáneas como la voz del rey a mediados del siglo XX. Aunque todas las voces aparecen en presente, la época referida no es la misma. Algunas voces aluden al tiempo de la Colonia, otras al de la Revolución,

---

<sup>134</sup> Sara Poot, *op.cit.*, p.174.

<sup>135</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 67.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>137</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 173.

incluso algunas se refieren a la segunda mitad del siglo XIX. Por lo que cualquier época citada, no sigue un orden, ni se da un acomodo de épocas de manera ascendente o descendente. Carmen de Mora acertó al afirmar que el orden fragmentario de *La feria* no implica incoherencia,<sup>138</sup> asimismo el tiempo discontinuo o atemporal no implica incongruencia.

Hemos visto cómo los acontecimientos, lejos de pertenecer a un determinado hilo narrativo se incorporan a un tiempo más general.

Concluyo que existe una extrema fragmentación en la novela, donde todas las categorías narrativas aparecen desarticuladas por las interrupciones, los contrastes, la variedad de tonos y los saltos espacio-temporales.

En *stricto sensu* *La feria* no tiene un estilo, porque, según Tatiana Sorókina,<sup>139</sup> Arreola utiliza varios estilos creando un mosaico de tácticas lingüísticas subordinadas a la certeza de una percepción heterogénea del mundo.

Ya hice notar que el tiempo que transcurre en la novela, no obedece a una condición necesaria del cambio, recordemos el problema del asunto de las tierras, que así como comienza, asimismo termina. La obra se caracteriza por la diversidad de asuntos tratados, ninguno de manera determinante, de lo cual resulta una subjetividad, tanto temática como temporal y espacial que ha provocado un conflicto y un punto de estudio en discusión para la crítica.

Los acontecimientos aparecen como concurrencia de perspectivas recortadas que nunca se enlazan definitivamente; nunca se teje entre todos un entramado de relaciones y

---

<sup>138</sup> Carmen de Mora Varcancel, *op. cit.*, p. 101.

<sup>139</sup> Tatiana Sorókina, *op. cit.*, p. 331.

consecuencias tales que sostenga un eje espacio-temporal consistente. Tal y como sucede al momento de reconstruir la historia de cualquier lugar y época, Antonio Cornejo en *Escribir en el aire* habla de esta tarea en donde casi siempre la acumulación de varios tiempos en uno solo, desemboca en una fragmentación del discurso, pues menciona que siempre el proceso mismo de estructurar, rompe la continuidad de la historia a partir de un proceso selectivo que se lleva a cabo en la memoria, por medio del cual se intenta acumular varios tiempos en uno solo<sup>140</sup>; tal y como sucede en *La feria*.

### **3.2. ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN: CARTAS, DIARIOS, DOCUMENTOS LEGALES, ETCÉTERA.**

Indudablemente en el transcurso de la historia se ha pasado del discurso oralizado al discurso propiamente escrito. En el segundo capítulo de este trabajo marcamos las diferencias que hay entre uno y otro. Hoy en día, en una cultura de la escritura, el texto contiene y hace posible la recuperación y preservación de cualquier especie de información. No es el simple hecho de escribir, al que haremos referencia, sino al quehacer de la escritura dentro de la escritura misma, tal y como sucede en *La feria*; es decir, a los ecos de la escritura dentro de la novela.

Carmen de Mora distingue dos vertientes, que el mismo Arreola señaló, al tratar el tema de la escritura en *La feria*: heterogeneidad discursiva (múltiples estilos) e intertextualidad bíblica.<sup>141</sup> Estas dos vertientes son las que trataré en el presente capítulo, pues son las que tienen que ver, respecto a la escritura.

---

<sup>140</sup> Antonio Cornejo Polar, *op.cit.*, p. 20.

<sup>141</sup> Carmen de Mora Valcarcel, *op. cit.*, p. 111.

Ya que en el segundo capítulo, apartado tercero, “La oralidad al servicio de la polifonía”, nos ocupamos de hablar de las características que hay en la narrativa de Arreola para reproducir los actos del habla; en este momento, con respecto a la escritura, diremos que ésta se ficcionaliza a partir de una serie de documentos que analizaremos más adelante.

Una constante en el tema de la escritura, dentro de la novela, es la relación que se establece entre el personaje que escribe y la reflexión que éste hace sobre su escritura. Por ello, Sara Poot habla de la escritura, como el oficio de algunos personajes, como el zapatero-agricultor y el joven enamorado.

Arreola no sólo recoge las frases del pueblo, sino que también reúne y transcribe los fragmentos de Leyes de Indias, las cartas de relación de la jerarquía católica, los textos bíblicos, noticias locales, el diario de un escritor, los apuntes de un agricultor, y más escritos reales que serán siempre otros en el contexto de la novela al ficcionalizarse.

La ficción más interesante y constante sucede con el problema de las tierras; es decir, la tierra es motivo de documentos, de cartas, de papeles y de anónimos, es decir, de diversas escrituras:

La junta de Agricultores acaba de obtener, según tengo entendido, la promesa formal de las autoridades competentes, de que el juicio de restitución de tierras quedará suspendido durante el año que viene, y con toda seguridad, los líderes indígenas se van a cansar de estar yendo a Guadalajara y a México de balde. Para poner punto final a sus actividades, convendría que el nuevo señor Cura, quiero decir, el auxiliar que la Mitra tenga a bien nombrar, decida, como se ha hecho con la excomuniación a los miembros de la Comunidad que se manifiesten más rebeldes y obcecados.

Por último, la amistad del señor Farías con los tlayacanques a todos nos parece muy sospechosa. Se sabe que cuando van a México, siempre están de visita en su casa y él los recibe como a verdaderos personajes ayudándolos en todas sus gestiones. Los propietarios agrícolas piensan naturalmente que esto lo hace con segundas intenciones, aunque en todo se manifiesta como buen católico, y hombre honrado y trabajador.

El peligro debe ser alejado a tiempo, Reverendo Padre, y más vale que haya un solo perjudicado, y no toda una población. (f.241, p.171).

La escritura se instaura en algunos de los personajes como pasatiempo, pues la acción de los personajes consiste en hablar y muchas otras veces, también en escribir: “un zapatero que se inicia en la agricultura se ha dedicado a tomar notas relacionadas con su nueva aventura. Sus propias ideas sugieren que está en plan recreativo: “Junto a mi libro de cuentas agrícolas, que estoy llevando con todo detalle, se me ocurrió hacer estos apuntes” (f.3, p.9). El aprendiz de agricultor no se reduce a efectuar un registro neto de actividades y manejos útiles: siempre en torno a su labor, da vueltas, transcribe, redacta con cuidado y hace un llamado con el lenguaje.

Sara Poot hace referencia al tema de la escritura en *La feria* y dice: “La presencia tematizada de la palabra escrita aparece en formas variadas: diarios personales, apuntes, cartas, libros, anuncios, noticias periodísticas, documentos, prácticas literarias [...]”<sup>142</sup>

Creo que los distintos tonos y las voces implican una escritura de carácter lúdico: los diarios, los refranes, las canciones, las coplas forman parte de este juego; los cuales deben ser estudiados como un rasgo característico en la constitución escritural de la novela; tal y como señala Miryam Torres, quien nos habla de los microgéneros;<sup>143</sup> para ella, estos géneros tienen su origen, generalmente, en la lengua popular y pertenecen a la esfera extraoficial del lenguaje, como son: adivinanzas burlescas o eróticas, canciones, coplas, versos, juegos de palabras, cuentos populares; todos ellos, introducidos como géneros intercalados en la novela. Casi todos estos géneros están penetrados de códigos sexuales, irónicos, burlescos

---

<sup>142</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 56.

<sup>143</sup> Como podemos observar, son diversas fuentes literarias (canciones, refranes, cartas, diarios, etc.) Califica de lenguaje extraoficial a estas fuentes por el contenido en tono vulgar que contienen. Miryam Torres Aparicio, *op. cit.*, p. 84.

que presuponen una selección de la realidad en función de los temas que encierran y constituyen parte de la visión de Arreola. Tal y como sucede con estas canciones populares sobre la Revolución, que a su vez, son burlescas y coplas malintencionadas:

Voy a contarte Aniceta  
 Lo que hizo Fierro de Villa:  
 En Tuxpan dejó el caballo  
 Y en Zapotiltic la silla. (f.5, p.10)

Ya que estamos ocupados en los géneros inmersos dentro de la novela, quiero señalar el cuento, de gran inventiva y escrito por el adolescente que se confiesa continuamente:

-Me acuso Padre de que escribí un cuento.

-¿De qué se trata?

-No. Aquí está. Se lo dejo. Mañana vengo otra vez a confesarme. (f.199, p.142).

*Pitirre en el jardín*

Pitirre andaba en el jardín.

En una banca estaba sentada una señora con una niña en los brazos. La niña le gustó a Pitirre. “¿Me deja darle una vueltila a su niña?”, le dijo Pitirre a la señora.

Pitirre se llevó a la niña entre unas matas de trueno. Sacó una botellita y le dijo que bebiera un traguito. La niña dio un trago grandote. Luego comenzó a crecer y crecer. Se hizo una muchacha grande. Más grande de lo que Pitirre quería. Luego se casó con ella y tuvo su noche de bodas bajo las matas de trueno.

Después sacó otra botellita y la muchacha volvió a dar un trago grandote. Luego comenzó a hacerse chiquita, chiquita. Pitirre la tomó en sus brazos, le puso un caramelo en su boquita y se la llevó a su mamá.

La señora dijo: “Qué niño tan mono”. Luego le dijo a la niña: “Dile muchas gracias”. Pero la niña, que se había hecho muy chiquita, ya no sabía hablar. Sólo hizo: “Ta, ta”. Miró a Pitirre con mucho sentimiento, no por lo que le había hecho bajo las matas de trueno, sino por haberla dejado tan chiquita.

Cosas como ésta hacía Pitirre en el jardín. (f.200, p.142).

Este cuento presenta una gran inventiva e ingenio, pero, sin lugar a dudas se trata de un escrito que exalta la sexualidad; aunque probablemente está basado en *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

Dice Tatiana Sorókina al respecto de los varios géneros inmersos en *La feria*: “Suenan muchas voces desiguales del lenguaje normativo (escrito), dentro del cual se identifican los estilos epistolar, documental, literario, etcétera [...]”<sup>144</sup>

Es cierto que la escritura siempre guarda cierto grado de complejidad, precisión, y objetividad, pero querer ficcionalizar el discurso hablado, requiere, como ya lo vimos, un doble esfuerzo. Si es difícil utilizar la escritura para reproducir el efecto oral, también lo es para ficcionalizar la escritura a través de la misma. La escritura se convierte en una estructura más compleja que debe ficcionalizar, no sólo el ejercicio de la escritura, sino además debe utilizar distintos géneros para lograrlo; por lo menos así sucede en la novela de Arreola.

Como resultado del análisis anterior, en esta novela, tenemos multitud de resonancias, perspectivas, contenidos y estilos. Además es posible distinguir diversos tipos de discurso: periodístico, religioso, bíblico y doctrinal, legislativo, epistolar, autobiográfico; e incluso fusionados en un mismo fragmento:

Uno de por allí: “A nosotros se nos quedó la fama, pero los meros meros están aquí. Por eso Dios castiga tanto. Sígale dando, sígale dando... más de veinte terremotos en lo que va de historia, y acuérdense, en 1912 el Volcán de Fuego por poco los tapa de azufre y ceniza...”

Y otro ángel le siguió diciendo: “Ha caído Babilonia, aquella grande ciudad, porque ella ha dado a beber a todas las naciones del vino del furor de su fornicación...” (f.137, p.94)

---

<sup>144</sup> Tatiana Sorókina, *op. cit.*, p. 331.

