

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



**“LA COTIDIANEIDAD CONVERTIDA EN LITERATURA. LOS
PRINCIPIOS DE LA ORALIDAD EJEMPLIFICADOS EN LA FERIA
DE JUAN JOSÉ ARREOLA Y CELTIC TWILIGHT DE WILLIAM
BUTLER YEATS”.**

POR:

BERTHA ALICIA MACÍAS DURÁN

**TESIS PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HUMANIDADES**

CHIHUAHUA, CHIH. MÉXICO

26 DE JUNIO DE 2017



"La cotidianidad convertida en literatura. Los principios de la oralidad ejemplificados en la feria de Juan José Arreola y Celtic Twilight de William Butler Yeats" Tesis presentada por Bertha Alicia Macías Durán como requisito parcial para obtener el grado de Maestra en Humanidades ha sido aprobada y aceptada por:

Dr. Armando Villanueva Ledezma
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

M.S. Paola Margarita Chaparro Medina
Secretaría de Investigación y Posgrado

M.I.K. Erslem Armendariz Núñez
Coordinador Académico

Dr. Iram Isai Evangelista Ávila
Presidente

Fecha: 05 de julio de 2017

Comité:

Presidente: Dr. Iram Isai Evangelista Ávila
Vocal: M.H. Jesús Erbey Mendoza Negrete
Secretario: M.H. Mario Agustín Flores Rentería

© Derechos Reservados

Bertha Alicia Macías Durán, Rúa de
las Humanidades s/n Campus
Universitario 1

Julio, 2017.



Contenido

Introducción.....	4
Objetivos.....	14
Marco teórico.....	15
Metodología.....	41
Capítulo I. Sobre los autores.....	44
I.I Juan José Arreola	44
I.II William Butler Yeats	49
Capítulo II.....	53
II.I “La feria”. La revolución mexicana y la rebelión cristera. Contextualización histórica de la obra.....	53
II.II “Celtic Twilight”. Análisis diacrónico de la cultura rural irlandesa.....	56
Capítulo III	59
III.I El uso de la oralidad en <i>La feria</i> . La cotidianeidad convertida en literatura	59
III.II El uso de la oralidad en “Celtic Twilight”. Transcripción de la voz y las creencias populares.	77
Conclusión: el folklore como parte de la creación literaria.....	90
Bibliografía.....	95



Abstract

Este trabajo utiliza los estudios realizados por el lingüista Walter J. Ong y expertos en filología y literatura como Eric Havelock para analizar dos obras desde el punto de vista de la oralidad. Las dos obras que abordamos son “La feria” de Juan José Arreola y “Celtic Twilight” de William Butler Yeats. Tanto Arreola como Yeats recurrieron a la voz del pueblo para dar vida a los personajes de su novela y libro de cuentos, respectivamente. El propósito principal de este trabajo es ejemplificar en las obras ya mencionadas la presencia de la oralidad en la literatura y destacar el papel que ésta juega como preservadora de los usos de la lengua en un momento específico de la historia de un país o una región en particular.

Palabras clave: folklore, literatura folklórica, literatura oral, oralidad

Abstract

This paper uses the studies carried out by American linguist Walter J. Ong and experts in philology and literature such as Eric Havelock to analyze two literary works taking orality as the viewpoint. The two works analyzed here are “La feria” by Juan José Arreola and “Celtic Twilight” by William Butler Yeats. Both Arreola and Yeats used the local people’s voice to bring the characters from their novel and short stories anthology to life. The main purpose of this paper is to exemplify in the works previously mentioned the presence of orality in literature, and to highlight the role this one plays in preserving particular uses of a language at a specific moment in the history of a country or region in particular.

Keywords: folklore, folklore literature, oral literature, orality



Introducción

En noviembre de 1962, Juan José Arreola escribió una carta a su padre en la que le contaba acerca de un libro en el que estaba trabajando “duro y tupido” debido a que ya había recibido un anticipo por parte de la editorial para “remediar urgentes necesidades”. Tal libro era, como nos podríamos imaginar, *La feria*. Además de contarle tal vicisitud en la que se encontraba, Arreola hacía una petición muy particular a su padre, le pedía que le ayudara en el proceso de elaboración de tal novela.

