

◆ Capítulo 1

Polifonía y prosapia carnavalesca: la risa en *La feria*, de Juan José Arreola

Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor

*En la poética de la creación, lo mismo
que en la naturaleza, parece haber una
ley de conservación de la materia.*

George Steiner

A lo largo de este artículo me propongo analizar algunos aspectos de *La feria* (1963), novela polifónica del escritor mexicano Juan José Arreola. Lo que me interesa dilucidar es, a partir de la polifonía como forma compositiva, el modo en que este autor logra establecer una relación productiva con la carnavalización literaria, y cómo esta, al revestirse de un *ethos* que conjunta la ironía de la sátira y el sentido lúdico del humorismo, es capaz de infundirle a esta novela diversos grados de hilaridad. Esta varía entre la risa reducida que provoca una sonrisa hasta la risa estruendosa que logra contrastar a un máximo dos aspectos hondamente disímiles. En el entendido de que las diversas formas de conjuntar ingeniosamente la vena irónica con la lúdica, atizadas en lo profundo por la perspectiva crítica, son responsables de la definición de esta novela como sátira social, o para ser más exacto, como sátira menipea, el objetivo final consiste en interpretar a través de los recursos narrativos que despliega Arreola una reflexión crítica contra aquellos determinismos ideológicos que en esta novela representan un microcosmos de la sociedad mexicana.

Antes de entrar en materia conviene repasar las ideas fundamentales que definen, según M. M. Bajtín, la novela polifónica. En primer lugar, en ella, el discurso del héroe o personaje acerca del mundo y de sí mismo se presenta de manera autónoma separado del discurso del autor (*Dostoievski* 17).¹ Ello implica que esos discursos poseen una concepción ideológica propia, la cual no

Humor bajo autoridad

Hispanic Issues On Line Debates 12 (2024)

se ajusta de manera estricta a la visión artística del autor (15). En segundo lugar, la novela polifónica es dialógica, porque los discursos de los personajes, la pluralidad de voces de sus conciencias, operan en condiciones interactivas y simultáneas que pueden evidenciar visiones contrastantes, contradictorias y contrapuestas. Para ser más exacto, las vivencias, los pensamientos de los héroes en estas novelas son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, al contrario, abiertos a la influencia ajena, y, en todo caso, no se concentran simplemente en su objeto, sino que se orientan siempre a un interlocutor (53). En tercer lugar, la polifonía se produce más en el espacio que en el tiempo, más con un sentido dramático que histórico y épico.² Finalmente, el papel del autor cambia, pues su interés recae en explorar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento (48). Dicho de otro modo, la unidad superior implica el proyecto temático-ideológico que persigue el autor, aunque generalmente de un modo difuso, porque la polifonía propende a la apertura, lo inconcluso y lo infinito. Por consiguiente, la esencia de la polifonía consiste, precisamente, en que sus voces permanezcan independientes, y, como tales, se combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía (38).

Otro aspecto de la novela polifónica es que puede elaborarse de muy diversas maneras y dar pie a una tipología, dependiendo de varios rasgos: 1) narración polifónica con cronología lineal; 2) narración polifónica con ruptura espacio-temporal; 3) contrapunto polifónico con cronología lineal; 4) construcción polifónica multiperspectivista, y 5) polifonía aleatoria y multiperspectivista. Puesto que no es el objetivo de este artículo examinar y ejemplificar cada uno de estos tipos de estructuración polifónica, que ya he examinado en otra parte,³ baste señalar que me detendré en la última de ellas, es decir, la *polifonía aleatoria y multiperspectivista*, que es la forma en que está organizada *La feria*. Es sobre la base de esta técnica que la risa reducida o estruendosa muestra de manera inequívoca la prosapia carnavalesca. Junto con el objetivo serio de poner en evidencia la usurpación de las tierras a los indígenas y, en general, la corrupción de los criollos terratenientes, Arreola recreó a través de la burla liberadora del humor el determinismo ideológico de la moral católica, contradicho por la libertad del deseo sexual y lo material corporal en un pueblo pacato de provincia.

Los componentes de la polifonía aleatoria

Lo que llama la atención de esta novela es que está casi en su totalidad escrita como una sucesión de voces. Algunas aparecen como géneros intercalados escritos, pero la mayoría son diálogos que revelan el habla cotidiana. En el

contexto de un tiempo indefinido que se inicia unos meses antes hasta el día en que finaliza la celebración de la feria en Zapotlán el Grande (municipio del estado de Jalisco), el lector se entera del mundillo ideológico y social de una pluralidad de personajes, con muy escasa intervención directa del narrador. Ante todo, debe quedar en claro que toda la novela está concebida como expresión testimonial y modo de ser de Zapotlán el Grande, poblado que es en sí un personaje colectivo. En ella se dan a conocer las principales figuras de un pueblo de provincia mexicano: los indios tlayacanques, los notables o criollos terratenientes y comerciantes, el cura, el presidente municipal, el médico, la matrona del prostíbulo, además de otros personajes del pueblo llano como zapateros, campesinos, un sacristán, un campanero, un cohetero, etc.

El hecho de que la novela haya sido escrita como una sucesión de voces con muy escasa intervención directa del narrador implica varias cosas. Por un lado, que el narrador privilegia la visión del conjunto sin destacar a un solo personaje individualizado, al mismo tiempo que rechaza emitir juicios morales; y, por otro lado, que a través de las voces se propone crear una imagen, lo más fidedigna posible, de las relaciones mutuas de diversas visiones ideológicas bajo el ángulo de varias situaciones superpuestas. En cuanto al papel que desempeñan las voces, como construcción esencial de los personajes, se aprecia tanto la autonomía como las contraposiciones y contrastes ideológicos a los que se refiere Bajtín al definir la polifonía. Ello se logra a través de varios procedimientos: 1) rasgos discursivos, genéricos y temáticos que dan pie a estilizaciones habituales; 2) manejo de estilizaciones paródicas de una sola orientación, así como de orientación múltiple; 3) manejo de la estilización con polémica interna y externa, y 4) disyunciones y conjunciones, es decir, cortes y nexos en la sucesión fragmentaria de las voces.

El aspecto dialógico que atribuye Bajtín como esencial de la novela polifónica es la suma activa de estos procedimientos. También cabe adelantar aquí que constituyen el andamiaje discursivo que hace posible la risa reducida y estruendosa en *La feria*. Puesto que las relaciones dialógicas son la fuente nutricia de la polifonía, me detendré a examinar estos procedimientos y su relación con ellas. Pero antes, vale la pena examinar la noción de *voces* y su implicación para el arte narrativo. Estas no son otra cosa que el manejo productivo de palabras ajenas desde el interior mismo de su otredad, es decir, la estilización.⁴ Ya sea en diálogos, argumentaciones u otras manifestaciones discursivas que caracterizan a los personajes, lo que el narrador hace es introducir en la palabra ajena atribuida a ellos una doble orientación. La primera, al ser tomada en su conjunto, evidencia cierto trasfondo social (estereotípico o caracterológico) del personaje, mientras que la segunda incide de acuerdo a sus fines estéticos. La primera está supeditada a la segunda sin perder su otredad. Esto puede suceder con la palabra hablada sacada del

discurso cotidiano o con la palabra escrita sacada de textos muy diversos. Cuanto mayor es el manejo productivo de la autenticidad de esa palabra ajena en un sentido dialectal o diatópico,⁵ tanto mayor es la posibilidad de concretizar voces que resuenan como autónomas y distintivas para el lector. A título de ejemplo, examinaré a continuación tres pasajes distintos de *La feria*:

Muy querido amigo mío: Tengo pésimas noticias que comunicarle, pues hubo un completo desbarajuste entre el Comité de Feria, la presidencia archimunicipal y la Cámara de los Lores. Total, que no hay dinero para los Juegos Florales. Claro, la hebra se ha de reventar por el lado de la cultura. Excuso entrar en detalles, pues espero que nos veamos pronto. (Arreola 158)

—Y yo señor, soy de Chuluapan, para servir a usted. Le recomiendo que vaya por allá si le gusta tratar con gente franca. Si les cae mal, se lo dicen en su cara y a lo mejor hasta lo matan, pero eso sí, frente a frente. Claridosos, como nosotros decimos. Los chivos, los puercos y las gallinas andan sueltos por la calle pepenando los desperdicios y nadie se los roba, porque allá no hay ladrones. Pero eso sí, como dice el dicho, encierre usted sus gallinas si no quiere que se las pise mi gallo. (160)

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 lustrado. *Yo el Rey*. (181)

He aquí tres voces muy diferenciadas. Desde la variable de los géneros discursivos, la primera se pega a las exigencias pragmáticas de la carta; la segunda se produce en una conversación y la tercera es un requerimiento o documento que informa un mandato del rey. Cada una ejerce una función diferente, cuyo denominador común es la historia de Zapotlán el Grande. La primera es de uno de los integrantes del Ateneo Tzaputlatena que se acaba de enterar de que no se asignarán fondos para el certamen de los Juegos Florales, que siempre forman parte de la feria de San José, y lo informa a un amigo. La segunda

es la declaración de un herrero de la colonia de Chuluapan, que queda a seis kilómetros al oeste de Zapotlán el Grande. Se infiere que está huyendo de un delito cometido (seducción de una mujer), pues más adelante expresa que alguien lo persigue y advierte “encierre usted sus gallinas porque se las pisa mi gallo” (160). Llama la atención la franqueza (“claridosos”)⁶ en su tono retador sobre los que son de su municipio. Finalmente, el requerimiento del rey es un fragmento de un documento insertado con el objeto de abonar un testimonio sobre el tema de la usurpación de las tierras a los indígenas que, tanto en la colonia como posteriormente, tuvo el aval de los políticos federales, pero fueron desoídos por los criollos locales.⁷ En *La feria* el narrador introduce varios fragmentos del rey, el virrey y uno sobre el propio San José, quien también toma la palabra. Siguiendo la terminología de M. Gregory y S. Carroll, los dialectos del primer y segundo fragmento, si bien son sociales, difieren en que el primero tiende a la norma culta, mientras que el segundo a una norma popular de cuño rural. La voz del rey, en cambio, vista desde la perspectiva del siglo XX, constituye un dialecto temporal, ya que en México no se maneja el castellano peninsular de los siglos XVI y XVII.

En *La feria* se superponen dos tipos de voces: anónimas e identificables. Las anónimas son libres y no siempre vuelven a aparecer. Las identificables, en su mayoría, reaparecen con frecuencia por lo que son estilizaciones habituales. La manera más fácil de identificar a un personaje es por la intervención del narrador en la focalización externa y la inserción intermitente del monólogo interior indirecto: “Don Fidencio labra la cera como su padre y como su abuelo” (132), y más adelante interviene su voz interior: “‘Labrar la cera no es fácil . . . ¿Para qué me habré hecho cerero?’ Don Fidencio no se podía dormir” (132). Cuando las voces no están enmarcadas por el narrador, la estilización de la voz aparece abruptamente, pero puede ser identificada por el lector, ya sea por registros de habla o por fórmulas repetitivas de abordaje, porque el personaje maneja siempre el mismo género discursivo, pero, también, porque recurre a temas que el lector, por inducción, puede fácilmente atribuirle. El zapatero metido a agricultor siempre escribe en un estilo expositivo muy detallado de las labores del campo; para Yurkievich (41) se trata de un diario y para Poot, de una libreta de anotaciones (70). El adolescente que se confiesa varias veces con el cura, dentro de la confesión como género discursivo primario, suele traer a colación un tema, a menudo humorístico, relacionado con el tabú sexual. Otro personaje juvenil vierte en un diario su amor por María Helena, una adolescente de catorce años.

Entre todos los rasgos que identifican las voces, el más decisivo se relaciona con las implicaciones ideológicas que arrojan los argumentos y opiniones. Así, el lector se percata de la situación de subordinación que padecen los indígenas al leer estas palabras de Juan Tepano: “Antes la tierra

era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón” (7). El señor cura disfruta con la vista del pueblo desde un cerro y cuando alguien le pregunta a dónde se dirige contesta: “A ver el pueblo por arriba. Estoy cansado de verlo por debajo” (14). Más adelante se refiere a la vida pecaminosa de los pobladores de Zapotlán como “un río de estulticia”. Los argumentos pueden estar trabajados como estilizaciones paródicas cuando se trata de posiciones ideológicas cuestionables. Personajes como Don Abigaíl —el hermano del licenciado— y Odilón, su hijo, son, en este sentido, los personajes que más hostigan y amenazan a los indígenas. En una conversación anónima, pero que coincide con los argumentos y acciones posteriores de Don Abigaíl, se escucha el siguiente argumento:

¿Justicia? Yo les voy a dar su justicia a todos estos indios argüenderos, despachando al otro barrio a dos o tres de los más alebrestados. Además, no es cierto que nadie les haya quitado nada. Ellos lo han perdido todo por güevones, borrachos, gastadores y fiesteros. Aunque les volvieran a dar todo lo que piden (entre paréntesis, yo no sé a qué le van tirando), le aseguro que en dos o tres años ya se les habría acabado en azúcar, pólvora y alcohol [. . .]

—Un momentito, por favor, permítame usted un momentito. Estoy de acuerdo en que estas gentes todo se lo beben, de acuerdo. Venden la casita y el burro y hasta la madre si usted quiere, pero lo que no podían vender eran las tierras comunales y mucho menos las capillas... Ésas, me va a perdonar que se lo diga aquí entre nos, ésas se las quitamos nosotros a la brava, o con trampa, como usted quiera, que para el caso es igual. Y ni siquiera les dimos a cambio el azúcar, el alcohol y la pólvora para sus argüendes. . . . (33)

En la sucesión de voces no solo aparecen varios fragmentos con discusiones serias como esta sobre el conflicto de la usurpación de las tierras por los terratenientes; y no solo narran acontecimientos comunes y de feliz consecuencia junto a otros lamentables que cimbran la opinión pública. Las voces tienen varias funciones. De un modo general, cuando se trata del pueblo llano, adquieren una formulación en cuya tónica resalta la naturalidad en el *modo de ser* popular con una mezcla de sentido común, socarronería e ingenuidad. Zapotlán el Grande es una sociedad muy tradicional en la que se mezcla una profunda devoción católica con creencias, mitos y supersticiones profanas, y

en la que el conservadurismo de viejo cuño se contradice con las prácticas licenciosas de varios personajes. Respecto a ese *modo de ser* popular, Arreola, como narrador, parece asumir una actitud de entrañable cordialidad, lo cual resulta comprensible, ya que él nació y se crió en esa sociedad. Esto no es óbice para que deje filtrar en diversos pasajes una actitud crítica. El recurso idóneo para ejercer la sátira social es la estilización, ya sea con un hondo sentido crítico o derivando en la ironía que hace posible la estilización paródica de la polifonía.