Aquí se produce un diálogo entre el discurso religioso bíblico y el discurso religioso popular. La forma como el texto pone en diálogo a ambos muestra el modo irreverente con que la obra se relaciona con los discursos canónicos. Aunque debemos observar que el discurso bíblico funciona en tono serio.

En realidad, en *La feria* se borran los límites de la permanencia de un solo género,<sup>145</sup> ya que convergen una variedad de registros genéricos: el cuento, el poema en prosa, la parábola, la carta, el diario, la noticia periodística. A continuación menciono y analizo algunos de los más constantes:

EL DIARIO: Este ejercicio de escritura forzosamente requiere la presencia de un sujeto que escribe y que se lee a sí mismo (los diarios son generalmente escritos personales, íntimos que no se dan a leer a nadie).

Escribir un diario permite registrar la cotidianidad (Además de ser una escritura fragmentada por determinados días); generalmente se capta lo inmediato, el instante o el tiempo en el que sucede:

Agosto 20

Para poner un poco las cosas en su lugar, he resuelto no verla durante el día. Por la noche, después de una tarde tranquila me sentí un poco triste. Como no podía leer, tomé el camino de su casa. La hallé cerrada y silenciosa. Estuve meditando buen rato frente a su ventana. (f.177, p.124).

Dice Sara Poot, en ocasiones “los diarios son prácticas de enamorados, como es el caso del adolescente de *La feria*”<sup>146</sup>, porque se dan a conocer únicamente reflexiones sobre su vida sentimental; en donde cuenta la fluctuación de sus relaciones con María Elena. En

---

<sup>145</sup> Desde el punto de vista de los géneros literarios, esta escritura es de frontera: un mismo texto participa siempre de dos o más géneros. Felipe Vázquez, *op. cit.*, p. 105.

<sup>146</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 57

este caso, el diario es una denuncia del amor no correspondido. El diario se intensifica por días, aunque después lo sustituye por otras prácticas de escritura:

Dejé de apuntar en mi diario porque me puse a escribir una novela. (f.175, p.123).

En esta historia, como en otras partes de la novela, el acto de la escritura se hace notorio por las declaraciones de los personajes; para Sara Poot “Elegir el diario es elegir una forma de expresar la intimidad en la escritura [...]”<sup>147</sup>

LOS APUNTES: Aquí la escritura no es un oficio, son apuntes que escriben algunos personajes. El ejemplo es el del zapatero que se dedica durante un tiempo al trabajo de la tierra y es precisamente de esto, de lo que “habla” en sus apuntes: “Junto a mi libro de cuentas agrícolas, que estoy llevando con todo detalle, se me ocurrió hacer estos apuntes” (f.3, p.9.) Se trata de apuntes que describen paso a paso el trabajo de toda la labor agrícola. Según Sara Poot el lenguaje de este personaje es “culto”. Me supongo que se refiere a que su lenguaje es especializado, pues la escritura del zapatero- agricultor está plagada de términos relativos al campo y a la agricultura:

Muy mal comienzo en la labor de Tiachepa. Los bueyes que me prestaron son grandes y fuertes, los arados macizos, y les puse a todos rejas nuevas. Y los bueyes pujan despatarrados, avanzan muy lentamente, y los arados brincan haciendo agujeros en la tierra dura y engramada. Tuvimos que poner a dos yuntas en cada surco, y en vez de abrirse, la tierra se rompe en cuarterones. A la hora de rayar, los surcos no van a ser surcos. (f.61, p.41)

Tanto el diario como los apuntes anotan hechos y reflexiones de los personajes. “En el primero predomina la reflexión sobre el hecho, mientras en el segundo es el hecho el que tiene más importancia. En ambos hay una cercanía entre el sujeto y su escritura, pues el texto se revierte sobre la persona que lo escribe.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 60.

LA CARTA: llamado género epistolar. Esta tiene como objetivo establecer un vínculo de comunicación entre el personaje que escribe y el destinatario. Las cartas siempre se dirigen a una segunda persona.

En *La feria* a veces las cartas se convierten en un texto de denuncia, fundamentalmente aparecen varias cartas reclamando y denunciando los despojos que se les ha hecho a los dueños de las tierras:

...Denuncio a Vuestra Majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras. Y es que un oficial barbero, herrero, zapatero y otros hombres viles que no son labradores, teniendo amistad con uno de vuestros oidores e visorreyes, obtienen luego con seis testigos de manga beneficio de tierras, y antes de que hayan sacado el título las tienen ya vendidas a los señores principales en trescientos y en quinientos y en mil pases, y en dos mil y en tres mil y en cinco mil pesos... (f.4, p.10).

Al lado de las cartas, aparece la mención de los anónimos que perturban la vida de los zapotlenses y que son utilizados por algunos para sus propios fines.

También podemos proponer otra perspectiva de estudio sobre algunas cartas, las cuales llamaremos “cartas abiertas”, dichas cartas se acercan al carácter de oralidad en dos sentidos:

- 1) Que están abiertas al público en general y representan a varios sectores. Detrás de estas cartas están las voces de los criollos, mestizos, despojados, curas; es decir representan el habla de diversos grupos sociales.
- 2) Por el lenguaje que utilizan: las distintas voces y tonos reproducen el discurso coloquial, pues no excluyen la utilización de repeticiones y la fluidez del lenguaje hablado.

Yo, Félix Mejía Garay, de treinta y seis años de edad, casado y con seis hijos de familia, miembro de la Comunidad Indígena de Zapotlán el Grande, que tiene juicio promovido por la restitución de tierras [...]

Yo venía de comprar el periódico, cuando me encontré con Odilón en la puerta del juzgado. Me llamó y me dijo sin más ni más: “Tú qué necesidad tienes de andar metido en los asuntos de la comunidad”. Yo le dije que sí tenía, porque me hace falta un pedazo de tierra para mantener a mi familia. Nos hicimos de palabras, y él me dijo que en su casa había camiones suficientes para llenarlos de indios y tapar con ellos las barrancas de Zapotlán [...] (f.218).

Se puede observar que esta carta inicia con el tono particular del género epistolar, pero el segundo párrafo se convierte en un relato hecho de palabras del lenguaje coloquial. Hay varios fragmentos que ilustran lo expuesto casi de manera similar, he aquí un último ejemplo:

Continúo, Reverendo Padre, mi carta de ayer, porque considero su intervención necesaria y urgente. El dinero se ha reunido y sigue reuniéndose en cantidades verdaderamente asombrosas, como nunca antes, sobre todo desde que se supo lo de la Coronación. Y la Parroquia se está comprometiendo en muchísimos gastos que yo considero innecesarios. El señor Cura, Dios le perdone, parece estar un poco fuera de sí. Y el señor Farías, ante la sorpresa de todos, está abiertamente también de parte de los indígenas y en contra de los propietarios de aquí [...]

El señor Cura, además de su edad avanzada y en virtud de su actividad casi febril, ha visto recrudecido un viejo padecimiento, así que a nadie le extrañaría su traslado a Guadalajara, para que encuentre reposo y la atención médica necesaria. ¡Bendito sea Dios! (f.241).

A partir de lo anterior, no debemos olvidar que la importancia de la oralidad reside en la variedad de tonos, ritmos y modos en el uso de la palabra, que no deja ser notorio aún en el plano de la escritura.

EL ANUNCIO: siempre se requiere la presencia de un lector implícito en este tipo de práctica.

“A damas y caballeros  
los calzamos como reyes,  
porque no buscamos bueyes

perdidos en los potreros”(f.112, p.73)

Como podemos observar, lo interesante es la forma. La voz enunciativa adquiere un carácter impersonal, contrario a lo que sucede con el diario, el apunte o la carta. Se dirige a las masas, la intención generalmente es persuadir. Esto supone escritores y lectores dentro del texto, tal y como señala Sara Poot: “El acto de escribir aparece, así, como tema y establece un circuito de comunicación interno en el texto: los personajes son escritores y lectores, y su función y relación mutua van conformando el texto.”<sup>148</sup>

En conclusión el papel de la escritura es fundamental en la obra de Arreola. Además de presentarse diversas formas del lenguaje en los fragmentos; así no sólo es posible distinguir entre lo oral, lo escrito y lo literario. Intervienen también en esta práctica numerosos estilos y modos, por ejemplo el intertexto.<sup>149</sup> Pasemos a la intertextualidad para complementar lo que respecta a la escritura y para aclarar lo que he dicho:

Gérard Genette se adentra en el análisis del término intertextualidad que en un principio llamó paratextualidad y que después denominó transtextualidad, y explica los cinco tipos de relaciones transtextuales que encuentra: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.<sup>150</sup> Pero se concentra en una de ellas, la

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>149</sup> Comprendido de acuerdo con Helena Beristáin como un conjunto de unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente [...] ya sea renovados y metamorfoseados creativamente. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p. 263.

<sup>150</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 9-12.

hipertextualidad,<sup>151</sup> que define como texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente.

Después distingue tres clases de intertextualidad:<sup>152</sup> la cita textual, el plagio (copia literal pero no declarada) y la alusión (presencia solamente sugerida de otro texto):

La obra literaria, por sí misma, se constituye como ejercicio de intertextualidad: [...] el discurso literario analiza (explora, tergiversa, remeda, cuestiona, exagera) los modos de ser del discurso que llamamos “normal” o al menos no ficticio. La intertextualidad no es un rasgo de la literatura, sino una condición *sine qua non* de todo texto, pero en la literatura, en lugar de funcionar de modo automático y no siempre perceptible, como en otros textos, la intertextualidad es puesta en evidencia como tema de la escritura. [...] Desde la alusión más sutil hasta la repetición literal, desde la elección de una fórmula (sea “había una vez”) hasta la parodia de un sistema íntegro, en todo texto literario hay otros muchos, los identificables y los no identificables, textos literarios.<sup>153</sup>

Veremos que la primera clase de intertextualidad en *La feria* no existe, pero las otras dos sí, aunque creo que predomina la alusión a textos como es el caso de la *Biblia* (Isaías, Jeremías, Ezequiel, Mateo, Libros Apócrifos y Apocalipsis). También encontramos documentos que atestiguan la formación de los latifundios en México desde el siglo XVI, respecto al problema agrario en México.

Siguiendo con el texto de Genette, éste afirma “Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector [...]”<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Gérard Genette aclara que llama hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple. Se aplica a “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto A (al que llamaré hipotexto) en el que se aplica de una manera que no es la del comentario.” *Ibid.*, pp. 17 y 14.

<sup>152</sup> La intertextualidad es utilizada con distintos fines y se emplean procedimientos como la imitación, la parodia, la cita, etc. Carmen de Mora Varcancel, *op. cit.*, p. 112.

<sup>153</sup> Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 44-45.

<sup>154</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 19.

Después de esta breve explicación sobre la teoría de Genette, sabemos que Arreola incluye en su escritura otras escrituras, ceñidas por un nudo de correspondencias intertextuales, pienso por ejemplo en la *Biblia*, donde ocurre una transformación y una imitación. En el caso concreto del libro sagrado, se trata de un escrito que ha pasado a la tradición oral; acompañado en *La feria* de otras recopilaciones tomadas de cosas leídas, vistas y oídas, así como recuerdos de la infancia.

Escritura de tradición oral: la *Biblia* (recuerdos de la infancia, de cosas leídas, vistas y oídas.

Es más, les pedí a dos o tres que me escribieran algo de lo que les había pasado (por ejemplo las noticias sobre los tlayacanques), y pude utilizar algunos de sus escritos casi textualmente; también me serví de trozos de cartas y de párrafos enteros del periódico local [...] me serví de documentos antiguos, de pasajes bíblicos y de los evangelios apócrifos<sup>155</sup>

En *La feria* hay una transformación y una imitación de varias situaciones que Arreola vivió “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 [...]”<sup>156</sup> que plasma sus vivencias y escritos en el plano de la ficción.