Quiero que las labores del campo, vayan señalando en ella el paso del tiempo; fragmentos esparcidos de su texto, que yo aderezaré adecuadamente, llenarán esa función.

Así es, papá, que yo necesito de su ayuda y quiero que usted lleve adelante por escrito esos recuerdos y relatos, que creo no le serán difíciles ni ingratos [...] Porque además de las memorias agrícolas que le pido, necesitaré platicar mucho con usted y con algunos familiares y amigos para acrecentar mi repertorio de chismes. Tengo ya más de cien pero necesito alrededor de trescientos. Quiero consultar también periódicos (*Plus Ultra*, *Azote*, *Vigía* y *Faro* si es posible) de las épocas que me interesan.

También quiero hablar extensamente con Esteban Cibrián a propósito de la lucha por la tierra y los tlayacanques. Necesito obtener documentos de distintas épocas para transcribir y glosar pasajes congruentes. Porque *La feria*, que es una pachanga, debe tener un profundo sentido social e histórico. Tal vez Librado pueda también aproximarme a gentes que conozcan bien estos enjuagues. Yo le pido sobre todo anotar cuanto se le ocurra acerca de los hechos anecdóticos, legendarios y pintorescos acerca de nuestra tierra. Como Don José María Chávez, estoy dispuesto a pagar los chismes a veinticinco centavos (*Sara más amarás*, 227-228).



Abro otra cita pero en esta ocasión de María Eugenia Boito y Eduardo Maximiliano de la Cruz, quienes dicen que “la palabra cumple la función de acercamiento, de mantener viva la memoria colectiva, de práctica social que permite a la cultura mantenerse en continuo movimiento. Es decir, aquí la palabra recupera la imaginación y el pensamiento, le da a la humanidad su condición de tal.” (2000, *El caldero de los cuenteros en Córdoba*) De esta manera, Juan José Arreola y William Butler Yeats utilizaron un elemento tan cercano y cotidiano como lo son las conversaciones con otras personas para reunir el material necesario en la elaboración de *La feria* y de *Celtic Twilight*.

Arreola publicó *La feria* en 1963 cuando ya tenía 55 años y una madurez literaria considerable. Según Vicente Preciado Zacarías, (otro zapotlense ilustre reconocido por sus aportaciones a la odontología y a la literatura), *La feria* se puede leer como un ejercicio de microhistoria donde una multitud de personajes nos relatan los acontecimientos que tienen lugar en ese poblado jalisciense. Como comenta la también teórica mexicana Sara Poot Herrera, “La feria acierta en la elección de sus recursos y decide ponerse al cuidado de las voces de sus personajes dejándolos actuar independiente y autónomamente. La apertura del texto permite el fluir de las consciencias y las voces de los personajes, y da lugar a una variedad de decires y sentires que sacan a la luz las raíces de la colectividad.” (92) De esta manera Arreola nos cuenta la historia de Zapotlán desde su punto de vista literario, sin embargo, él mismo trata de tomar una perspectiva multifacética en cuanto a las distintas cuestiones que maneja a lo largo de la novela. Para lograr tal objetivo, Arreola utiliza una serie de narradores que cambian de un fragmento a otro de la misma. El hilo narrativo se construye al entrelazar las historias de los personajes, los cuales se diferencian el uno del otro por el tono, la intención y el lenguaje que utilizan en su discurso. La multiplicidad de voces



nos ayuda a involucrarnos de una forma más directa con cada uno de los personajes que habitan el cosmos en el que se desarrolla *La feria*.