También las voces se distinguen a través de referencias cruzadas en discurso indirecto. En estos casos el lector puede inferir fácilmente que una referencia anterior complementa discursos o acciones de un personaje específico. Así, el zapatero agricultor se lamenta de que tiene olvidada su zapatería y de que otro zapatero ha aprovechado su distracción para que un poeta a sueldo escriba versos que lo ridiculizan. En uno de ellos dice “yo no fabrico zapatos para personas, sino zapatas para tractor” (40), y el zapatero agricultor confirma que hay algo de verdad en el asunto, pues, por no poderle comprar llantas nuevas a su tractor, tuvo que adaptarle suela burda con estoperoles y remaches (40). Más adelante, cita una copla del zapatero competidor: “A damas y caballeros / los calzamos como reyes, / porque no buscamos bueyes / perdidos en los potreros” (68). El asunto no queda ahí, pues más adelante, se pone de moda la siguiente canción que un bando municipal prohíbe: “Déjala güevón / ponte a trabajar, / llévala a bañar, / cómprale jabón . . . ” (124). Su letra se atribuye a un zapatero remendón que todo el día se la pasa cantando mientras trabaja, pero el mentado zapatero solo reconoce ser el autor de otra cancioncilla monótona que dice: “A la Trini le gusta el atole, / el atole le gusta a la Trini” (125), y que no pasa de allí.

El manejo dialógico de la polifonía en *La feria* es multifacético. Se observa en diálogos directos e indirectos, en polémicas internas y externas que interactúan en la palabra internamente dialogizada de las estilizaciones, sean estas realistas o paródicas, así como en construcciones híbridas. Salvo los últimos versos citados, hasta aquí he brindado algunos ejemplos de estilizaciones en un sentido realista. En cuanto a la estilización paródica, un buen ejemplo es el que sigue: “‘No tiene la culpa el indio, sino el que lo hace compadre’, *palabras tomadas, hermanos míos en Jesucristo*, de un anónimo que recibí ayer por la mañana” (140). El segmento en cursiva contiene una estilización paródica. La entonación solemne contrasta con la falacia. Este es un buen ejemplo de cómo la parodia, aunque sea breve, sirve a los propósitos de la sátira.⁸ La presuposición de ese dicho es muy típica de México, incluso aún se sigue escuchando. Se trata de toda una serie de expresiones degradantes y racistas en contra de los indígenas. Otra estilización paródica se deja entrever en este pasaje sobre la visita de Alejandrina, una poetisa que lee su obra en el Ateneo:

Cuando Alejandrina cerró su libro, *nos costó trabajo volver a la realidad*. Todos a una, preguntamos cómo podíamos adquirir ejemplares de “*Flores de mi jardín*”. Alejandrina nos contestó con toda sencillez que en su cuarto de hotel estaban a nuestra disposición cuantos quisiéramos. *Y así se nos reveló el secreto de la musa.*

Desde hace varios años, Alejandrina *esparce las flores de su jardín a lo largo del territorio nacional, patrocinada por una marca de automóviles*. Vende además una crema para la cara, a cuyos misteriosos ingredientes se debe, según ella, la belleza de su cutis. *Ni el paso de los años, ni las veladas literarias, ni el polvo de los caminos, han podido quitarle un ápice de su imponderable tersura. . . . (120)*

Aquí la estilización paródica, resaltada en los segmentos en letra cursiva, va dirigida en dos sentidos. Tanto el título cliché “Flores de mi jardín” como el hecho de que Alejandrina da a conocer su obra con el patrocinio de una marca de automóviles y la venta de cremas en sus visitas parecen dar a entender que no es una poetisa de altos vuelos. El título cliché es cursi. Pero también el discurso melifluido del señor del Ateneo acusa cursilería. Este es nuevamente un buen ejemplo de cómo la parodia sirve a la sátira con el objeto de ridiculizar un estado exaltado capaz de nublar el entendimiento. Más adelante, el enamoramiento de este personaje llega a tal punto que para definir a Alejandrina recurre a una serie de objetos preciosos como una porcelana de Sèvres, a un durazno, a un ave del paraíso, a un estuche de terciopelo y a una concha nácar llena de perlas sonrientes (122). También en todo esto hay un reflejo de cierta actitud pacata de provincia.

Además de la estilización paródica, otra imagen bivocal que aparece en *La feria* es la construcción híbrida. El efecto de un terremoto es tal que una buena parte de la población va a confesarse con el cura. Lo que hace Arreola es construir un *collage* que revela la orientación múltiple de voces al confesarse. Después de la frase “Me acuso Padre de Todo” (83), se produce una sucesión caótica de voces:

No me gustan los hombres, no me gustan las mujeres, me gustan los hombres, ya nunca lo vuelvo a hacer, yo tuve perritos, yo ardí en lujuria por los que tienen miembro de burro y flujo seminal de garañones, no quise que naciera, yo le apreté el pescuecito, yo me quedé con lo de la viuda, yo me quedé con la viuda, poseí a la huérfana la noche misma en que velábamos a su padre, éramos compadres y cambiamos de comadre, no

visito a los enfermos, no doy caridad, los pobres son unos holgazanes y unos sinvergüenzos, yo cobro por los certificados de defunción [. . .] (84)

Para terminar con el sentido dialógico de las voces ahora me referiré a la estilización con implicación polémica, ya sea interna o externa. La interna está contenida en los diálogos en monólogo interior indirecto. Se trata de la representación de estados de conciencia, del diálogo de un personaje consigo mismo. En esos procesos se revelan rasgos caracterológicos que aportan a la dimensión satírica de esta novela desde una perspectiva irónica, y a veces hiperbólica, de defectos y vicios humanos. Así sucede cuando el lector conoce el mundo interior de Don Salva tras la ausencia prolongada de Chayo a su comercio de telas:

Desde que Chayo no fue más a su tienda, a don Salva se le iba el suelo de los pies, y el tema de sus insomnios tuvo un cambio decisivo. Ya no se pasaba las horas en bodas imaginarias, desflorando a cuanta muchacha se le venía a la cabeza. Se la pasaba, por decirlo así, con el alma de rodillas frente a una virgen de hierro. “Y pensar que yo la tenía cerca de mí todos los días, que la veía de frente y de perfil mañana y tarde, que le mandaba a hacer esto y lo otro, que me preguntaba y me respondía.” A don Salva casi se le salían las lágrimas. Acariciaba en la imaginación las telas de flat y de chermés con que se imaginaba verla vestida. “Mañana le voy a mandar de regalo tres cortes para que los estrene en la feria. ¿Pero dónde tenía yo la cabeza? Tan fácil que era hablarle en la tienda. Y ahora ¿qué dirán las gentes cuando me vean rondando la casa de don Fidencio el cerero? (161)

A lo largo de la novela, a Don Salva, un solterón de edad avanzada, se le escucha decir una y otra vez: “Mañana mismo le voy a pedir que se case conmigo”, pero nunca se atreve a declararle su amor a Chayo, su joven empleada. A estas alturas el lector ya se ha enterado de que Chayo ha sido deshonrada por Odilón, el Juan Tenorio de Zapotlán el Grande, y su padre le ha prohibido que vaya a trabajar para ocultar la deshonra. La repetición de la frase “mañana mismo le voy a” porta cierta carga irónica, porque todo se queda en discurso, nunca hace lo que se propone en su estrecha mentalidad provinciana.