La *Biblia* como influjo en la novela, es una de las fuentes en la que mayormente se puede detectar un trabajo de reelaboración literaria. Desde el epígrafe, *La feria* propone explícitamente claves para la búsqueda de los pasajes bíblicos.

Los dos versículos bíblicos del epígrafe, tomados de Isaías 49:2,8;<sup>157</sup> establecen relación con el fragmento referido anteriormente. Estas citas representan un diálogo con el

---

<sup>155</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 405.

<sup>156</sup> Miryam Torres Aparicio, *op. cit.*, p. 124.

<sup>157</sup> Para Sara Poot, la primera voz narrativa que aparece en el versículo bíblico caracteriza a las voces de *La feria* e inaugura en esta novela la importancia de la palabra.

texto bíblico, crean un nuevo diálogo entre sí al confrontarse y establecen relaciones con la novela como globalidad y con fragmentos y discursos particulares dentro de ella:

Él hizo mi lengua como cortante espada; él me guarda a la sombra de su mano; hizo de mí aguda saeta y me guardó en su aljaba.

Yo te formé y te puse por alianza de mi pueblo, para restablecer la tierra y repartir las heredades devastadas.

La interpretación de Sara Poot es que los dos versículos de Isaías “marcan la primera parte de la novela donde se concentra el problema que históricamente vive la población, el de la tierra; colocan en primer plano el papel de la palabra del pueblo, el tono religioso y la desprotección sufrida por los indígenas.”<sup>158</sup>

No olvidemos al personaje de Isaías con su tono de voz profética: “Habéis devorado la cosecha, y del despojo de los pobres están llenas vuestras casas” (Isaías 3:14/ f.99, p.63) y cada vez que toma la palabra recita enunciados bíblicos, haciendo alusión al profeta mayor Isaías. Otro versículo de Isaías dice así: “aúlla, oh puerta; clama, oh, ciudad; disuelta estás toda tú, Filistea...” (Isaías 14:31/ f.129, p.84).<sup>159</sup>

Estos versículos bíblicos se concatenan perfectamente para acentuar el carácter pecaminoso y de persuasión al arrepentimiento. La concepción de pecado y castigo resultan por las alusiones bíblicas que aparecen en el texto y que se combinan con los hechos y comentarios de los personajes: “Ha caído, ha caído Babilonia, aquella grande ciudad, porque ella ha dado a beber a todas las naciones del vino del furor de su fornicación...” (Apocalipsis 14:8/ f.137, p.94).

---

<sup>158</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 189.

<sup>159</sup> En este trabajo Sara Poot muestra cómo aparece un texto ajeno en *La feria* y además proporciona algunos datos específicos como, el lugar explícito de los pasajes de la *Biblia*, de la misma manera, hace una explicación de casi todos los versículos, con cierto orden progresivo. *Ibid.*, pp. 190-208.

En el fragmento de la confesión colectiva encontramos huellas bíblicas. El temblor que ocurre en *La feria* y que da lugar a la mayor parte de los pasajes bíblicos, abarca también escenas referidas a homosexuales. Esta situación también tiene lugar y hace alusión a la *Biblia* y recuerda a Sodoma y Gomorra.<sup>160</sup>

En su apropiación de los versículos bíblicos, Arreola los segmenta y los pone a funcionar en sus fragmentos. En términos generales, sólo se sustituyen algunas palabras arcaicas por otras más actuales, se cambian los nombres de los personajes o se usan otros que hagan alusión a la fuente principal (hipotexto) y se elimina o se sustituye el dato exacto de las fechas reales para asignarlo directamente a Zapotlán.

Los evangelios apócrifos también son motivo de estudio para Sara Poot<sup>161</sup>: el primero que aparece corresponde al ciclo *Apócrifos de la infancia*; es la segunda “Historia de José el carpintero” y se denomina “Viudez de José”.<sup>162</sup> En este fragmento, se instaure como el personaje bíblico que describe en el plano de lo maravilloso:

Había una vez un hombre llamado José, oriundo de Belén, esa villa judía que es la ciudad del rey David. Estaba muy impuesto en la sabiduría y en su oficio de carpintero. Este hombre, José, se unió en santo matrimonio a una mujer que le dio hijos e hijas: cuatro varones y dos hembras, cuyos nombres eran: Judas y Josetos, Santiago y Simón; sus hijas se llamaban Lisia y Lidia. Y murió la esposa de José, como está determinado que suceda a todo hombre, dejando a su hijo Santiago niño aún de corta edad. José era un varón justo y alababa a Dios en todas sus obras. Acostumbraba salir fuera con frecuencia para ejercer el oficio de carpintero en compañía de sus dos hijos, ya que vivía del trabajo de sus manos, en conformidad con lo dispuesto en la ley de Moisés. (f.24, p.19).

<sup>160</sup> En la doctrina católica se considera a la prostitución y a la homosexualidad las causas de la destrucción de Sodoma y Gomorra y por ende se las asocia con el juicio y castigo divinos. Estas ciudades generalmente, son recordadas como un símbolo de maldad total. En la *Biblia*, Génesis 19:1-29 se puede consultar la historia.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 197-200.

<sup>162</sup> El fragmento donde habla San José; según Sara Poot, proviene de los libros apócrifos y dice que aparece casi textualmente en *La feria*. Además explica: la selección de este texto implica un lugar prioritario a la voz que lo enuncia, además que legitima la importancia del Santo que en la novela, se nombra el patrono del pueblo, protector contra los temblores y motivo principal de la fiesta religiosa. *Ibid.*, p. 197.

Asimismo éste es el evangelio apócrifo que aparece casi textualmente, además de ser el más extenso. Éste se coloca en la primera parte de la novela, en un contexto que se refiere a la llegada de San José. En este mismo fragmento, sabemos que la voz enunciativa pertenece a Jesús cuando continua:

Este varón justo de quien estoy hablando es José, mi padre según la carne, con quien se desposó en calidad de consorte mi madre María. (f.24, p.19).

Es un proceso de humanización de un ser religioso fuera de su contexto, al convertir al Jesús crucificado en un personaje más de la novela. Lo mismo sucede con San José cuando nos explica su canonización:

Para que vean nomás el mérito que tiene la veneración que me otorgan y la fiesta que me hacen, les diré que mi culto es muy tardío en la liturgia católica. Sin contar algunos antecedentes aislados que mucho me honran pero que nada significan en la historia eclesiástica, mi verdadera exaltación ritual data apenas del siglo pasado. [...] mis letanías fueron aprobadas para la recitación de los fieles en 1909 por la Sagrada Congregación de Ritos; mi fiesta fue elevada a la condición de rito de primera clase, [...] En 1919 obtuve un prefacio propio y en 1922 modificaron el *Ordo commendationis animae* para intercalarme un “...in nomine Beati Joseph, inclyti ejusdem virginis sponsi...” (f.25, pp.19 y 20).

El personaje bíblico de San José también se instaura en la novela en el segundo libro apócrifo que menciona Sara Poot; el cual corresponde al ciclo *Apócrifos de la Navidad*, número XVIII:

Y yo, José me eché a andar, pero casi no avanzaba entre aquel mar de gente. Y al elevar mis ojos al espacio, me pareció ver como si el aire estuviera estremecido de asombro. Y cuando fijé mi vista en el firmamento, lo encontré estático y los pájaros del cielo inmóviles. Y al dirigir la mirada hacia la tierra, vi un recipiente en el suelo y unos trabajadores del campo echados en actitud de comer, con sus manos en la vasija. Pero los que simulaban masticar, en realidad no masticaban, y los que parecían en actitud de tomar la comida, tampoco la sacaban del plato, y finalmente, los que parecían introducir los manjares en su boca, no lo hacían, sino tenían sus rostros mirando hacia arriba. También vi unas reses que iban siendo arreadas, pero no daban paso, y el que las llevaba levantó su diestra y se quedó con la mano tendida en el aire. Y al pasar por un aguaje vi unos bueyes que ponían en el agua sus hocicos pero no bebían.

En una palabra, todas las cosas fueron apartadas de su curso normal. (f.132, pp. 88 y 89.)

Este texto sufre pequeños cambios: se segmenta su primera parte, se le añaden frases y se sustituyen palabras y signos; y se adecua a la historia que se narra.

El tercer evangelio corresponde al ciclo de los *Textos fragmentarios* y, dentro de ellos, a los *Evangelios apócrifos perdidos*. En la novela entra textualmente la segunda parte de este evangelio:

Estaba yo en un alto monte y vi un hombre gigante y otro raquíico. Y oí así como una voz de trueno. Me acerqué para escuchar y me habló diciendo:

“Yo soy tú y tú eres yo; dondequiera que estés, allí estoy yo. En todas las cosas estoy desparramado y de cualquier sitio puedes recogerme, y, recogíendome a mí, te recoges a ti mismo” (f.226, p.162).

Este evangelio está colocado en el fragmento que corresponde a la relación de las ánimas, a la búsqueda de tesoros y de dinero enterrado.

Otro evangelio aparece en los *Textos fragmentarios*, esta vez correspondiente a los *Fragmentos papiráceos*. Se refiere a los supuestos dichos de Jesús descubiertos en papeles antiguos:

“...levanta la piedra y allí me encontrarás, hiende el leño y yo estoy allí...” (f.231, p.164).

Este evangelio apócrifo, ya fragmentado de por sí, deja la forma versificada y se incorpora a la novela de manera prosificada. En otro fragmento aparece la “Carta del Domingo” que corresponde a las apócrifas *Cartas del Señor*:

- Hombres malhechores, mentirosos, adúlteros, rebeldes, impíos, injustos, odiosos, traidores, blasfemos, hipócritas, abominables, falsos profetas, ateos, esquivos, enemigos de vuestros propios hijos, conculcadores de la cruz, codiciosos del mal, desobedientes, charlatanes, enemigos de la luz y amantes de las tinieblas; vosotros que decís: Amamos a Cristo pero deshonramos al prójimo y devoramos a los pobres. ¡De cuántas cosas se arrepentirán el Día del Juicio los que obran tales maldades! ¿Cómo no se ha de abrir la tierra y os va a devorar vivos? Porque ejecutan las obras del Diablo, heredarán la condenación juntamente con Satanás... (f.147, p.101).

Este fragmento es asumido por don Isaías, el mismo personaje que pronuncia pasajes bíblicos. De nuevo, el documento que entra al texto coincide con el hecho más significativo de esa parte de la novela que se refiere al temblor, concebido como castigo divino. Recurrir a los evangelios apócrifos es poner a circular escritos menos conocidos y ocultos.

La presencia de la *Biblia* en *La feria* acentúa el carácter popular de la novela, pues recordemos que algunos pasajes, palabras o parábolas de la *Biblia* eran parte del bagaje cultural popular, sobretodo en esas poblaciones fervientemente religiosas de aquellos años.

Lo que hizo Arreola es que posiblemente, dispuso de varios hipotextos, a veces de simples argumentos leídos o escuchados, para después llevarlos al contexto de su novela y tratar de cumplir su objetivo de preservar ciertas voces, en eso consiste su toque original.

Uno de los mecanismos de reescritura es utilizado cuando recoge fábulas, noticias periodísticas, anuncios, documentos legales reales.

Todos estos documentos desde el siglo XVI en adelante (denuncias, actas, lamentaciones, quejas), son evidenciados por Sara Poot. En este aspecto, su trabajo tiene un gran valor de investigación histórico-documental. Lo más sobresaliente está en dar a conocer cómo Arreola recrea y actualiza en la ficción algunos textos que eligió.

Dice Sara Poot: “*La feria* asimila el *folklore* y, así, incorpora [...] canciones, refranes, décimas, corridos, adivinanzas y juegos de palabras [...] utiliza préstamos y hace transcripciones y traducciones [...] Por sus fragmentos [...] penetran escrituras ajenas, discursos sagrados, apócrifos, históricos y literarios”<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, pp. 187 y 188.