Por otra parte, esta situación aplica también a *Celtic Twilight*, obra que Yeats comenzó en 1893 y que terminó hasta 1902 después de que decidiera agregar una serie de relatos. A pesar de que Yeats utiliza su propia voz para narrar las historias, él mismo nos deja en claro que trata de apegarse lo más posible a las historias que le relatan los habitantes de los pueblos que visitó para poder recopilarlas. Independientemente de las críticas y comentarios que Yeats recibió luego de la publicación de esta serie de anécdotas y leyendas (tomemos en cuenta que escritores como T.S. Elliot y la misma Kathleen Raine hablaron de su falta de emoción y de capacidad para recolectar historias folklóricas), debemos reconocer que Yeats realizó un trabajo documental que nos permite conocer un lado de Irlanda que a muchos resulta totalmente ajeno. A pesar de que (tratándose de un escritor de renombre internacional como William Butler Yeats) la narración sea demasiado simple y de que el estilo que utilizó para retransmitir las anécdotas de sus recorridos por el campo irlandés estén bastante olvidados, podemos destacar la atención especial que pone al inicio de muchos relatos en los que nos deja muy claro quién fue el que le proporcionó el material que utilizó para escribirlos (*An Enduring Heart, The Devil, etc*).

En otras de las historias, en cambio, Yeats comienza directamente con la voz del “teller” (*Regina, Regina Pigmeorium, Veni, Enchanted Woods, Kidnappers*). En ocasiones es el mismo Yeats y en otras ocasiones es alguien más quien se encarga de la narración. Pero a pesar de que el discurso no sea consistente, al combinar todas esas voces y las voces de los seres o personas a las que hace alusión en cada cuento podemos también crearnos una imagen mental de la zona rural irlandesa, lugar que aún no estaba tan cercano a los adelantos



científicos y en donde las criaturas mitológicas y fantásticas gobernaban, así como también nos creamos una imagen mental del hombre de ciudad (en este caso personificado por Yeats) quien, a pesar de mostrarse fascinado por el misterio que envuelve a las hadas, se muestra escéptico y antepone la razón a la fe.

Al igual que Yeats en *Celtic Twilight*, Arreola nos habla de un momento en que la cultura local está viviendo un proceso de transición, es decir, un momento en el que el orden social está cambiando. Citando de nuevo a Sara Poot, “*La feria*, al presentar la actualidad de un microcosmos social a la luz de su pasado, traduce una clara visión sobre la historia de este lugar. Se traslada del presente histórico de Zapotlán hasta el siglo XVI, época en que empiezan a formarse en México los latifundios, y allí se detiene básicamente. El texto oscila entre el presente de la historia y este siglo. Ningún suceso histórico de los siglos posteriores es tratado con amplitud, tan sólo se mencionan de pasada y se muestra cómo no cambia, en lo absoluto, la situación que desde el siglo XVI prevalece en este pueblo agrícola.” (121) Para Arreola la situación política y social en Jalisco debía ser denunciada.

Los beatos odian a don Benito porque les quitó las propiedades de la iglesia, pero se les olvida que ellos se aprovecharon de la situación, comprando barato lo que se llamaba bienes de manos muertas. Todo pasó a manos de estos vivos, casi siempre con la promesa de que a la hora de su muerte se lo iban a heredar a la iglesia (Arreola, 23).

Los cambios que se originaron durante y después de la revolución mexicana afectaron a un gran sector de la población nacional. Sin embargo, esos cambios no fueron necesariamente benéficos o favorables para la clase trabajadora. La Constitución Política de México prohibía a la iglesia adquirir inmuebles y a los católicos profesar su fe públicamente,



sin embargo, luego de la revolución cristera la iglesia recuperó su influencia y su poder, de esta manera tuvo de nuevo el control sobre propiedades que les habían sido prometidas a la gente que las trabajaba. Estos aspectos, sin embargo, no se hacen presentes en los relatos de Yeats. Él, en cambio, nos explica al inicio del libro que su deseo es crear un pequeño mundo con todas esas cosas hermosas y agradables que se nos presentan de manera cotidiana, y además mostrar una cara de Irlanda a todo aquel que quiera tomarse el tiempo para mirarla. Así que, desde el comienzo Yeats nos deja muy claro que su objetivo es simplemente el de crear un registro de las leyendas que circulaban por los poblados de Irlanda de la manera más exacta y amena posible.