La polémica externa llega a tener en *La feria* una mayor intensidad por el hecho de que la mayoría de las voces se manifiestan en diálogos. Esto me hace pensar que la extroversión discursiva resulta ser la mejor manera de representar la vida del pueblo llano. La estilización de las voces populares es tal

que sirve para mostrar la proliferación de chismes en un medio en que mucha gente se conoce:

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

Se trata aquí del personaje del Ateneo que se enamora de Alejandrina, la poetisa. Otras veces aparecen polémicas externas cuyas implicaciones morales saltan a la vista:

—No, no, por favor. No mi vida, no por favor, te lo ruego. Déjame . . . ¡Déjame, te estoy diciendo! No, por lo que más quieras. ¡Dios mío! Voy a gritar. Nos van a oír . . . nos van a ver. No, aquí no, no. Te digo que no. ¡No! No. . . . (82)

Este fragmento anónimo resalta de manera sorpresiva entre otros dos que tratan el tema del terremoto. El texto anterior dice que la gente (se deduce que por miedo a las réplicas) se quedó a dormir en las plazas. De repente aparece este hombre con un incontenible deseo sexual y la mujer que, atemorizada por hallarse en un lugar público, lucha por preservar su dignidad. Más adelante sale a relucir que más de un padre de familia ha preferido asumir el riesgo de permanecer en casa ante la amenaza de otro temblor, antes que exponer a sus hijos al mal ejemplo que han dado en el jardín dos o tres parejas indecorosas (89). Además, en otro fragmento se da a conocer que las autoridades civiles y eclesiásticas han prohibido dormir en las calles y plazas por los gravísimos atentados contra la moral (91).

La feria está construida a base de cortes y nexos, de disyunciones y conjunciones. La sucesión de voces emerge en fragmentos ordenados, siguiendo el principio de un azar relativo, ya que se va transformando conforme pasa el tiempo, a la vez que introduce rupturas y mantiene continuidades. Estos cortes pueden darse de manera dinámica o demorarse en un motivo o situación. Así, la voz del personaje de diecisiete años que relata en su diario su enamoramiento de una niña de catorce mantiene una secuencia bastante fija y más adelante se dispersa entre otras voces. En cambio, la actitud explicativa del zapatero que intenta probar fortuna como agricultor y narra en detalle sus

actividades aparece muy al principio en una alternancia contrapuntística y más adelante aparece en menor proporción. Otros dos aspectos de los cortes es que su aparición se apega a ciertos acontecimientos o intrigas que van emergiendo en la novela. En algunos casos se trata de textos acabados, mientras que otros son fragmentos inconclusos. Esos acontecimientos e intrigas son de tal importancia que están en la boca de todos. Los más comentados son la muerte del licenciado usurero, las opiniones sobre la creación de la zona de tolerancia, las consecuencias del terremoto, la llegada de los agrimensores que vienen a medir las tierras, la proliferación de anónimos y todo cuanto concierne a los preparativos y celebración de la feria. Los fragmentos inconclusos suelen aparecer intercalados con puntos suspensivos al principio y al final.

A diferencia de las disyunciones, las conjunciones sirven para establecer nexos temáticos y dialógicos con el contenido de los fragmentos de voces. Un procedimiento típico es que del paso de un fragmento a otro se retome el tema con el que concluye el primero para iniciar el segundo. Así, por ejemplo, un narrador describe lo que está pasando en la ceremonia luctuosa del licenciado y concluye diciendo: “Y otra vez volvieron los cantos y el agua bendita.” Tras el corte, en el fragmento que sigue, otra voz pregunta: “—Oiga don Manuel ¿usted cree en el agua bendita?” (48). Estos nexos temáticos a veces ocurren tomando como punto de referencia no solamente una palabra, sino una frase entera o una reformulación o comentario del tema anteriormente tratado. Así, por ejemplo, cuando Don Salva vuelve a repetir una vez más: “Mañana mismo le voy a pedir que se case conmigo” (159), tras el corte del fragmento, el padre de Chayo, para ocultar la deshonra de su hija le dice: “Mañana mismo le voy a avisar a don Salva que ya no vas a trabajar con él” (159). Esta coincidencia que pone las cosas al revés es una forma de ironizar la ridiculez de ese viejo verde que nunca se atrevió a declarar su amor y al que, finalmente, su inacción lo hace perder. Un caso de reformulación del mismo tema es el siguiente:

—Yo le dije jaque al rey, no se tape con el alfil, porque lo mato . . . Y los montes se desmoronarán y caerán las rocas y todos los muros se vendrán al suelo . . .

Fueron tres los temblores seguidos, uno tras otro, del grado séptimo de la escala de Mercalli, acompañados de ruidos subterráneos, que nos tuvieron en pánico durante más de siete minutos. (80–81)

Mientras dos personajes juegan ajedrez aparece esta frase profética del Libro de Job (*Biblia* 14:18). En el fragmento que sigue, un narrador, que tal vez funge como cronista de Zapotlán, revela el acontecimiento de los temblores.

Si este fragmento se interpreta como inmediato en el tiempo, entonces, se produce un efecto irónico, pues el discurso bíblico del cura prefigura sin saber que habrá un terremoto. Otras veces se conjuntan dos momentos alejados en el tiempo. En una crónica en torno a lo que hicieron las autoridades civiles y eclesiásticas tras este terremoto se hace referencia a otro terremoto acaecido en 1806 y después del corte se intercala un acta notarial que data el hecho de aquella época.

Además de este tipo de conjunciones, el lector puede captar otras que pueden ser calificadas de humorísticas. Se trata de lo que llamaré *parodias de coronación-destronamiento*. Derivo el concepto de uno de los rasgos que Bajtín le atribuye a los festejos del carnaval:

Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval. (175)

En *La feria*, las parodias de coronación-destronamiento se producen como la expresión burlesca que cuestiona dialógicamente un discurso correcto, educado o ennoblecido que puede leerse como ridículo. Así, por ejemplo, en una de las anotaciones del zapatero convertido en agricultor, el personaje hace referencia a una semilla leguminosa que abona la tierra y es “signo de fecundidad su abundancia” (12). En el fragmento que sigue, una voz anónima contesta: “—Abundancia, ¡madre! Somos un pueblo de muertos de hambre” (12). Otros dos casos están asociados a la imagen del licenciado que acaba de morir y que, por haber sido usurero, es odiado por sus acreedores. Doña María la Matraca, la matrona del prostíbulo, en cambio, recuerda al licenciado con afecto. Soltero de toda la vida, el usurero le había dicho en reciente fecha: “¡Ay María, con lo guapa que tú eras, yo debía haberme casado contigo!” (42). En ese mismo fragmento, en actitud compungida, Doña María lee este versículo de la esquela mortuoria: “Pasó por la vida como una brisa bienhechora . . .” (42). En el fragmento que sigue, una voz anónima está leyendo la misma frase de la esquela y reacciona así:

— . . . brisa bienhechora. Bonita brisa bienhechora. ¡Viejo jijo de la pescada, a todos nos dejaste temblando! El papel aguanta todo lo que le pongan, aunque sea de luto. Brisa bienhechora . . . ¡Puro chagüiste, puro granizo y puro derriengue! Una sanguijuela que traíamos pegada a las costillas, y que ahora va a chuparnos más recio por boca del hermano . . . (42)

Este personaje asume una postura inversa a la de Doña María. El léxico es revelador de ello; “jijo de la pescada” es eufemismo de la expresión “hijo de la chingada”, pero lleva también una carga peyorativa, al igual que “chagüiste”, “granizo” y “derriengue”.⁹ En el plano discursivo se trasluce la ironía. Se puede afirmar con Schoentjes que se trata de una *yuxtaposición* de dos elementos contradictorios, a menudo propios de la ironía de situación (145). En todo caso, no debe perderse de vista que aquí el contraste, más que la contradicción, se produce en un corte que delimita dos situaciones e instancias dialogales sin circuito comunicativo. En la frase de la esquila, la ironía es una estilización paródica propia de ese género discursivo, mientras que la antífrasis del epíteto “bonita brisa bienhechora” es una estilización del discurso hablado del personaje anónimo. Con esto deseo adelantar que buena parte de los efectos humorísticos en esta novela se sustentan en la ironía.¹⁰ La otra, en la broma como manifestación lúdica de la conducta humana. Antes de proseguir con el análisis de los rasgos de la polifonía aleatoria y su relación con la carnavalización literaria en *La feria*, me detendré en estos dos aspectos y su relación con la risa.

Humorismo y carnavalización en *La feria*

Estoy de acuerdo con Jean Fourastié en que “la risa nace de una ruptura con el determinismo” (133). Esa ruptura se produce como un súbito contraste perceptual o intelectual, que es lo que motiva la risa, sea esta reducida o estuendosa. El contraste interconecta relaciones tales como lo que es y lo que debiera ser, lo habitual y lo imprevisto, lo coherente y lo disparatado. En ese proceso, además, se interconectan situaciones que apelan a la lógica, al sentido común y a la conducta ideológica. Si la risa surge de algo que desdice el sentido lógico de un discurso o una acción, lo normal o habitual, incluso, el sentido común, su efecto puede asociarse más con una evaluación objetiva. Se trata de una risa que deviene del accidente, de la equivocación, lo cual también ocurre en la percepción artística de seres humanos (cortometrajes de Chaplin, cine de Viruta y Capulina) o animales humanizados (Tom y Jerry, el Correcaminos) que han sido desprovistos de una conducta ideológica o moral.

En estos casos se produce la comicidad. Ahora bien, si la risa se genera en condiciones ideológicas que pueden incluir el sentido común, el hecho mismo de que se manifieste en medio de las contradicciones de la estratificación social hace que se trate de una evaluación moral. Ello puede ocurrir de un modo abstracto u objetivo, como sucede con las fábulas de animales o cosas humanizadas, o bien puede aflorar con un sentido degradatorio o discriminador en chistes basados en estereotipos, ya sea étnicos, clasistas o de género.

El primer tipo de efecto de la risa aquí explicado está asociado al juego, la broma y el humorismo. Es verdad que puede revestir un cariz superficial e intrascendente con el simple objeto de divertir, de entretener a un público (comicidad), pero también puede adquirir un sentido más profundo (humorismo). Señaló al respecto Gómez de la Serna:

Esa clara exhalación que produce la risa es comprensiva de que lo elevado es verdaderamente mediocre y que hay una moral práctica frente a la moral ideal y el humorismo es el conflicto de las dos morales. (204)

Esta aserción puede tomarse de dos maneras. La primera de ellas se manifiesta de un modo semiconsciente y cobra vida en el clima lúdico y emocional del humor; la segunda se manifiesta de un modo consciente y agrega a ese mismo clima lúdico y emocional el recurso de la ironía. El humorismo semiconsciente surgió ligado al ritual y la fiesta. Su vigor residía en la celebración de la estulticia, la segunda naturaleza del hombre. Bajtín explica que en el hombre medieval coexistían dos vidas: la oficial y la del carnaval, una seria y la otra cómica (*La cultura* 90), sin que ello implicara asumir una postura ideológica contra la Iglesia o el Estado en el sentido moderno (*La cultura* 89). En realidad, así mismo es el modo de ser del pueblo llano. Se respeta y venera el credo religioso, pero la fiesta tiene su propia dinámica subyugante. El ambiente profano en ella no se opone, pero puede llegar a sobrepasar el fervor religioso por la euforia incontenible de celebrar en libertad la convivencia social. La cohesión social de esos instantes hace sentir al pueblo como uno solo. El contagio de la fiesta pone en evidencia que reír tiene algo de democrático y conciliador; a través de su ojo clínico todos los seres humanos somos indefectiblemente iguales.

El humorismo consciente lleva aún más lejos la incompatibilidad entre la moral abstracta y la moral práctica,¹¹ el falso dilema entre lo puro y lo impuro y entre lo que pretende ser imperecedero y la naturaleza corruptible de todo lo humano. Se trata del humorismo de los escritores, de autores como Erasmo, Rabelais, Boccaccio, Cervantes, Quevedo y Shakespeare, entre otros, quienes recibieron el contagio poético del sistema de imágenes del carnaval. Lo propio

de este humorismo es que la ironía no impide la ambivalencia propia de la disposición lúdica. Sin embargo, esa ambivalencia se pierde posteriormente con el racionalismo.¹² En consecuencia, la carnavalización literaria, que es el legado de donde deriva el humorismo, se formula de muy diversas maneras. Lo que en su legado había sido sátira menipea deviene sátira a secas en la época moderna. En ella, gracias a la ironía y el sarcasmo, al escepticismo amargo, se puede asumir una postura crítico-moral velada e ingeniosa contra las diversas formas de la palabra autoritaria, contra las trampas y falacias del poder, los actos discriminatorios y muchos otros fenómenos ideológicos de la cultura. Al igual que el juego y la broma, que derivan en comicidad o humorismo, la sátira puede bifurcarse en una dirección capaz de cosificar lo humano y en otra que lo libera. Los chistes étnicos, clasistas y de género son un buen ejemplo de sátira que, anclada a los prejuicios sociales, cosifica. La literatura satírica, en la medida en que crea imágenes ingeniosas de situaciones sociales, en la medida en que desata una reflexión cuestionadora de vicios y defectos ideológicos, significa, por otra parte, un sucedáneo para la liberación del lector.

Aunque estas dos vertientes de la risa pueden manifestarse separadamente, no debe perderse de vista que, con frecuencia, el aspecto lúdico del humorismo se confabula o confunde con la ironía y el sarcasmo de la sátira. De la misma manera, esta también se entremezcla con la polémica externa de la crítica. Esto es lo que sucede con *La feria*. Vista de un modo general, esta novela cabe ser definida como una sátira, o para ser más exacto, aunque parezca un anacronismo, como una sátira menipea.¹³ Pero el abanico de posibilidades de la risa, desde el juego de palabras y la broma hasta la canción obscena y la anécdota licenciosa, se inscribe en un *ethos* de irreverencia frente a los determinismos ideológicos que configuran el conflicto entre la moral abstracta y la práctica en la formación social de México. Todas, por lo tanto, surgen bajo el signo de la carnavalización literaria.