El Ateneo Cultural es otro de los acontecimientos en la novela, en el que hay un influjo de la escritura. Veamos primeramente en qué consiste su labor: las actividades de dicho grupo se abren con una serie de lecturas que gentes traídas de otros pueblos habrían de realizar en el Ateneo. La empresa, sin embargo, fracasa: el primer participante, un poeta, se emborracha; el segundo, un historiador, pone en tela de juicio la historia de Zapotlán el Grande; motivo que obliga a los oyentes a abandonar la sala. Más tarde llega al Ateneo una mujer, poetisa y vendedora que causa mucha admiración entre los integrantes del grupo, sobre todo por su poesía erótica. Alejandrina es el nombre de la poetisa que se hace acompañar por el narrador de este fragmento y por una mujer, ambos integrantes del Ateneo, para que le ayuden a vender sus productos y sus poemas. Algunos días más tarde la poetisa se va, con lo cual el acompañante-narrador se entristece y su esposa acuciada por los celos también lo abandona. A la par de estos acontecimientos, el Ateneo va perdiendo su prestigio y al final solamente se presentan tres poetas a los juegos florales.

El estilo narrativo de la historia del Ateneo Cultural es diferente del de la mayor parte de las historias, ¿por qué me ocupo de él? porque tiene como oficio la labor escrituraria. La narración que describe esta parte tiende a lo poético:

Es un estilo rico en metáforas, símiles y comparaciones que no caen en lo coloquial, como la mayor parte de lo que se cuenta; a excepción de la historia del joven enamorado donde también encontramos matices poéticos:

Muy buena idea la de don Alfonso: nuestro Ateneo, que tan grato pasatiempo nos proporciona la noche del jueves de cada semana, *es un islote incomunicado en este archipiélago del sur de Jalisco.*

No sabemos nada de aquellos que tan cerca de nosotros cultivan las letras en sus rincones de provincia. Apenas si de vez en cuando algún periódico local nos da muestras de esos ingenios escondidos. (El énfasis es mío. f.155, p.109).

En conclusión el sincretismo, la variación, la pluralidad de tonos y voces, el contrapunto verbal, son otras tantas vertientes de la escritura lúdica y festiva de *La feria*. En su proceso de elaboración, La feria utiliza préstamos y hace transcripciones y traducciones de otros textos. Penetran escrituras ajenas, discursos sagrados, apócrifos, históricos y literarios. En la obra de Arreola convergen una variedad de registros genéricos: el cuento, el poema en prosa, la carta, el diario, la noticia periodística, el anuncio comercial, el epitafio, la receta de cocina se interpenetran/mezclan y producen formas híbridas. Basten los ejemplos anteriores para verificar que Arreola es un narrador proteico y al trasladar el texto bíblico a su novela, logra una transformación de las sagradas escrituras, y por lo tanto la escritura bíblica adquiere otro sentido en un contexto totalmente diferente.

### 3.3. LA IRONÍA COMO UN TRATAMIENTO DISCURSIVO.

En las páginas contiguas veremos que varios sucesos en la novela están mediatizados por la ironía. Para conocer las implicaciones de esta palabra, primero diremos que “Etimológicamente ironía proviene del griego *eironeia*, que se refiere a “aquél que dice una cosa que no piensa”, o “aquél que con las palabras disimula sus pensamientos.”<sup>164</sup>

Para Quintiliano “la ironía se comprende sea por la entonación, sea por el personaje del que se habla, sea por la naturaleza del sujeto. Pues si una de las circunstancias desmiente las palabras, se manifiesta que el fondo buscado es contrario al discurso sostenido.”<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Ana Rosa Domenella, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de la ironía literaria” *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p.88.

<sup>165</sup> “Tres mundos: Cataluña, España, Europa”, en Obras selectas, vol. 1, *Revista de Occidente*, Madrid, 1967, citado por Ana Rosa Domenella, *op. cit.*, p. 88

Actualmente, Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, sostiene que “lo característico de su componente lingüístico es la inversión semántica de la antífrasis; y el de su componente retórico, la disemia que le otorga su ambigüedad esencial.”<sup>166</sup>

Hutcheon agrega que “La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”<sup>167</sup>, tal y como ocurre con estas declaraciones:

Ahora somos una ciudad civilizada: ya tenemos zona de tolerancia. Con esta caseta de policía y toda la cosa. Se acabaron los escándalos en el centro y junto a las familias decentes. (f.114, p.75)

¡Ah, qué mi Marqués tan elegante...! (f.122, p.80).

En el primer fragmento se celebra el ejercicio libre de la prostitución. Y el marqués “elegante”, es uno de los mejores sexo-clientes.

Generalmente, en la presencia de la ironía, el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. Los textos irónicos deben ser actualizados por el lector a partir de su perspicacia y de la competencia literaria que posea tal y como afirma Beda Allemann “es fundamental que el receptor o lector posea una especie de perspicacia o complicidad que le permita captar el significado latente y correcto y desechar el manifiesto y erróneo.”<sup>168</sup> Por ello, “La ironía<sup>169</sup> como figura consiste en decir lo contrario, no de lo que se

<sup>166</sup> Helena Beristáin, “Ironía”, en *Diccionario de retórica y poética*, citado por Ana Rosa Domenella, *op. cit.*, p. 89.

<sup>167</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 1992, p. 176.

<sup>168</sup> Beda Allemann, “De l’ironie en tant que principe litteraire”, en *Poétique*, núm.36 (1978), citado por Ana Rosa Domenella, *op. cit.*, p. 385.

<sup>169</sup> La ironía es un tropo que posee un valor bien caracterizado (aunque con numerosas variantes y diferentes grados) ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo. Catherine Kerbrat Orecchioni, “La ironía como tropo”, *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM. 1992. p. 211

piensa, sino de lo que se dice [...]”<sup>170</sup>. En el oficio de don Fidencio el cerero está oculta,

de manera irónica, la pérdida de la honra; veamos el siguiente fragmento:

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 [...] Al día siguiente mostró al mundo otra cara, transfigurada por la injusticia.

Puso sobre el mostrador toda su existencia de velas de cera blanca y dejó que las gentes del pueblo las manosearan a su antojo, les clavaran la uña y se fueran sin comprarlas... (f.238, p.168).

Con base en el ejemplo anterior, sabemos que “En su vertiente pragmática la ironía siempre tiene una intención de burla, de crítica mordaz; o al menos intenta poner en duda o descalificar situaciones o declaraciones literarias.”<sup>171</sup> Un ejemplo con evidente matiz irónico está en las siguientes palabras:

“Este año, Juan Tepano, Primera Vara, anda contento como si a él y a los suyos ya les hubieran devuelto la tierra.”(f.107, p.70).

Podemos observar, en efecto, que los enunciados irónicos tienen un significado literal y otro significado encubierto y no evidenciado con palabras propiamente.

Sara Poot dice que la ironía se instaura en el sentido global de la obra, la interpreta como una visión del mundo del escritor.<sup>172</sup> Alberto Paredes aborda en este mismo sentido la novela y reconoce en Arreola una “maliciosa distancia para observar con aguda ironía su entorno social”.<sup>173</sup> Visto así, la obra de Arreola es un continuo debatirse patético de un hombre desvalido de su tiempo que se conforma con denunciar bajo matices irónicos las

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>171</sup> Ana Rosa Domenella, *op. cit.*, p. 91.

<sup>172</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 17.

<sup>173</sup> Alberto Paredes, “Juan José Arreola” *Figuras de la letra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 (Diagonal), p. 23.

formas sociales, políticas, afectivas y hasta sexuales: recordemos a la siempre virgen

Concha de Fierro:

Lleva tres meses con Leonila y sigue virgen y *mártir* porque todos le hacen la lucha y no pueden. (f.120, p.79),

hasta que llega irónicamente su “Príncipe Azul”,

El torero Pedro Corrales, que a falta de toros buenos, *siempre le echan bueyes y vacas matreras*. (f.264, p.184).

Dijo alguna vez Arreola con respecto a *La feria* “[...] pero a la hora de escribir volvió a triunfar en mí, no sé por qué artes, el espíritu irónico y sarcástico [...]”.<sup>174</sup> María Laura Guerrero Guzmán afirma en su trabajo de tesis que la ironía es utilizada por Arreola como una manera de comprometerse y de rebelarse contra las injusticias que le ha tocado vivir; tal y como le declaró el mismo Arreola a Emmanuel Carballo: “Pero a pesar de esa especie de pesimismo sonriente o de humor negro quise no desentenderme en *Confabulario* y en *La feria* de la realidad social que me rodea. Repetir las palabras de los tlayacanques –los desposeídos de la tierra- tiene para mí el valor de un alegato a favor de su causa.”<sup>175</sup>

La ironía de Arreola muchas veces utiliza la fórmula basada en seres humanos que se debaten frente a presencias más grandes, como: a) el amante con sus anhelos frente a la mujer esquiva, b) el pobre esposo frente a su mujer dominante, c) el hombre indígena sumiso frente a las diversas formas de poder (gobernador, político, jefe, o sacerdote, etcétera).

---

<sup>174</sup> Carmen de Mora Varcancel, *op. cit.*, p. 110.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 406.

Arreola, desde un punto de vista crítico, muy personal utiliza la ironía<sup>176</sup> para satirizar la superficialidad e ineptitud de ciertas mujeres, la falta de comunicación para algo realmente importante y el consumo desmedido por los bienes materiales; tal y como ocurre en el siguiente fragmento con la visita del doctor:

-Por acá está el enfermo, doctor.

-Déjame primero ver tu corral. Ya me han dicho que lo tienes muy bonito, con tantos animales y matas...

-Pásele, doctor.

-Estos puercos chinos que parecen borregos ¿cómo te hiciste de la cría?

-Con las Contreras, doctor, ellas tienen un puerco entero. Sabe, aquel Sebastián pasó muy mala noche, quéjese y quéjese.

-De esta rosa de Alejandría me tienes que dar un codito, a ver si prende. Mi mujer tenía una y se le secó. Todo lo que planta se le seca, y a mí me gusta que haya flores en mi casa.

-Con mucho gusto, doctor. Le di tres veces sus gotas a Sebastián y no se durmió...

\_ ¿De dónde sacaste este guajolote? Hacía mucho tiempo que no veía yo un guajolote canelo así de grande y de gordo...ya los guajolotes se están acabando por aquí. [...]

- Me lo tienes que guardar para Navidad, porque a este coruco yo me lo como. (f.29, p.23).

En una evaluación general de la novela, es más fácil notar un deterioro de la sociedad al que el autor da un tratamiento irónico, el cual se hace evidente con fragmentos como la muerte de la Gallina sin Pico; recordemos esta historia:

Cada vez que se muere una mujer de la vida alegre, *sucede algo muy bonito* y muy triste. Una o dos de sus compañeras, o la dueña de la casa en que pecaba, salen a pedir el vestido de una muchacha honrada para enterrarla con ropa limpia [...] doña María la Matraca fue a conseguir el vestido. Tenía todas las casas del pueblo a su disposición, pero se le ocurrió ir a casa de don Fidencio, a medio día, para pedir un traje de Chayo, ella sabría por qué.

---

<sup>176</sup> Arreola habló concientemente del tratamiento irónico que fue dando a su obra; en el cuento "Hizo el bien mientras vivió" se enfocó en ironizar a base de lo más querido, de lo más sagrado que puede haber en los sentimientos humanos, y de aquí partió su enfoque irónico que trasladó en obras posteriores como *La feria*. Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 372.

Salió a recibirla la mamá y le dijo que con mucho gusto. Pero volvió con las manos vacías.

-Perdóneme usted, pero mi hija no quiso. Dice que le da miedo pensar en su vestido enterrado [...]

Para no errarle, doña María la Matraca dirigió sus pasos a casa de Chonita, una beata quedada y fea a más no poder. La misma que le dio un traje negro para enterrar a la Gallina sin Pico. (f.236, pp.166 y 167).