Es en estos pasajes en los que recurrir a la oralidad adquiere importancia. Eric Havelock, en su obra “La musa aprende a escribir”, nos dice que “La oralidad no es sinónimo de primitivismo, o – podríamos decir sin incurrir en excesiva simplificación – ser ágrafos en una sociedad grafa no equivale a ser analfabetos, en el sentido peyorativo que el término ha adquirido en el mundo alfabetizado. De hecho muchas sociedades altamente civilizadas, como la de los incas, subsistieron durante siglos sin el apoyo de la escritura.” (Havelock, 1986). Arreola nos hace imaginar que estamos escuchando una multitud de voces, como si fuéramos un personaje invisible que recorre los diferentes lugares y momentos en que cada narrador cuenta la parte que le corresponde.

En el caso de Yeats la presencia de tales narradores es mucho más obvia ya que, como es de esperarse, éstos son en realidad personas que deciden relatar hechos que ellos presenciaron o que alguien más les platicó que presenciaron y además explican al escritor una serie de detalles acerca de los seres que protagonizan sus historias. Es interesante ver cómo se conjugan tales diferencias: el escritor como alguien que recopila estas anécdotas con



el fin de mostrar una realidad al mundo (ambos guiados por el amor a su tierra y a su pasado) y los narradores que parecen no comprender de qué forma sus relatos ejemplifican el punto que el autor quiere dar a entender. Esto considerando, obviamente, que Arreola lo hace de manera deliberada mientras que Yeats sólo se limita a transcribir para retransmitir.

Así pues, vemos cómo estos textos manejan un discurso polifónico que surge del contacto que ambos autores tuvieron con los habitantes de los pueblos a los que hacen mención aunque de una manera muy distinta. En *La feria*, Arreola se expresa a través de una serie de personajes que aparecen de manera intermitente a lo largo de la novela, mientras que Yeats hará lo opuesto; él utilizará su propia voz para expresar lo que los habitantes de los pueblos que visitó, en especial el condado de Sligo, le contaron acerca de esos seres misteriosos que habitan los bosques de Irlanda. Las historias que se nos narran en ambas obras nos ayudan no sólo a entender ciertos aspectos culturales de Zapotlán o de Sligo, sino que también sirven como anotaciones que nos permiten conocer (aunque sea de manera indirecta) la forma en que los habitantes de ambos lugares interpretan, comprenden y viven los eventos que ambos autores utilizaron para crear las obras ya mencionadas, todo esto tomando como referencia las anécdotas que se han contado de una persona a otra.

De esta manera, quizá, podríamos re descubrir elementos que han sido víctimas de la negligencia y el olvido de nuestros análisis para así establecer (o reestablecer) a la oralidad como un aspecto de utilidad tanto para los estudios filológicos como los hermenéuticos, en este caso tomando como base dos obras que, a pesar de abordar temas muy distintos, hacen uso no sólo de la voz del pueblo sino de una multitud de ellas para acercar al lector a ese mundo en el que cada personaje representa no sólo una historia sino una parte de algo más



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

grande y que, de no haber llegado a nuestros oídos a través de la voz de alguien más, hubiera quedado en el olvido.



Justificación

¿Por qué el mundo académico tuvo que reavivar el carácter oral del lenguaje? Es la pregunta que se plantea Walter J. Ong en su libro *Orality and Literacy* y a la cual considera fundamental para entender los estudios que se han hecho a la oralidad a través de la literatura, tales como el estudio que hace Parry a “La Ilíada” y “La Odisea”, al cual también se le considera precursor de los estudios que contrastan la oralidad - tanto en expresión como en pensamiento - y la escritura, antecediendo no sólo a los estudios de la oralidad dentro de la narrativa literaria sino también dentro de los campos que incluye la lingüística.