El aspecto lúdico del humorismo, ya sea como broma o contraste de situaciones observadas, atraviesa de manera general los diálogos de las voces. Las voces de personajes estilizadas en *La feria* son muy locuaces; aquí y allá el lector se topa con léxico, modismos y refranes que en sí mismos son humorísticos. Léxico o frases como “refulufia”, “pariendo chayotes”, “mazorcas popoyotas” o “ubres pachichis”, entre otras, ejemplifican el humor del ingenio popular.¹⁴ También dan fe de ello refranes y modismos como: “según el sapo es la pedrada” (22), “labor repartida, mujer con barriga” (35), “no le da agua ni al gallo de la Pasión” (54), “palo dado ni Dios lo quita” (71), y otros como: “Mi vida estuvo como el tamal de tía Cleta, que se acabó a probadas” (100) y “—¿Qué tal estuvo la feria? —Como las naguas de tía Valentina: angostas de abajo y anchas de la pretina” (180).

El humorismo se manifiesta de múltiples formas y con distinto grado de intensidad. Ya desde la primera página, Juan Tepano, el líder indígena, hace un recuento de la conquista de Zapotlán por los españoles. Al referirse a Juan Montes, que Fray Juan trajo para que les enseñara música a los indígenas, dice:

Nos quiso mucho a los de Tlayolan. Pero le fue mal y dizque lo mataron.
Dicen que aquí, dicen que allá. Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala.
Si fue aquí, nos lo comimos en pozole. Mentiras. Lo mataron en Cíbola a
flechazos. Sea por Dios. (7)

Como se trata de un hecho legendario, al principio Tepano no precisa el lugar donde Montes fue asesinado. Pero el humorismo se colorea en este caso de humor negro, porque la cuachala y el pozole son guisos de carne molida o deshebrada de la gastronomía de la región, lo cual da una falsa presunción de que ellos eran caníbales. Tepano lo dice en broma y de inmediato lo desmiente y confirma cómo, presumiblemente, fue asesinado Montes.¹⁵ Un ejemplo aún más agudo de humor negro surge por voz de Urbano, el campanero, al momento en que trató de auxiliar al licenciado cuando se desplomó al sufrir un infarto. Mientras narra que le dio vuelta al cuerpo, su interlocutor le pregunta qué dijo el licenciado antes de morir. Explica Urbano que lo último que pronunció fue “¡ay, mamá los toros!” y que él pensó “unos pintos y otros moros” (52). Lo dicho por el licenciado y lo que Urbano pensó es una expresión del campo de la tauromaquia. En este contexto, el verso rimado tiene un sentido ambivalente, porque pertenece a esa estrofa, al mismo tiempo que al ser expresado trivializa la situación seria y se lee como una burla contra el licenciado o el determinismo de la muerte. Para dar credibilidad a lo dicho, Urbano afirma que cuando ocurrió el hecho no andaba borracho.

Otra manera de expresar el humorismo es a través de coplas populares, por ejemplo:

Voy a contarte Aniceta
lo que hizo Fierro de Villa:
en Tuxpan dejó el caballo
y en Zapotiltic la silla. (9–10)

Este corrido se refiere a Rodolfo Fierro, la mano derecha de Pancho Villa. El dato es difícil de corroborar, pero lo humorístico estriba en lo ilógico de dejar

primero el caballo y luego la silla. Junto al humor de los corridos, Arreola desliza una serie de pasajes en los que el humorismo se expresa gracias a recursos como la dilogía y el juego de palabras: “era yo el último de los pinches, el más pinche de todos los pinches que se hayan subido a un barco” (69). En contraste con la acepción de *pinche* como ‘auxiliar de cocina’, propia de un español general, aquí esta palabra comporta un sentido despectivo que se usa en México para referirse a alguien con malas mañas o costumbres. Otro juego de palabras parecido a este es la referencia que se hace del licenciado, quien, después de comprar un cuadril de carne (una cadera) en la carnicería, muere de un infarto a unos pasos del lugar. Dice al respecto el carnicero: “Él siempre compraba cuadril. Y no más caminó media cuadra” (53).

Otra manifestación del humorismo se da en pasajes más extensos. Puede tratarse de anécdotas curiosas como la del Padre Jesuita que, tras el terremoto, busca tranquilizar la inquietud de los feligreses, pero, al oír el ruido de una llave pesada que cae al piso se quita la sotana y sale corriendo del templo. El contraste entre el discurso sobre el temor a Dios y el castigo que espera a los pecadores y el repentino miedo que lo lleva a huir produce risa. Los feligreses no se inmutaron con el ruido y solo él, quien debía preservar su autoridad moral, se puso nervioso y huyó. Entre las anécdotas chistosas de la novela resalta la siguiente:

—Tú no eres hija de Marcial, me extraña que no lo sepas. Tú eres hija de Pedazo de Hombre, que de Dios goce. Yo era amiga de tu madre y vivía cerca de ustedes, por eso me di cuenta, pero todo el barrio lo supo. Pedazo de Hombre era fontanero y no salía de las casas, diario destapando los caños, remendando los cazos de cobre y arreglando las máquinas de coser. Era muy ocurrente pero le faltaba una pierna. Tu madre lo mandó llamar una vez para que le compusiera la puerta del horno, porque le gustaba hacer pan. Cosas que pasan. El caso es que en mala hora llegó tu padre, quiero decir, Marcial. Pedazo de Hombre largó la pata de palo y se fue con los pantalones en la mano brincando bardas de corral con una sola pierna, del miedo que llevaba, hasta que cayó en mi casa. Lo tuve escondido hasta que el carpintero le hizo su pata, porque la bendita de tu madre, Dios la haya perdonado, echó la otra con el susto al fogón de la cocina. Pedazo de Hombre estuvo tres días conmigo, y me arregló de balde todo lo que yo tenía descompuesto. Era un hombre muy ocurrente. Pero entre tu madre y yo se acabó la amistad. Dios la tenga en su Santa Gloria. . . . (37)

La manera en que está narrada esta anécdota, en la que se intenta convencer a una mujer joven que no es hija de su padre, sino el producto del desliz de su madre con un fontanero, revela una variedad del humorismo que cabe clasificar como humor obsceno. Prefiero llamarle humor obsceno y no erótico, ya que no se trata de una situación estrictamente amorosa, sino de un acto sexual que implica una ofensa al pudor y a la moral. La voz anónima cuenta el hecho no como algo escandaloso, sino más bien con morbo y total desparpajo, como “cosas que pasan”. Además de esto, Poot señala en este relato un nivel más profundo del humor obsceno. Detrás del significado de “pan” y “horno” subyace un segundo significado, ya que en muchos lugares esas palabras aluden a los órganos sexuales (112). Este procedimiento se acerca a lo que Asa Berger denomina *exposure* o revelación, por medio del cual se afirma algo que deja entrever otra intención, revirtiendo así en un efecto humorístico. La revelación casi siempre involucra lo obsceno y la sexualidad, afirma Asa Berger (34). Un caso parecido es el que se infiere en la cita sobre la poetisa Alejandrina cuando ella dice que “en su cuarto de hotel estaban a nuestra disposición cuantos quisiéramos” (120), en referencia a los libros de poesía. En estos ejemplos el efecto humorístico de la revelación no resulta tan agudo. En la siguiente copla, en cambio, la revelación es muy aguda:

Preguntado Salomón,
 respondió como el recluta,
 no es defecto ser carbón
 cuando la mujer es fruta. (140)

En México *ser cabrón*, que es lo que se insinúa aquí con la palabra “carbón”, significa ser un hombre lo suficientemente macho para no desperdiciar ninguna oportunidad sexual con una mujer, aun estando casado. Por otra parte, *puta*, la otra insinuación que se hace con la palabra “fruta”, no necesariamente se refiere a una prostituta, sino también a lo que algunas personas llaman una mujer fácil, o dicho de un modo más objetivo, a una mujer que es capaz de vivir libremente su sexualidad. Llama la atención que el regusto con que ese personaje expresa esta copla sucede enfrente de su esposa sin que ello genere ningún conflicto.