En medio de la ironía surgen las experiencias de un zapatero que se aventura sin fortuna en la agricultura y regresa finalmente a sus zapatos en honor al refrán “zapatero a tus zapatos”; los avatares de un muchacho que se cree enamorado y escritor, víctima inconsciente de las burlas de la vida a causa de su ingenuidad menguante; los sucesos también mordaces relativos al Ateneo Literario en el que todo resultó ser un desastre, recordemos cuando, bajo la presidencia de Don Alfonso, se reúnen los “amantes de las letras” para un intercambio cultural con poetas y escritores de la región. Recordemos, al primer participante, un poeta, que se emborracha y al historiador que insulta y pone en mal a los zapotlenses o a la mujer poetisa con su poesía erótica; finalmente los juegos florales, en los que obtiene el tercer lugar un miembro del Ateneo “estaba realmente deprimido; este es su primer triunfo, y la musa inspiradora, esto es, su novia, brilló por su ausencia. Todos nos esforzamos por aplaudirlo y reanimarlo” (f.274, p.191), o pensemos en el romance platónico de uno de sus miembros con Alejandrina. Finalmente pensemos en la triste suerte de amores y desamores entre don Salva, Chayo y Odilón.

También la ironía caracteriza algunas veces el discurso del narrador o bien éste completa el sentido irónico del fragmento al funcionar complementariamente con el discurso de los personajes. Tal y como sucede con el doctor que visita al enfermo y se muestra más

interesado en los bienes que puede sacar como pago; ante tal hecho interviene una voz de mayor conciencia portadora de ironía con las siguientes palabras:

Así es siempre este doctor. Le gusta hacer un inventario lo más completo posible de los bienes terrenales de sus clientes, para formarse una idea clara de las condiciones y de la duración del tratamiento, sin cometer injusticias. Porque...según el sapo es la pedrada... (f.29, p.24).

Otro hecho irónico ocurre si hablamos de la feria como festejo; la cual debería, aunque sea por un momento, conceder un cambio, en donde se supriman las clases sociales, cuando terminan los festejos en Zapotlán, no se observa un cambio social; no ocurrió incluso en el tiempo que duró el rito. Ahora, podemos decir que el camino que escogió el grupo indígena para conseguir igualarse a los otros, por lo menos en un plano simbólico, no fue el adecuado. A pesar de que pusieron sus esperanzas en San José, como lo dice una voz anónima, para resolver sus problemas:

- Yo propongo que si Señor San José es de veras el patrón de Zapotlán, que nos lo demuestre y nos dé a entender de una vez si está con los pobres o con los ricos.
- ¿Y eso cómo lo vamos a saber?
- Pues si está con nosotros que se arregle lo de las tierras. Y si no, nosotros para qué nos metemos ya en lo de la Función...
- A mí me parece mejor que este año no gastemos de más. Se ha juntado bastantito dinero, no se lo demos todo al señor Cura, al cabo él está de acuerdo. Lo que siempre nos falta es con qué pagar los juicios, por eso siempre ganan los ricos. Necesitamos ayudarle a Señor San José a que nos haga el milagro... (f.209, p.148).

Los indígenas ponen sus esperanzas de cambio en un rito que en esencia significa estatización: un rito religioso. Y es que la religión (la vía que toman los indígenas para resolver sus conflictos): tiene una inclinación conservadora. Sin saberlo, el grupo indígena apoyó el mantenimiento de su situación. Mas ¿quién les iba a decir a los indígenas que una feria es un momento de ilusión donde suceden cosas que en la cotidianidad son imposibles

de realizar? pues cuando termina una feria todo debe volver a su sitio, por ser sólo una fiesta con un propósito de índole religioso.

### 3.4. EL PESIMISMO COMO UN TONO VALORATIVO

Rosario Castellanos afirma que *La feria* es una novela profundamente pesimista, no sólo de manera individual, sino que es una característica de toda la comunidad zapotlense<sup>177</sup>. Sara Poot también habla de una visión pesimista que predomina en la novela, bajo la cual se confecciona un texto como alternativa crítica que denuncia una injusticia social<sup>178</sup>. Arreola mismo, nos declara por qué su obra literaria se llenó de pesimismo: “Desconfío de toda literatura que nazca o que haya nacido de la felicidad. Comparto con Baudelaire, con Poe, con Dostoievsky, todo el horror que hay en la humanidad, toda su miseria”.<sup>179</sup>

Para Arreola *La feria* es el momento culminante de un mundo que no muere y persiste hasta nuestros días, pero ¿De qué manera? como digno exponente de su generación, la literatura no se caracterizaba precisamente por su optimismo. Al respecto, dice Alberto Paredes que no se trata de un fatalismo plano<sup>180</sup>, sino de un artificio que hace una valoración de cada una de las historias y al final, el desenlace sobreviene con una atmósfera pesimista.

La progresión pesimista funciona casi en todos los fragmentos que a lo largo de la novela conforman una secuencia narrativa que en algunos casos, va desde una situación inicial con un proyecto, hasta un final que es el fracaso del mismo. Este es el caso de los apuntes del zapatero en los que relata en primera persona lo que ha hecho y lo que pretende

---

<sup>177</sup> citado por María Luisa Guerrero Guzmán, *op. cit.*, p. 108.

<sup>178</sup> Sara Poot, *art. cit.*, p. 1028.

<sup>179</sup> Orso Arreola, *op.cit.*, p. 25.

<sup>180</sup> Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 25.

hacer para llevar a feliz término la siembra, lo que le garantizará el logro de su mayor proyecto que es ser agricultor. El tema de la tierra avanza en tanto los indígenas realizan algunas acciones para recuperar sus propiedades, mientras otros hacen todo lo posible por impedirlo; sin embargo, no hay progresión en cuanto a la situación de los indígenas, pues el conflicto no se resuelve, queda en el grito, en el llanto, en la demanda, en la voz:

“Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor presidente de la república... (f.1, p.8).

Con la voz de Juan Tepano, uno de los personajes más prominentes, se intensifica el pesimismo por lo perdurable de sus palabras en la condensación de una historia de siglos: cambian las autoridades, pero la situación de los indígenas no varía; por ello pervive hasta nuestros días el reclamo de Juan Tepano: “nos lo quitaron todo...” (f.1, p.8)

Si hablamos del tiempo en la novela en relación con el pesimismo, veremos que juntos conforman el carácter cíclico, en el que nada cambia, es un giro en cada una de las historias que completa un itinerario, y aterriza en el mismo punto de partida; por ejemplo, el asunto de la tierra transcurre de esta manera; de la mención del conflicto que hacia el final parece desvanecerse, finalmente vuelve a su situación original:

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. (f.1, p.7)

“Vuestra excelencia como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras [...]” (f.2, p.8).

Y aquí tiene usted ahora a todos estos pobres indígenas [...] con las manos vacías, levantadas en alto, pidiendo justicia... (f.50, p.35)

- Ahora les hemos parado todos los pleitos y juicios... (f.284, p.197)

El carácter cíclico se instaura en una complicidad del tiempo con el pesimismo. De por sí, temporalmente la novela funciona circularmente: el fin de los fragmentos regresa al principio de ellos, y se establece así una continuidad. En lo que respecta a las historias que se

gestan dentro de este proceso, la mayoría caen de vuelta al estado inicial de las cosas; tal y como dice Sara Poot “El texto deja abierta la posibilidad de la repetición de los sucesos (...)”<sup>181</sup> El pesimismo se une al tiempo cuando vemos en cada una de las historias a los personajes volver hacia un estado original. “De la mención del tema se pasa a la hoguera misma del conflicto, que hacia el final se apaga y vuelve a su situación original, cenicienta”.<sup>182</sup>

“[...] Vuelvo a mis zapatos [...]” (f.257, p.179)

Se da sí, una anulación del tiempo; al menos en cuanto condición necesaria del cambio, acentuada por la visión pesimista: “Todo el año parecemos coheteros, nomás pensando en la feria y llenándonos de pólvora la cabeza, para que a la hora de la hora, todas las ilusiones se nos seben...” (f.242, p.171)

Entonces, el tiempo que se registra en la novela desemboca en el pesimismo: transcurre pero sólo para volver sus pasos hacia un estado original. Así, el zapatero (dicho con sus propias palabras) regresa a sus zapatos después de una fallida experiencia agrícola. Esta narración avanza fragmentaria y progresivamente y, al finalizar, traza una línea hacia atrás, dejando como única experiencia su escritura, anunciando el reinicio de su ocupación anterior.

Pues ya estaría de Dios que no viera yo los primeros ni los últimos granos del maíz de mi cosecha.

Hoy sábado, al hacer la raya, le vendí a mi compadre Sabás el potrero con la labor en pie, en menos de lo que me costó. Ya habíamos empezado el corte de hoja, en operación muy importante y que dejo sin describir, porque éste es el último de mis apuntes. Sea por Dios. [...]

---

<sup>181</sup> Sara Poot, *op. cit.*, p. 167.

<sup>182</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, *op. cit.*, p. 66.

Vuelvo a mis zapatos. Por cierto que lo único positivo que saqué de esta aventura es la ocurrencia de un modelo de calzado campestre que pienso lanzar al mercado para sustituir a los guaraches tradicionales. A ver si tengo éxito y puedo pagar pronto la hipoteca de la casa... (El énfasis es mío, f.257, p.179).

El melindroso enamorado de Alejandrina termina por perderla y por sentar cabeza con su esposa. Don Salva y el personaje del diario sentimental retoman el momento inicial del que nunca salieron en realidad: la soltería. El diario del joven se intensifica por días, pero vuelve a su ejercicio literario, después del amor no correspondido: “dejé de apuntar en mi diario porque me puse a escribir una novela” (f.175, p.123).

En el caso del niño que se confiesa, su situación se sostiene de inicio a fin en su curiosidad por lo sexual.

- Me acuso Padre de que tengo novia.
- Eso no es pecado, pero tú no tienes edad.
- Y el otro día le tenté...
- ¿Qué le tentaste?
- Cuando yo era chico, mi tía Jesusita con una mano me levantaba el brazo y con el filo de la otra iba haciendo como que me cortaba con un cuchillo: “Cuando vayas a comprar carne, no compres de aquí, ni de aquí, ni de aquí... ¡Sólo de aquí!” Y de repente me hacía cosquillas debajo del arca.
- ¿Y eso a qué sale?
- Es que yo también jugué a eso con Mela, pero se lo hice en la pierna, empezando por el tobillo...

“Cuando vayas a comprar carne...” (f.84, p.54)

La misma tendencia pesimista también se instaura en el aspecto religioso; es decir, el pesimismo como el fin “Apocalíptico”<sup>183</sup> aparece principalmente en el fragmento de la

---

<sup>183</sup> Araos Troncoso piensa que en *La feria* se crea una atmósfera apocalíptica por el temor de los personajes, las apelaciones a Dios, la referencia a los efectos destructivos inmediatos del sismo y del

confesión colectiva: en este fragmento se aglutina una ráfaga de enunciados pertenecientes a distintos emisores, que representan el sin fin de voces que circulan por el texto.

...Me acuso Padre de que me robé una peseta, me acuso de que le faltó al respeto a mis mayores, de que soy mercader de peso falso y amigo del fraude, de que engaño a mi marido el ferrocarrilero cuando se va de corrida, de que me quedé con las tierras por menos de la mitad de lo que valían, de que recibo prendas, de que digo malas palabras, de que pagué testigos falsos, de que fui de la Junta Repartidora de Tierras... (f.135, p.90)

Tanto los fragmentos del terremoto, como los de la confesión tocan temas que se relacionan con el pecado. En unos la referencia es el juicio final, en otros se cita textualmente el Apocalipsis bíblico. El texto construye la asociación entre el terremoto y el castigo divino, pues el fenómeno adquiere connotaciones de destrucción apocalíptica.