De la misma manera, el presente trabajo replantea esa pregunta pero esta vez se enfoca en dos obras que hacen uso de la oralidad para transmitir la voz del pueblo, de aquellas personas que ayudaron tanto de manera directa como indirecta a dar vida a las historias que las conforman. Las dos obras a analizar, *La feria* de Juan José Arreola y *Celtic Twilight* de William Butler Yeats, se desarrollan en lugares reales: Zapotlán el Grande, Jalisco; y Sligo, Irlanda. En ambas obras, tanto los escenarios como los personajes están basados en escenarios y personas palpables y perceptibles, es por eso que analizar la forma en que ambos autores transportan las costumbres, creencias y otra serie de cuestiones culturales e intelectuales para luego, como en una labor mimética, hacerlas parte de la narración y de esta manera complementarla y enriquecerla, resulta de gran utilidad para este trabajo que enmarca un estudio sobre la oralidad, análisis al cual podemos someter a las obras ya mencionadas.

Por una parte cabe destacar que, aunque *La feria* ha sido analizada desde el punto de lo indigenista, análisis entre los que se encuentran los hechos por Sara Poot Herrera y Vicente Preciado Zacarías respectivamente, muy poco se ha dicho sobre el hecho de que Juan José Arreola utilizó las vivencias, anécdotas y chismes de los habitantes de Zapotlán para dar ese



toque de realismo a su novela. Por otra parte, y aunque la obra de William Butler Yeats ha sido discutida a nivel mundial por una serie de personalidades como el mismo Ezra Pound, encontramos que la serie de cuentos que conforman *Celtic Twilight* ha sido analizada de manera muy superflua debido a la gran diferencia entre el estilo poético que existe entre ésta y otras obras de Yeats. *Celtic Twilight* no está “al nivel” de los poemas presentes en *The Countess Kathleen* y otras antologías del autor irlandés. Aproximarnos a estas obras desde el punto de vista de la oralidad arrojará, sin duda, perspectivas distintas a las ya expuestas, y nos permitirá profundizar en su forma y contenido literario.

Walter J. Ong y otros estudiosos de la oralidad como Eric Havelock reflexionan acerca de la riqueza de la oralidad primaria, es decir, de aquella que se desarrolla en los pueblos en que no hay un sistema de grafías que permita tener registros de los aspectos culturales que se pueden conservar y transmitir a través de la escritura. Además, ambos encuentran en las leyendas, las rimas, los refranes y otros elementos culturales presentes en la oralidad la función o capacidad de ayudar a los miembros de una sociedad para que transmitan su cultura y sus valores a las nuevas generaciones. ¿Cuál sería, entonces, la relación entre la tradición oral y la literatura y cómo ayuda ésta última a que la oralidad de una cultura o época en particular se mantenga vigente o por lo menos presente en las sociedades contemporáneas y futuras? Esto se puede ejemplificar en la novela de Arreola y los cuentos de Yeats, trabajos que requirieron que los autores se pusieran en contacto directo con aquellos que eran los portadores de la sabiduría y el conocimiento que sólo se transmite, en ocasiones, a través de los relatos hablados.

Más allá de los estudios etnográficos que ya se han realizado y que han servido para explicar y ejemplificar la influencia de la oralidad en la transmisión de la cultura, en la



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

literatura también encontramos instancias que nos permiten analizar, obviamente desde su forma escrita, el habla de un pueblo y el uso que hacen de ésta para heredar ideologías e imaginarios que, de no ser por la tradición oral, se perderían entre los usos del estándar de la lengua. Las obras de Homero son quizá las únicas que han sido analizadas a profundidad desde la perspectiva de la oralidad. Por esta razón es importante utilizar los estudios hechos al carácter oral de la literatura y aplicarlos a otras obras, de esta manera podremos rescatar una cantidad de elementos culturales que pasan desapercibidos a primera instancia debido a nuestro interés por las formas del lenguaje utilizadas en la escritura y a las cuales, por ende, damos más importancia.



Objetivos generales:

1. Encontrar ejemplos de oralidad primaria, secundaria o mixta entre los elementos relacionados con el lenguaje oral presentes en “La feria” y “Celtic Twilight” y analizar su función e impacto dentro de la narración.
2. Establecer comparaciones entre los diversos registros que los autores utilizan para dar voz a sus personajes.