El humor obsceno es la única vertiente del humor capaz de desatar la risa estruendosa en esta novela. Lo encontramos en algunas coplas cantadas como esta y en las confesiones de un niño que va una y otra vez con el cura:

- 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 . . .”. (50)

En las ocho confesiones del niño que se intercalan en la novela casi siempre despunta la nota obscena o el tema del sexo. En algunos casos como en este son tan irreverentes que caben ser consideradas parodias del carácter oficial de las confesiones serias. En otra parte, en cambio, el humorismo satírico se suscita a consecuencia de la ignorancia. Una voz anónima le contesta a un interlocutor:

- ¿De veras eso es fornicar? Yo creí que era otra cosa, que era algo así como quién sabe. Eso que usted dice quisiera hacerlo todos los días, pero no más lo hago una vez a la semana, cuando mucho. Ya ve usted, la ignorancia. . . . (163)

Este fragmento hace recordar lo que Freud decía del humor ingenuo propio de los niños y personas adultas con poca educación (163). Aquí el humorismo se produce por el contraste entre la ignorancia en conocer el sentido de la palabra y el saber práctico que el personaje tiene del sexo. También tiene cierta gracia lo que dice de que solo puede tener sexo una vez a la semana, cuando mucho, posiblemente revelador de que el personaje solo puede satisfacer sus impulsos sexuales en el prostíbulo.

El humor obsceno que despunta en los personajes de Zapotlán el Grande surge como una contradicción persistente entre, por un lado, una devoción religiosa pervertida por el fanatismo de una moral cerrada y, por el otro, la imposibilidad práctica de refrenar los impulsos sexuales. En la novela, la importancia del prostíbulo para los personajes masculinos es abrumadora, pues varios de ellos lo frecuentan. El tabú sexual que va ligado a la creencia católica de que el cuerpo es proclive al pecado, en oposición al alma, reservorio

de la pureza, reaparece una y otra vez como una lucha entre esas dos visiones. Así, en el siguiente fragmento se dramatiza la doble moral entre el humor obsceno y la seriedad de la moral cerrada:

—La mera verdad, yo no sé para qué mi mamá me dejó casar con todo lo delicada que es. Desde el día de la boda no hubo noche que nos dejara en paz, allí sentada en una silla en medio de las dos camas. De día, cuando aquél se iba a trabajar, me dejaba encerrada con llave cada que salía.

—¿Y cómo nació Filemón?

—Un día mi mamá olvidó la llave y aquél entró como de visita. Yo me hice la inocente pero después se me echó de ver y mi mamá ya no volvió a dejarme sola ni con llave. Hasta que aquél se enfadó y se fue. Cuando nació Filemón le mandé recado, pero supe que andaba con otra. Más valía no haberme casado, así sin hombre como estoy. Esperé a que Filemón creciera y me puse a servir. (76–77)

Conclusión

La crítica no ha dejado de puntualizar en esta novela la polifonía asociada al ensamblaje dialógico (Troncoso Araos 127; Yurkievich 37; Poot 104), al igual que la importancia del azar (Yurkievich 37), el juego (Yurkievich 38; Poot 89, 97, 113) y el humor (Poot 111–12). Sin embargo, la carnavalización literaria requiere ser explicada con más lujo de detalles. Partiré de algunas consideraciones expuestas por Yurkievich para llegar a ella. En primer lugar, este crítico planteó que “Arreola enfoca la feria como el nudo de una comedia humana” (40). Entiendo con ello que la feria no solo se refiere a los festejos de Zapotlán el Grande, sino que también debe interpretarse como una metáfora balzaciana por la pluralidad de voces que van desfilando a lo largo de la novela con sus conflictos, pasiones y ocurrencias. Esta feria como comedia humana, según Yurkievich, está determinada por dos ejes o hilos temáticos que son: el papel determinante de la Iglesia en las vidas de los personajes y el antiguo litigio de los indios tlayacanes por la tenencia de las tierras (38–39), las cuales fueron usurpadas por los criollos. En la comedia humana de la feria se entremezclan, por medio de la estilización, la crítica (diálogos directos, polémica externa), la ironía (estilización paródica, construcción híbrida, polémica externa e interna, procesos de coronación-destronamiento) y el aspecto lúdico del humorismo

(bromas, juego de palabras, parodias). Pero en medio de estos dos ejes temáticos se erige un tercero que no es otra cosa que el tema del sexo, el cual se desparrama con absoluta nitidez a todo lo largo de la novela.

Cabe recordar que lo esencial del carnaval en la Edad Media y el Renacimiento, según consignó Bajtín, era sobre todo que el conjunto de festejos se dedicaba a la consagración del cuerpo, a todo lo material de la vida, manifestaciones que se apreciaban como algo bienhechor, en oposición a la prevalencia de lo serio, abstinente e incomprensible de la Cuaresma. Desde luego, los festejos, tanto de las fiestas patrias como de la feria de San José, conservan la parafernalia del carnaval a través de disfraces, danzas, carros alegóricos, juego de cucaña, palo ensebado, etc. (130, 166, 176). Pero en lo referente a la feria como comedia humana, a través de las voces, resulta tan persistente la violación del tabú sexual por medio del humor obsceno que ello claramente obra, aunque sea simbólicamente, como una subversión de la seriedad de la moral cerrada perpetuada por la autoridad eclesiástica. El humorismo de la percepción carnavalesca del mundo implicaba la puesta en juego de oposiciones: alto/bajo, alma/cuerpo, abstracto/concreto y serio/cómico. En *La feria*, el mundo pacato de Zapotlán el Grande, tan sumido en la seriedad que provoca la moral cerrada del catolicismo, encuentra su liberación máxima en el humorismo del placer sexual y la moral práctica del sentido común.