La novela es una feria de discursos y de escritura apocalíptica (pesimista); desde un principio, recordemos el epígrafe, ya anteriormente estudiado.

En el fragmento del terremoto y sobre todo en el de la confesión se incorporan citas bíblicas que las emite una voz anónima, las cuales son adjudicables a don Isaías, pero también a la conciencia colectiva de Zapotlán. Estas citas de los profetas bíblicos imprimen un tono que favorece a la atmósfera apocalíptica. Se trata de acusaciones del pecado, lamentaciones, advertencias y alusiones a hechos de destrucción y muerte. En el fragmento de la confesión aumentan los pasajes bíblicos, con los que se agudiza el clima de culpa y castigo.

[...] aúlla, oh puerta; clama, oh ciudad; disuelta estás toda tú, filisteá...  
(f.129, p.84)

---

discurso que le precede en el que todos se mueven por un mismo factor: el miedo a la muerte”, *op. cit.*, p. 138.

¡Ay de los que juntan casa con casa y campo con campo hasta ocuparlo todo! [...] ¡Hijos de bruja, generación de adúltera y de prostituta! Incuban huevos de áspid y tejen telas de araña, [...] más valía que me atara al cuello una piedra de molino, ¿por qué no me mató en el seno de mi madre, y hubiera sido ella mi sepulcro y yo preñez eterna de sus entrañas? [...] ¡no hay quien clame por la justicia, nadie que juzgue de verdad! [...] ¡ay de los que piensan por la noche las maldades que habrán de ejecutar por la mañana! [...] Conciben maldades y paren crímenes, también yo te alzaré las faldas hasta taparte con ellas la cara y se verán tus vergüenzas. (f.135, p.90-93).

Hasta ahora, en todas las historias estudiadas cabe encontrar al menos un punto de intersección: el fracaso. Tanto las reivindicaciones de los indios, como la aventura del zapatero- agricultor y la misma feria desembocan en otras tantas frustraciones, Carmen de Mora dice: “La historia de Zapotlán es una cadena de desengaños, frustraciones y premoniciones apocalípticas, como el terremoto o el derrumbamiento del gigantesco castillo pirotécnico.”<sup>184</sup>

Ningún personaje que actúa de acuerdo con las normas morales o con los convencionalismos vigentes tiene éxito. Este pesimismo no se refiere a casos particulares sino a la comunidad entera, en el que rige el sistema de injusticia, y además no se constriñe al presente, sino que abarca el pasado histórico y prefigura el porvenir. Entonces es un pesimismo radical en el que no hallamos límites. Por eso la recomendación es deplorable:

...yo les aconsejaría a todos los visitantes que ya no vengan a la feria del año que viene. Estamos en la más completa decadencia, y no es porque yo ya me sienta viejo y cansado. (f.266, p.185).

---

<sup>184</sup> Carmen de Mora Varcancel, *op. cit.*, p.111.

En conclusión, los personajes de esta obra terminaron frustrados, fracasados, derrotados a pesar de sus esfuerzos; desde los tlayacanques, hasta el nuevo agricultor pasando por el cura, el joven poeta enamorado y terminando en el desastre de la feria del pueblo.

### 3.5. VALORACIÓN SOBRE LA ESCRITURA DE ARREOLA

Anteriormente, los críticos de Arreola acentuaron el carácter esteticista de su escritura, desmontaron algunas de sus estrategias escriturales, rastrearon la erudición intertextual y hablaron del mestizaje de géneros, pero ignoraron el misterio de su escritura. En realidad, lo que me interesa en este apartado, es mencionar los últimos trabajos que se han publicado sobre Arreola, desde una perspectiva muy distinta de la que se venía haciendo.

En los últimos tres años se han publicado dos libros sobre Juan José Arreola concernientes a su escritura: *Juan José Arreola. Aproximaciones* y *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*<sup>185</sup> En ambos libros, los estudiosos coinciden en que Arreola es un escritor de la modernidad,<sup>186</sup> atrapado por la concepción trágica de la escritura, producto del fenómeno de la modernidad.

Arreola mismo en una de sus entrevistas con Emmanuel Carballo confiesa su imposibilidad de escribir: “Aún no puedo resolverme a ser un escritor prolífico, que escriba

---

<sup>185</sup> Carlos Miranda, *Juan José Arreola. Aproximaciones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. *La tragedia de lo imposible* de Felipe Vázquez obtuvo el premio nacional de ensayo *José Revueltas* 2002. Felipe Vázquez, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

<sup>186</sup> El escritor moderno constantemente trasgredió las formas escriturales. Problematizar el lenguaje y explorar sus límites fue una de las premisas de la literatura moderna. Felipe Vázquez, “La imposibilidad de la escritura” en Carlos Miranda, *Juan José Arreola. Aproximaciones, op. cit.*, p. 11.

de todo y para todos [...] Mi renuncia a escribir es difícil, y fíjate que no lo haría del todo mal. <sup>187</sup>

Hasta este momento, no quiero confundir al lector y que piense que la imposibilidad de la escritura se refiere simplemente a la ausencia del acto de escritura. La imposibilidad de la escritura de la que habla Felipe Vázquez, se instaura cuando un escritor se vuelve exigente consigo mismo. En Arreola surge por esa búsqueda intensa del lenguaje, hasta el punto de expresar lo indecible; es decir, escribir desde los límites de la escritura misma.

El punto que me propongo aclarar es ¿a qué llama Felipe Vázquez la imposibilidad de la escritura? Su aportación, dice él mismo, fue haber descubierto que, desde los primeros textos de Arreola hasta los últimos, la dialéctica de su producción escritural conducía a que esa misma escritura desembocara en la no-escritura.

Para Felipe Vázquez la génesis de la imposibilidad de la escritura se instaura en una atmósfera de crisis en la que las palabras se muestran incapaces de referirse a un mundo que aparece ilegible. Inclusive hubo escritores cuya respuesta fue el suicidio, la negación del acto escritural al no afrontar el desafío de escribir desde los límites del lenguaje; como fue el caso de Rimbaud. Los escritores que se enfrentaron a la imposibilidad de la escritura tienen una conciencia abismal de la palabra, tal es el caso de Arreola. <sup>188</sup>

Según César Blanco <sup>189</sup>, el libro de Felipe Vázquez ha revelado aspectos de la obra de Arreola que anteriormente habían sido ignorados por la crítica. El propio concepto de

<sup>187</sup> Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 397.

<sup>188</sup> La imposibilidad escritural es el rasgo exclusivo de la literatura moderna. En la modernidad el arte se expresó como una crítica de sí mismo, de su tradición y de su tiempo. En este sentido, Arreola tocó los límites de la forma, del sentido y de la literatura como tal, entonces se reveló la imposibilidad de la escritura. Felipe Vázquez, *op. cit.*, p. 17.

<sup>189</sup> César Blanco, “La estirpe de los escritores imposibles”, *El Independiente*, núm. 258, México, Febrero 19, 2004, p. 4.

*escritor imposible* es una significación de Arreola, quien divide a los escritores en posibles e imposibles. Al escritor imposible nadie puede repetirlo, se le impone la escritura, más que destinado está condenado a crear, en él habita la capacidad de transmitir lo inefable, eso que hasta antes de su advenimiento parecía indecible, va más allá de lo que la inteligencia puede proponerse, son escritores intrépidos que tocan la frontera donde la escritura se resuelve en silencio o cruzan el límite en que la palabra coincide con su propia destrucción; el escritor posible, en cambio, representa las posibilidades de la inteligencia, y no le fue dada la gracia del genio, es alguien que puede llegar a ser escritor por una serie de actos de la voluntad, con disciplina. Es el tipo de escritor profesional que se impone la tarea de escribir; tal es el ejemplo de Borges<sup>190</sup>.

Arreola es un escritor imposible porque descubre que las palabras son frágiles y equívocas, y a partir de esta concepción se impone la tarea de hacer una obra imposible. Por otra parte, cuando se trasgrede el límite de la escritura se desemboca en la no escritura; tal como sucedió con Arreola, quien sabía que la forma de concebir la escritura lo había conducido al silencio.

“La imposibilidad de la escritura” es, entonces, un fenómeno de la modernidad que responde al impulso de los escritores por alcanzar los límites de lo decible; es, además el límite desde el cual, debe escribir todo poeta, una frontera que desemboca en un silencio definitivo.

---

<sup>190</sup> Aunque Felipe Vázquez más tarde habla de que a veces, algunos escritores posibles, se vuelven imposibles y nombra a Borges y Rubén Darío. *Op.cit.*, pp. 19-20.

Felipe Vázquez reconoce un aspecto lúdico en la obra de Arreola que consistió en una búsqueda intensa del lenguaje que desembocó en una imposibilidad de rebasar los límites de la escritura y, por tanto, una necesidad de escribir desde los mismos.

Para Felipe Vázquez “la imposibilidad de la escritura” es un límite en el que se debe situar todo escritor, aunque Arreola desembocó en un silencio definitivo, pues si comparamos su obra escrita con la producción de entrevistas y testimonios que dio él mismo sobre su vida, veremos que ésta última es mucho mayor que el arsenal de su obra escrita: “Si consideramos la fecha de publicación de sus libros, diremos que el periodo de creación literaria abarca 22 años (en realidad abarca unos 30). Y si exceptuamos dos libros que Arreola mismo excluye de sus obras, *Inventario* (1976) y *Ramón López Velarde* (1988), diremos que, al morir, Arreola cumplía 30 años sin escribir literatura (los mismos que Rulfo tenía de no escribir cuando murió).”<sup>191</sup>

Juan Rulfo, Beckett, José Gorostiza y Arreola, son el tipo de escritores que trasgredieron los límites de la escritura y al ser habitados por la imposibilidad, fueron arrojados al mundo y asumieron el silencio definitivo que implica el tocar la tierra para estar a salvo. Este acto está muy lejos de la cobardía, pues dice Felipe Vázquez “El silencio es un acto de dignidad.”<sup>192</sup>

La imposibilidad de la escritura es uno de los mecanismos de la creación arreolesca; de la cual resulta el temperamento trágico sobre el cual Felipe Vázquez nos dice: “Juan José Arreola no fue un escritor profesional, pues aunque quiso, no pudo vivir de su escritura. No

---

<sup>191</sup> Felipe Vázquez, art. cit., p. 30.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 35.

se obligó a escribir una página si ésta no nacía de una necesidad profunda.”<sup>193</sup> Otros ejemplos de la más alta responsabilidad escritural serían Rulfo y Gorostiza, pero Arreola se concibe como un artesano del lenguaje que está muy lejos del mero oficio literario. “Y si hubiera escrito sin la necesidad de hacerlo –como tantos otros-, se habría convertido en un falso escritor.”<sup>194</sup>

Felipe Vázquez se pregunta y explica: ¿Por qué Arreola desembocó en el silencio? “Diré, por ahora, que el autor [...], al vaciarse en su escritura, la llevó más allá de las fronteras de lo decible [...]”<sup>195</sup> Y cuando dejó de escribir, se concibió su figura como un fascinante charlador y de gran elocuencia: “soy un verbal”, dijo en varias ocasiones. Las palabras son el espejo que le permite saberse y, a la vez, el muro que lo oculta de sí mismo. La palabra tiende a la totalidad en la literatura, se erige victoriosa y henchida de poesía, pero su triunfo conlleva una verdad terrible: destruye a su autor, lo despoja de sí y lo condena al silencio; así como sucedió y admitió el mismo Arreola:

En mi caso, no escribo para no repetirme, ni para publicar textos inferiores a los que ya publiqué. ¿Qué caso tendría? Estamos llenos de libros que no hacen falta [...] Muchas veces he dicho que dejé de escribir porque la vida me arrolló., sencillamente mi cabeza se llenó de libros, de ajedrez y de mujeres.<sup>196</sup>

Orso Arreola, hijo de Juan José Arreola, hurgó en la memoria de su padre y escribió *El último Juglar. Memorias de Juan José Arreola* respaldado por algunos fragmentos del diario que Arreola escribió en su juventud, además de cartas familiares y otros documentos que se fueron hilvanando en el texto para dar veracidad y continuidad a la narración que

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>195</sup> *Loc. cit.*

<sup>196</sup> Orso Arreola, *El último Juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, 1998, pp. 216 y 219.

recrea las memorias de Arreola. Y es en este sentido cuando la voz de nuestro juglar se hace presente en este libro que reproduce las palabras de un ser confesional.