Objetivos particulares:

1. Encontrar y categorizar las voces que hacen uso de la oralidad dentro de ambas obras con base en sus registros y en su importancia (jerarquías, estatus, formas en que se constituyen el poder y la identidad dentro de la narración a través del lenguaje) en las mismas.
2. Analizar el impacto (función) y la relevancia, (las formas en que la oralidad crea identidades) que los discursos citados y los diálogos tienen en las obras, y cómo éstas se ven enriquecidas por tales composiciones.
3. Analizar la importancia estética e ideológica del uso de la oralidad en ambas obras para así poder establecer y explicar la relación entre los usos tanto regionales como temporales de la oralidad y el discurso en el que se ven ejemplificadas.



Marco teórico

Sin intentar restar valor a la producción literaria, Eric Havelock nos dice al citar a Walter J. Ong, uno de los estudiosos de la oralidad más reconocidos, “la escritura y la literatura lo que hacen es fijar la palabra, porque están hechas de palabras.” (Ardila, 31) Y es que el lenguaje oral ha existido desde antes de que se establecieran las grafías, pero “nunca ha habido escritura sin oralidad” (Ardila, 30) Aquí la relevancia de la oralidad en la elaboración de obras literarias.

Es a través de la oralidad que se dieron los primeros indicios de narrativa literaria, ya que de hechos dispersos y de recuerdos fragmentados es que se creaban historias que pasarían de generación en generación, educando y transmitiendo hechos históricos y culturales a los nuevos miembros de las distintas sociedades. Así fue que obras épicas como *Beowulf* llegaron a oídos de los monjes que lo transcribieron. Frases como “a las palabras se las lleva el viento” han contribuido a que percibamos al lenguaje oral como secundario al escrito (Ardila, 31). Sin embargo, el lenguaje oral primario (es decir, el que se presenta de manera directa entre dos o más individuos, a diferencia del secundario que es el que se presenta a través de los medios de comunicación) es el primero que tiene un efecto en nuestra mente, ya que es al lenguaje oral al que el bebé es expuesto al nacer.

De la misma manera, desde que nacemos nos vemos inmersos en un contexto cultural determinado, y algunos de los factores determinantes en tal contexto son, además del idioma, el folklore y la religión. Desde pequeños, a algunos de nosotros nuestros padres o tutores nos enseñan a orar, es decir, nos ayudan a memorizar ciertas oraciones características o pertenecientes a la religión a la que quieren que formemos parte. Las oraciones religiosas son también creaciones literarias que provienen de enunciados orales que se repiten desde hace



años. A pesar de haber extraído la mayoría de ellos de textos considerados sagrados (como la Biblia), la mayoría de nosotros los memorizamos a través de la repetición oral y rara vez los vemos escritos en algún lado. Por ejemplo, cualquiera que se diga católico sabe de memoria el Padre Nuestro, y decimos de memoria porque lo ha repetido un sinnúmero de veces en las celebraciones eclesiásticas, el catecismo o antes de ir a dormir. De la misma manera, la religión nos dice que Jesús lo enseñó a sus discípulos de manera oral y no escrita, “en el cristianismo, por ejemplo, la Biblia se lee en voz alta en las ceremonias litúrgicas, pues siempre se considera que Dios "habla" a los seres humanos, y no les escribe.” (Ong, 42)

El Padre Nuestro, al igual que otras composiciones de origen oral, va más allá de lo que las palabras significan “a simple vista”. “Las fórmulas que caracterizan la oralidad son más complicadas, sin embargo, que las palabras aisladas, aunque algunas sean relativamente sencillas: el "camino de las ballenas" del poeta de *Beowulf* es una fórmula (metafórica) para el mar en un sentido en que no lo es el término ‘mar’.” (Ong, 6) De la misma manera, el Padre Nuestro engloba, según la religión católica, las siete peticiones básicas de los creyentes hacia Dios.