Notas

1. En todas las citas que siguen me referiré al libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, de Bajtín.
2. Pienso que Bajtín coincidiría con George Steiner en que las novelas de Tolstoi se mantienen dentro de un tiempo épico, mientras que las de Dostoievski, dentro de un tiempo dramático (Steiner 122). Cabe asociar esto con la distinción bajtiniana de que el mundo novelístico de Tolstoi es monológico, mientras que el de Dostoievski, polifónico (88, 104–6).
3. Ver *Discurso y conflicto en la novela*.
4. Bajtín llama *imágenes bivocales* al conjunto de procedimientos en que se topan dos núcleos discursivos: la palabra ajena con la del autor. Por *estilización* entiende “la representación artística del estilo ajeno en que están presentes obligatoriamente las dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa (del autor) y la representada (del personaje)” (“Palabra” 178). Cuando la estilización es paródica la relación simultánea de ambas conciencias varía en cuanto a que se infiltra una visión irónica que ridiculiza o pone en entredicho la palabra ajena. Otra imagen bivocal que examinaré más adelante es la construcción híbrida que ocurre cuando se mezclan estilos

- ajenos diversos, no de un modo simultáneo como en la estilización sino contrastado (“Palabra” 121).
5. Me refiero a lo que Michael Gregory y Susanne Carroll llaman *variedades dialectales y diatípicas*. Las primeras son el reflejo lingüístico de características relativamente permanentes del hablante en situaciones de lengua, mientras que las segundas son el reflejo lingüístico de características recurrentes del uso de la lengua por un hablante en situaciones dadas (22–24).
 6. *Claridoso* se dice en México de alguien que habla con la verdad sin atenuaciones (*Diccionario* 135).
 7. Muriá, en su *Breve historia de Jalisco*, relata que para 1887 había un “despojo desca-
rado de las tierras de los indios o compras muy ventajosas de ellas” (124). El afán de los liberales por promover a los pequeños propietarios rurales no solo afectó al clero, sino también a los indígenas. Fueron los ayuntamientos, compuestos por los más adinerados de la localidad o controlados por ellos, los que perpetraron los principales despojos de los indígenas haciendo gala de toda suerte de trampas como el uso de escrituras falsas o el reacomodo de los linderos (Muriá 97). A pesar de la intervención de los gobiernos locales para que les devolvieran sus tierras, ningún proceso histórico de lucha, ni siquiera tras la Revolución Mexicana, se resolvió en favor de los indígenas, como bien lo prueba Poot (121) y se infiere de la novela misma.
 8. En *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon dio un paso adelante al reconocerle un lugar activo a la ironía en su relación de esta con la parodia y la sátira. En los diagramas que ilustran su análisis maneja el concepto de *ethos irónico, satírico y paródico*. En esto difiero, pues considero que es la relación entre el *ethos* irónico, lúdico y crítico lo que da como resultado el manejo de la parodia como recurso en función de la sátira. La sátira, pero mejor aún con el apellido *menipea*, es algo mucho más abarcador que la idea del género dirigido a despreciar o hacer mofa de los defectos y vicios humanos.
 9. Se trata de léxico proveniente de un ambiente rural. *Chagüiste* deriva de *chahuiztle*, un hongo que afecta al nopal, el trigo y el maíz, aunque, por extensión, se refiere a cualquier plaga muy dañina (*Diccionario* 99). El granizo también es dañino para las cosechas y el derriengue es una enfermedad del tipo de la rabia que afecta al ganado vacuno (*Diccionario* 173).
 10. Hay tanto ironía seria como ironía humorística. El hecho de que la única víctima del terremoto haya sido un perro sarnoso y ciego (90) o que el Indio Sahuaripa, Domador de Víboras, Escorpiones y Alacranes muriera tras las mordidas de una víbora que él mismo había anunciado era mansita (173–74) son ejemplos de ironía seria. Podría parecer humor negro, pero el modo en que está narrado es de una seriedad abierta.
 11. Tomo la distinción de Agnes Heller, quien establece una discrepancia entre la moral abstracta, cuyos preceptos genéricos y universales no siempre se adaptan a las circunstancias cambiantes del medio social, y la moral concreta, cuyos preceptos, al sujetarse a las exigencias sociales, pueden desestimar, o hasta contradecir, los genéricos-universales (Heller 145). Me he tomado la libertad de llamar *moral práctica* a lo que ella llama *moral concreta*.

12. No es raro que, como consigna Bajtín, haya sido en el siglo XVIII cuando las formas del carnaval se transforman en procedimientos literarios (*La cultura* 109).
13. *La feria* no solo muestra como rasgo principal de la sátira menipea la parodia y la risa, sino también la mezcolanza de géneros en prosa y verso, mitos, diarios, confesiones, un cuento maravilloso, así como pasajes de libre fantasía que calzan muy bien con la vocación de narrador de cuentos fantásticos en los que ha destacado Arreola. Además, la sátira menipea es el género de las últimas cuestiones, un género de una intensa discusión crítica, aspecto que cumple también *La feria*. Sin embargo, mi reclamo va en el sentido de que, a menudo, como lo hace Hutcheon, se plantea que la sátira es un género, pero generalmente no se consideran todos los rasgos que lo definen, a partir de su legado proveniente de la sátira menipea. Manejar la idea de la sátira a partir de un *ethos* nada más constituye una apreciación monológica de este concepto.
14. *Refulufia* es un modo popular de decir ‘revolución’. Por otra parte, el modismo *pariendo chayotes* significa ‘vivir y afrontar una situación extremadamente dura’ y *mazorcas popoyotas* son aquellas afectadas por una plaga como el chagüiste, es decir, son mazorcas que se ven negras por el hongo que las ataca. Finalmente, *pachichi* se refiere a la apariencia física de una planta, cosa o persona. En todo caso se observa magullada, arrugada o marchita. Unas *ubres pachichis* se ven flacas, debilitadas. En México se les llama *chichis* a los senos.
15. Un análisis aún más sutil de cómo se maneja el humor en el discurso de este personaje lo ofrece Norma Esther García Meza en “La presencia del *nosotros* en el discurso de Juan Tepano.”

Obras citadas

- Arreola, Juan José. *La feria*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1996.
- Asa Berger, Arthur. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick, Nueva Jersey: Transaction Publishers, 1993.
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- _____. “La palabra en la novela.” *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, Alfaguara, 1989, 77–236.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Diccionario de mexicanismos*. Academia Mexicana de la Lengua. México: Siglo XXI Editores, 2010.
- Fourastié, Jean. “Reflexiones sobre la risa.” *Diógenes*. 121, (1983): 129–43.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- García Meza, Norma Esther. “La presencia del *nosotros* en el discurso de Juan Tepano.” *El nosotros desde nuestra mirada*. Coords. Bernardo Enrique Pérez Álvarez y Norma

- Esther García Meza. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Universidad Veracruzana, 2010, 41–61.
- Gómez de la Serna, Ramón. “Humorismo.” *Ismos*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- Gregory, Michael y Susanne Carroll. *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Muriá, José María. *Breve historia de Jalisco*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Parrilla Sotomayor, Eduardo E. *Discurso y conflicto en la novela*. México: Editorial Plaza y Valdés, 2012.
- Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola y otros ensayos sobre su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Santa Biblia*. Hollywood, Florida: Publicaciones Españolas, 1980.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- Steiner, George. *Tolstoi o Dostoievski*. México: Ediciones Era, 1968.
- Troncoso Araos, Ximena. “La feria discursiva de Juan José Arreola.” *Acta Literaria* 27 (2002): 127–44.
- Yurkievich, Saúl. “Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa.” *Obras Juan José Arreola*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 7–43.

Parrilla Sotomayor, Eduardo Enrique. “Polifonía y prosapia carnavalesca: la risa en *La feria*, de Juan José Arreola.” *Humor bajo autoridad*. Ed. Francisco Ocampo. *Hispanic Issues On Line Debates* 12 (2024): 26–49. Web.