Arreola fue un gran juglar, pues su vida la transformó en una larga confesión literaria. Las confesiones en *El último juglar* comparten con su novela *La feria*, un sin fin de voces, la preservación de su memoria y el tono coloquial.

Arreola en su novela escribió bajo el influjo de la oralidad, en donde reprodujo la manera de hablar de las gentes de Zapotlán que se alojaron a través de los años en su memoria y se perpetúan en sus páginas.

Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu [...] ya no soy un escritor sino un hablador.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Ignacio Ortiz Monasterio, art. cit., p. 28.

## CONCLUSIONES

La crítica ha coincidido en los siguientes puntos al abordar la obra de Juan José Arreola; por un lado acentúan el carácter esteticista de su escritura, muestran la relación intertextual, hablan del mestizaje de géneros, y otras estrategias escriturales como el fragmentarismo, la oralidad o pluralidad de voces, lo cual ya he tratado brevemente en páginas anteriores. Yo me detuve y profundicé sobre dos modalidades discursivas: oralidad y escritura. Con base en las siguientes hipótesis ya anteriormente sostenidas a lo largo de este trabajo: 1) *La feria* es un discurso oralizado porque la novela está plagada de relatos orales y porque recoge y lleva a la ficción, aquello que Arreola oyó de la boca de los habitantes Zapotlenses.

Con respecto a la escritura la hipótesis que apunté al tratar el tema abarca: 2) La intertextualidad y los diversos géneros que se hayan inmersos en la novela. Aquí pudimos ver que en la obra de Arreola residen diversos géneros literarios, y otros recursos como el relato, la fábula, la biografía, el poema en prosa, la estampa, la viñeta, el diario, la epístola, la anécdota; recordemos que para Arreola cualquier tipo de discurso puede formar parte de un libro.

Que no esté por demás aclarar que el término de oralidad que aquí se trató encierra las particularidades del discurso hablado como modalidad estilística dentro del discurso escrito. Enseguida a manera de síntesis menciono algunos de los puntos más importantes y que vale la pena recordar.

La recreación ficcional de Zapotlán en *La feria* se mira a través de los parajes de la oralidad y la escritura. Por medio del artificio de la oralidad y la escritura se incorpora la cultura pueblerina dentro de la novela. *La feria* interactúa entre oralidad y escritura,

recordemos nuevamente a Juan Tepano, personaje que manifiesta la identidad indígena a través de sus palabras, quien hace constar por medio de escritos la realidad de su lucha. Lo que resulta más asombroso es la confrontación cabal entre oralidad y escritura a lo largo de la novela, pues para los campesinos, la primera es el medio natural de expresión y defensa de sus derechos, y la escritura, que se yergue ante ellos como recurso para despojarlos y a su vez como única vía para reclamar sus tierras. De esta manera Arreola mostró una gran necesidad por incorporar dos tipos de discurso: el oral y escrito; en donde confluyeron varios recursos radicalmente distintos en la conformación de un discurso narrativo. La modernidad cultural de los 60's, tal como sugiere *La feria* mostró aún más una cultura oral no alfabetizada. Todo esto conllevó a aceptar en el discurso literario, tal como aparece en la novela, los discursos de la cultura popular. Arreola logra de esta manera rescatar del olvido, el pasado pueblerino; la manera consistió en restituir mitos, leyendas, voces del pueblo e incluso algunos discursos que no formaban parte de ningún discurso escrito real o ficcionalizado como sus anuncios, diarios o refranes.

Pero esta tradición oral no fue captada por el escritor a la manera del antropólogo que anda entrevistando a la gente con la grabadora en la mano; sino que semejante riqueza verbal fue captada por los oídos de Arreola durante su infancia y transformada por él a un nivel artístico. Esta tendencia narrativa, como proyecto novelesco de preservación cultural, se caracterizó por atender a un público lector mexicano; reflejando sus máximas preocupaciones: la cultura en todo su esplendor de una determinada región y el uso de la lengua popular. De esta manera Arreola rinde homenaje a la historia de su pueblo con sus problemas, costumbres, ritos y mitos, utilizando al pueblo mismo como personaje.

Con el objeto de producir la oralidad dentro del discurso escrito, Arreola se exigió una narración detallada que no excluyera ninguna característica del discurso hablado: interrupciones, silencios, digresiones y repeticiones; es decir, se traslada la oralidad a la escritura pero con el empeño por conservar sus características; con esta imperiosa necesidad el discurso oral conllevó a la plática callejera y al diálogo cotidiano, ambos a su vez asimilan el *folklore* cuando incorporan canciones, corridos, adivinanzas, juegos de palabras, etc. La novela de Arreola ficcionaliza determinados momentos de transmisión oral; de tal manera que la adopción de los registros del habla, 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, se trataba de encontrar un equivalente que le permitiera la reconsideración de su entorno cultural; y es entonces, cuando la escena de cultura popular hace su máxima exposición en *La feria*. Como hemos visto, la apropiación literaria de elementos orales por parte de Arreola no es un ejercicio mecánico de transcripción o imitación, es mas bien una práctica artística sumamente elaborada, basada sobre todo en su experiencia como oyente y practicante del habla popular tradicional; y ésta sólo puede ser representada mediante una hábil y sofisticada elaboración lingüística y literaria.

Sería equivocado negar la presencia de un innumerable número de voces en la novela. *La feria* es la actividad del lenguaje y confluencia de voces en la región de Zapotlán. La versatilidad de las voces innumerables pone en primer plano la importancia de la palabra; al igual que la multitud de resonancias, perspectivas, contenidos y estilos en el lenguaje. La palabra del pueblo es el relato oral que en el texto se hace escritura, éste recoge la oralidad y se va estructurando por el decir y el oír de los personajes; lo cual constituye una

novela polifónica, y hace que predomine un tiempo presente que se multiplica: es presente y es histórico; en donde los hechos del pasado se actualizan y conviven con los del presente.

La memoria es el recurso prodigioso que permitió al autor asimilar múltiples estilos y textos lejanos en el tiempo que ingresaron a su obra, como elaboración nueva, que en su transcripción y contexto produjeron un efecto diferente. Arreola hizo que la memoria colectiva, aquella que sólo era preservada y ritualizada por la cultura oral que se expandía de generación a generación, se preservara en *La feria*. Para Arreola el discurso oral sólo podía ser registrado en la memoria, pero intentó preservarlo en sus obras, y creo que lo logró. Pues nuestro escritor es un hombre de una innegable necesidad testimonial y expresiva, es un ser confesional. Las culturas orales primarias establecían un aprendizaje por repetición, con base en un repertorio de fórmulas, y por participación en una especie de memoria corporativa. Este recurso se asentaba en la memoria y podía tomarse como una forma de inscribir la vida individual y colectiva, que expresara los valores de una comunidad. Sobre estas bases se hizo posible una novela como *La feria*, donde la memoria oral tiene una función extraordinaria, los textos tienen indicios muy claros de sus fuentes orales, pues se aprecian las marcas del estilo formulario.

La escritura como oficio y el lenguaje oral arman el sistema de producción de la obra, aunque lo segundo, se da a través de lo primero; es decir la escritura también es un artificio. Siguiendo con el tema de la escritura en la novela, advertí dos implicaciones que desarrollé en mi trabajo. 1) El discurso narrativo en *La feria* aparece organizado a través del uso de *todo tipo de discursos*, así como de otras formas del discurso social extraliterario (cartas, diarios, refranes, documentos legislativos, administrativos, etc.), 2) Existe un grupo

de elementos textuales ajenos (Intertextualidad) que entran y contribuyen a la creación con una fuerte presencia de citas, ecos y reminiscencias culturales, históricas, legales y literarias. Toda esta diversidad ingresa y se combina en la novela dando como resultado la polifonía que la caracteriza.

Los elementos que por naturaleza pertenecen al discurso escrito son: cartas, diarios, documentos legales. Quizás éstas sean unas de las particularidades más importantes de la novela; Arreola acude a varios textos para recrearlos en su propia ficción. Con estos recursos, la literatura se acerca más a la vida real que es heterogénea y polifacética.

Por otra parte, la intertextualidad permite percibir un perfil sustancial de la novela; pues es una de las vertientes que contribuye a crear una escritura lúdica y festiva, además, la intertextualidad, como el resto de los artificios que realzan el lenguaje, remite a parajes y esferas distantes de la ficción zapotlense. Mediante la intertextualidad, Arreola repite, imita, transforma, juega con otros textos y los asume de diversos modos; aun tratándose de textos sagrados: se apropia de la *Biblia*, la segmenta y la pone a funcionar en sus fragmentos dentro de otro contexto.

Insisto en que la estructura, dentro de *La feria* tiene un papel fundamental, con ella, Arreola acrecentaba una nueva composición narrativa, que a su vez, competía con otras formas narrativas que constituyeron exploraciones de la compleja y moderna realidad mexicana, a la vez que se continuaba con el afán de evidenciar la realidad histórica del presente nacional. Arreola adoptó el regionalismo en el que trataba principalmente el problema de la tierra. Además se arrogó un referente rural como prototipo para rescatar las características de una región determinada del sur de Jalisco: el pueblo de Zapotlán.

La fragmentación en *La feria* es distinta a la usada en otros textos hispanoamericanos, en donde los espacios en blanco y las historias paralelas mantienen una clara secuencia narrativa, pero en la novela de Arreola el procedimiento es más radical por el gran número de fragmentos, voces, temas y situaciones, sumado a ello la ausencia de un narrador que los relacione. Cada fragmento es completo en sí mismo y se agota en sí mismo.

Los fragmentos de la novela son cortes espaciales y temporales, historias conclusas o inconclusas, experiencias individuales y colectivas, diálogos, opiniones, documentos, confesiones, leyendas, historia, preparativos de fiesta y hasta pleitos legales.

El fragmentarismo es resultado del pluralismo de voces que caracteriza a la obra, constituida por una gran variedad de elementos heterogéneos. El análisis de este artificio nos permitió ver de qué manera se configura la producción literaria de Arreola, pues sin el fragmentarismo sería imposible acentuar el carácter de oralidad en el texto y la representación de un todo cuidadosamente rescatado a base de recuerdos y memorias, de innumerables experiencias culturales y literarias, de improvisaciones y ocurrencias estimuladas por el instante, producto de un asomo inquieto por parte de Arreola, para captar la realidad. El fragmentarismo deja ver cómo se va estructurando el texto: a veces como acabado, breve, conciso y al mismo tiempo como si estuviera en vías de elaboración. Es también una escritura que insinúa innumerables posibilidades y alternativas.

No está por demás enfatizar la función del narrador, la cual no es relacionar narrativamente los fragmentos, su función es más bien, la de completar el sentido irónico de algún fragmento. El texto no depende de una sola voz narradora, sino de las voces de los personajes que ponen en movimiento un texto polifónico. En este sentido, la polifonía, la oralidad y el fragmento son tres de los aspectos más importantes que se interrelacionan, se

yuxtaponen, conviven entre sí, se desplazan, aparecen y mantienen una relación permanente, y contribuyen a que la obra sea movable, tal y como asegura en su tesis Sara Poot. La narración de la novela está a cargo de un gran número de personajes que entre digresiones, cortes y espacios temporales, se convierten en narradores, espectadores, lectores y actores de los hechos cotidianos y del pasado de Zapotlán.