Independientemente de las controversias que se han desatado a raíz de las traducciones que se han hecho a los textos bíblicos y las discusiones que se han suscitado alrededor de la fidelidad de las versiones modernas de oraciones como el Padre Nuestro (fidelidad a la oración dicha por Jesús, quien se conoce como el autor de la misma), podemos coincidir con Ong en cuanto a que “el discurso escrito despliega una gramática más elaborada y fija que el discurso oral, pues, para transmitir significado, depende más sólo de la estructura lingüística, dado que carece de los contextos existenciales plenos normales que rodean el discurso oral y ayudan a determinar el significado en éste, de manera un poco independiente



de la gramática.” (Ong, 8) Estas oraciones se van agregando a nuestro acervo lingüístico. Muchos de nosotros continuaremos enseñándolas a generaciones futuras de manera oral, de la misma manera en que nosotros las aprendimos de pequeños.

Por otra parte, y en relación con lo anterior, podemos recurrir al psicoanálisis Lacaniano para ahondar en temas como la subjetividad. Para Lacán al nacer comenzamos a construir nuestra subjetividad ya que conforme pasa el tiempo vamos adquiriendo la capacidad de hablar. Aquí se da el ingreso a la representación lingüística. (Almeida) Al crecer en un entorno social y al comunicarnos con otras personas ingresamos al orden simbólico. Esto tiene una influencia en el desarrollo psíquico, he ahí su relación con el psicoanálisis Lacaniano. A través del lenguaje el sujeto busca establecer u obtener una identidad, pero ya que no hay significado que pueda adecuarse a la singularidad del sujeto, Lacan habla de un fracaso de la identidad y un vacío en ese orden simbólico. (Lacan) El orden simbólico, sin embargo, es representado a través del lenguaje, y es a través del lenguaje que los humanos nos hemos comunicado a través de la historia.

Jhon Ardila ejemplifica de una manera muy bella la reafirmación que intenta hacer de la oralidad al citar al ex presidente de Senegal, Leopoldo Senghor: “recoged lo que cuentan los chamanes, los juglares, los viejos, los últimos guardianes de una larga historia humana, tan solo confiad en sus voces. Cuando ellos mueran, será como si para ustedes, para nuestra civilización, se quemaran todas las bibliotecas.” (Ardila, 13) “En una cultura oral primaria, la expresión 'consultar en un escrito' es una frase sin sentido: no tendría ningún significado concebible. Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las *llame* a la memoria, se las *evoque*. Pero no hay dónde buscar para *verlas*. No tienen foco ni huella (una



metáfora visual, que muestra la dependencia de la escritura), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos.” (Ong, 2) La pérdida de aquellos que sean portadores de la historia y la cultura de una región o comunidad representa, como bien lo dijo el ex presidente senegalés, la pérdida de los registros históricos, políticos y sociales de tal población. Todo se pierde al no haber alguien que pueda reproducir de manera oral lo que no se ha conservado en audio o en papel.

Walter Ong define a la oralidad primaria como “that of persons totally unfamiliar with writing.” (Ong, 6) Así de sencilla es la definición que otorga el estudioso norteamericano a un término que será fundamental en este trabajo. A pesar de que, como el mismo Ong dice, ya son pocas las culturas que presentan este tipo de oralidad entre sus habitantes, muchos de los elementos folklóricos actuales provienen de estas manifestaciones orales que se transmitían de generación en generación a través de leyendas, mitos, canciones, poemas, etc. y que de esa manera han sobrevivido hasta nuestros días.

Ong también nos presenta datos sobre estudios en los que se contrasta la forma de pensar entre una persona analfabeta y una que ha tenido acceso a por lo menos la enseñanza (en términos de escuela) más básica, siendo éstos de gran utilidad para explicar los razonamientos de los participantes. De igual manera podremos ejemplificar tales dicotomías en las obras a analizar, tanto entre los personajes de *La feria* como entre los personajes y el narrador de *Celtic Twilight*.

Éste es otro término que Ong explica de manera muy simple, “It is ‘primary’ by contrast with the ‘secondary orality’ of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print.” (Ong, 10) Patricia Pascual Auqué



también la define basándose en el concepto explicado por Ong, “cuando esa expresión oral se recompone a partir de la escritura.” (Pascual, 8) Basados en estas acepciones podemos asumir que es viable analizar obras escritas partiendo tanto de sus orígenes fonéticos y fonológicos así como de aquellos registros impresos en papel que aportaron elementos para su elaboración. También, quizá, podamos hacer un ejercicio a la inversa y ver a las obras como parte de una mimesis que nos permite ejercitar la oralidad secundaria de adentro (del texto) hacia afuera (al lector).