Insisto en que *La feria* exige un lector muy activo; pues éste debe rastrear la continuidad dentro de la discontinuidad, armar discursos e historias; relacionar los fragmentos, las voces y los discursos y reconstruir así la unidad de la novela.

Sin embargo, lo característico en la obra es la renovación que se produjo a partir del lenguaje, en cuanto búsqueda de nuevas formas de expresión y narrar.

En lo que respecta a la figura de Arreola, no sé si puedo decidir si el hecho de que no haya escrito tantos libros como sus admiradores hubiéramos deseado es una tragedia. Lo que ha escrito y nos ha dado a leer es una breve joya literaria en nuestros estantes. Pudiera parecer muy poco pero no lo es. Sus libros representan para las letras de nuestro país una especie de literatura pura a la que nada le sobra y nada le falta. Recordemos que *La feria* nace de su gusto por la palabra, que paradójicamente, es breve, pero con una técnica precisa del manejo del lenguaje.

*La feria* dialoga con la tradición literaria, de la que absorbe múltiples elementos como la parodia, la sátira, la ironía, el realismo, la fantasía y otros en los que ya hemos centrado nuestra atención en el presente trabajo.

Arreola con su obra, finalmente contribuyó a dar lugar a una propuesta de escritura que reveló su proyecto literario de vida que llevó a cabo durante varias décadas, pero que además cimentó el camino que continuarían otros escritores. Al mismo tiempo su propuesta

va acorde con las actividades que desempeñó a lo largo de su vida: escritor, editor, maestro, formador de nuevos escritores, promotor de la cultura y la literatura.

### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARREOLA, Orso, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- \_\_\_\_\_ “Memorias de Juan José Arreola” en *Tierra Adentro*, México, agosto-septiembre, 1991, núm. 15, pp. 21-25.
- ASCHESTRUPP Mateau, Helen, *Fantasía, realidad y existencia en la obra de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1992.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BENEYTO Antolí, María, *Del humor a la ironía en la obra de Juan José Arreola*, tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- BERNAL Alanís, Tomás, “La Feria: una sinfonía de voces” en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 15, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 135-143.
- BLANCHE Benveniste, Claire, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Gedisa, Barcelona, 1998 (LEA).
- CARBALLO, Emmanuel, *Diecinueve Protagonistas de la literatura Mexicana del siglo XX*, México, Empresas Editoriales, 1965.
- CASTAÑÓN, Adolfo, *El reino y su sombra: en torno a Juan José Arreola*, México, Ediciones del Hermitaño, 1999.
- CASTILLERO, Silvia Eugenia, “Las metamorfosis en Arreola: tres tonalidades” en Carlos Miranda, *Juan José Arreola. Aproximaciones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 79-89.
- CENTRO de Investigaciones Lingüístico-literarias, seminario de “La Feria de Arreola: México sagrado y profano” en *Texto crítico*, año II, núm. 5, Xalapa, Universidad Veracruzana, septiembre-diciembre, 1976, pp. 23-52.

- CONDE Ortega, José Francisco, “Juan José Arreola: el verbo memorioso” en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 15, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 113-123.
- CORNEJO Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Perú, Horizonte, 1994.
- \_\_\_\_\_ *La novela indigenista. Literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Perú: Lasontay, 1980.
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española de 1539-1613*, Madrid, Castalia, 1994.
- DOMENELLA, Ana Rosa, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de la ironía literaria” en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 85-116.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: literatura en segundo grado*, trad. De Cecilia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- GUERRERO Guzmán, María Laura, *La literatura como compromiso en La Feria de Arreola*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- GUTIÉRREZ Vega, Hugo, “Arreola, *La Feria*, los abajeños y los alteños (1)” en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, núm. 369, México, Marzo 31, 2002, p. 8.
- \_\_\_\_\_ “Arreola, *La Feria*, los abajeños y los alteños (II)” en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, núm. 370, México, Abril 7, 2002, p. 8.
- \_\_\_\_\_ “Arreola, *La Feria*, los abajeños y los alteños (III)” en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, núm. 371, México, Abril 14, 2002, p. 8.
- \_\_\_\_\_ “Arreola, *La Feria*, los abajeños y los alteños (IV)” en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, núm. 372, México, Abril 21, 2002, p. 8.
- \_\_\_\_\_ “Arreola, *La Feria*, los abajeños y los alteños (V)” en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, núm. 373, México, Abril 28, 2002, p. 8.
- HELGUERA, Luis Ignacio, “Memoria y olvido de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso” en *Vuelta*, núm. 2218, México, enero, 1995, pp. 36-39.
- HUERTA, David, “Anclajes. Doce viñetas para Arreola” en *Tierra Adentro*, México, agosto-septiembre, 1998, núm. 93, pp. 58-60.

- HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 171-193.
- KERBRAT Orecchioni, Catherine, "La ironía como tropo" en *De la ironía a lo grotesco*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 85-116.
- LEAL, Luis, "La Feria de Juan José Arreola: tema y estructura" en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. I, núm. I, Nueva York, enero, 1971, pp. 41-48.
- LIENHARD, Martín, *La voz y su huella. (Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988))*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- MATA, Oscar, "Los libros hablados del maestro Arreola" en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 15, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 163-174.
- MORA Varcacel, Carmen, "Juan José Arreola: La Feria o un Apocalipsis de bolsillo" en *Revista Iberoamericana* 150, Pittsburg, (enero-marzo, 1990) pp. 99-115.
- OLSON R. David y Torrance, Nancy (comps.) *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998 (LEA).
- ONG J. Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ORTIZ Monasterio Quintana, Ignacio, *El regodeo de las palabras: La Feria de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- \_\_\_\_\_ "Juan José Arreola: vida, lenguaje y espectáculo" en *Tierra Adentro*, núm. 93, México, agosto-septiembre, 1998, pp. 28-35.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- PACHECO, Carlos, *La comarca oral. Ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, La casa de Bello, 1992.
- PANELLA, Lourdes, "El guardarreolas", [reforma.com/elangel](http://reforma.com/elangel) (versión electrónica del suplemento *El Ángel*, de *Reforma*), México, diciembre 9, 2001.
- PAREDES, Alberto, "Juan José Arreola" en *Figuras de la letra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 (Serie Diagonal), pp. 23-26.
- PACHECO, Cristina, *Al pie de la letra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- PASSAFARI, Claudia, "El realismo metafísico de Juan José Arreola" en *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*, Rosario (Argentina), Universidad Nacional de Litoral, 1968, pp. 93- 116.
- POOT Herrera, Sara, *El proyecto literario de Juan José Arreola: Un giro en espiral*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1992 (Colección Fundamentos).
- \_\_\_\_\_ "La Feria una crónica pueblerina" en *Revista Iberoamericana* 148-149, Pittsburgh, (julio-diciembre 1989) pp. 1019-1032.
- PORTELA, Iván, "Arreola, imágenes y realidades" en *Mester*, nueva época, vol. 1, núm. 0, México, Casa Lamm-Ediciones del Ermitaño, 1999, pp. 46-50.
- RABADÁN, Martine, "análisis de *La Feria* de Juan José Arreola" en *La Muerte*, núm.4, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, invierno, 1987-1988, pp. 1-16 y 29-43.
- RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Hannover (Estados Unidos), Ediciones del Norte, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984 (Biblioteca Románica Hispánica, 340).
- REYES, Juan José, "Memorias del jugar" en *Letras Libres*, año 1, núm. 3, México, marzo, 1999, p. 85.
- RÍOS Salvador, Víctor Manuel, *La cuestión histórica en **La Feria** de Juan José Arreola*, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001.
- SORÓKINA, Tatiana, "De la tecnología impresa a la tecnología literaria electrónica: *Pedro Páramo* y *La feria*" en *Tema y variaciones de literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001
- TEMA y Variaciones de Literatura* (número especial sobre Juan José Arreola), núm. 15, México, Universidad Autónoma Metropolitana, semestre 2, 2000.
- TIERRA Adentro* (número especial sobre Juan José Arreola), núm.15, México, agosto-septiembre, 1991.
- TORRES Aparicio, Miryam, *La estructura carnavalesca de **La Feria***, tesis maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.
- TORRES, Vicente Francisco, "Juan José Arreola por él mismo" en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 15, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 125-134.

- TREJO Fuentes, Ignacio, “*La Feria de Juan José Arreola*” en *Tema y Variaciones de la Literatura*, núm. 15, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 189-196.
- TRONCOSO Araos, Ximena, “*La feria discursiva de Juan José Arreola*” en *Acta Literaria* núm. 27, 2002, [scielo.el/pdf/actalit/n.27/art10.pdf](http://scielo.el/pdf/actalit/n.27/art10.pdf),
- VÁZQUEZ, Felipe, *Juan José Arreola. La tragedia de lo imposible*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2003.
- VIÑAS Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002.
- WALTER J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.
- ZAVALA, Lauro, “La minificción en Arreola y el problema de los géneros. Seis aproximaciones breves” *Casa del Tiempo*, núm. 49, México, UAM, febrero, 2003, pp. 18-23.

## Agradecimientos

A mis padres:

Ana Bertha Alvarado, por encaminarme con sus consejos y amor.

A Enrique Calderón por su gran apoyo, amor y por dejarme elegir y apoyar mi gusto por el estudio de la literatura.

A mis hermanas:

Norma y Lorena por su cariño y apoyo incondicional, a pesar de estar tan lejos.

A mis tíos:

Rogelio Triana y Jacqueline Alvarado por la compañía, los consejos y el cariño que me procuraron durante tantos años.

A mis profesores:

Nara Araújo, Laura Cázares, Alejandro Higashi, Gustavo Illades, Sergio Lira, Alma Mejía, Margarita Monsiváis, Hernán Silva y Lilian Von der Walde. Y muy especialmente a mis lectoras y maestras: Aralia López González y Luz Elena Zamudio Rodríguez.

A mi directora de tesis:

Marina Martínez Andrade, ya que sin su dedicación y paciencia esta investigación no hubiese sido posible.

A David y a mi hijo Santiago:

Por haber estado conmigo desde que inicié este trabajo y por haber sido mi mayor estímulo para lograrlo.

A Dios por su infinita misericordia.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
UNIDAD IZTAPALAPA**

**ORALIDAD Y ESCRITURA EN *LA FERIA DE*  
JUAN JOSÉ ARREOLA**

**TESIS QUE PRESENTA LA ALUMNA:**

**DULCE NANCY CALDERÓN ALVARADO**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS**

**ASESORA:**

**MTRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE**

**LECTORAS:**

**DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ  
DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ**

**INVIERNO - 2006.**

---

**ASESORA**

---

**MTRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE**

**LECTORAS**

---

**DRA. ARALIA LÓPEZ GONZÁLEZ**

---

**DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO R.**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA**

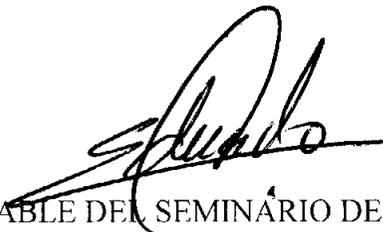
REPORTE FINAL DE SEMINARIO DE PROYECTOS

***Propiedades óptimas para la generación de biodiesel***

**CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍA**

**MAURICIO SOLÍS DE LA FUENTE**

LICENCIATURA: INGENIERÍA EN ENERGÍA  
MATRICULA: 99317947



RESPONSABLE DEL SEMINARIO DE PROYECTO

**DR. EDUARDO SALVADOR PÉREZ CISNEROS**

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE IPH



COORDINADOR DE LA LICENCIATURA INGENIERÍA EN ENERGÍA

**DR. JUAN JOSE AMBRIZ GARCÍA**