Aunque Walter J. Ong no hace mención a una oralidad mixta, Pascual Auqué la incluye en sus clasificaciones de oralidad. “[Oralidad] mixta, (cuando, existiendo la escritura, su influencia en la tradición oral sigue siendo externa, parcial y tardía).” (Pascual, 8) Esto lo podemos ver quizá en aquellas culturas analfabetas que existen dentro de México, las cuales tienen repercusiones en la escritura de textos históricos o literarios pero siempre desde un punto de vista externo y no inmediato. Este tipo de oralidad se hace presente también en las obras a estudiar en este trabajo, aunque tal vez sea un poco más complejo para ejemplificar. Una de las razones por las cuales se necesitaría un apartado especial para ahondar en el tema es la influencia de tales repercusiones en el folklore nacional o regional. Al correr de los años el folklore de un país o lugar en particular se va enriqueciendo con las prácticas de todos los grupos que lo conforman, independientemente de la forma que éstos utilicen para expresarse.

A grosso modo, la Enciclopedia Británica define a la literatura folklórica como “el lore (conocimiento y creencias populares) de culturas que no tienen un lenguaje escrito”, (Thompson) es decir, de culturas orales primarias, que transmiten tal conocimiento “de boca a boca” a través de formas literarias como el mito, la rima, el refrán, etc., y que nos concierne a todos ya que todos, alguna vez, hemos producido o formado parte de esa forma de



transmisión de conocimiento. (Thompson) Sin embargo, hay quienes no consideran las formas de expresión oral como literatura sino que las catalogan dentro de otros términos y con esto marcan una separación entre el folklore y la literatura. Fernando Lázaro Carreter es uno de esos estudiosos que no consideran las expresiones orales como literarias, aunque reconoce el valor artístico que éstas puedan tener. (Carreter)

Entre las múltiples fronteras que importan a la Poética, figura la que, con toda seguridad, debe separar los productos literarios de los folklóricos, tantas veces confundidos en la tradición crítica; y bien explicablemente por cierto, si pensamos en la relación efectiva, que, por ejemplo, existe entre los refranes y la primitiva lírica castellana, tan doctamente elucidada por Margit Frenk de Alatorre en un trabajo ya clásico. Pero relación no implica confusión, y el problema que afronta la ilustre investigadora es, justamente, el de cómo unos dichos sentenciosos parecen transmutarse en cantares y, a la inversa, cómo fragmentos de cantar se incorporan al caudal paremiológico. Ocupándose no hace mucho de tales interrelaciones, el hispanista francés L. Combet ha escrito de manera muy razonable: «il ne faudrait pas croire que le refrain et la copla participent totalement de la même réalité poétique [...]; il faut séparer le refrain de ces produits purs de la lyrique populaire que l'on vient d'examiner» (es decir los cantares, las seguidillas, los villancicos, etc.) (Carreter).

Todas las visiones que se tengan de la literatura oral y la literatura folklórica se relacionan con el objeto de nuestro estudio ya que los autores que nos conciernen incorporan esos aspectos literarios de la oralidad a sus obras para así hacerlas pasar de la oralidad cotidiana a la literatura escrita. Arreola hace uso de esos refranes y los inserta en *La feria*, mientras que Yeats trata de apegarse lo más posible al lenguaje de la gente que ha transmitido esas historias por años y que, gracias a esto, se han mantenido vivas. De esta manera los



refranes, el apego al lenguaje natal, así como las expresiones que se originan gracias a la interacción cotidiana entre los miembros de una comunidad nos proveen de material que fácilmente puede trasladarse a través de la pluma a generaciones futuras como una fotografía del lenguaje de la época, sin que ésta tenga que sufrir las alteraciones que conlleva todo idioma que esté vivo y en uso.

El folklore lingüístico debe distinguirse de la literatura folklórica en el sentido en que éste se encarga de las palabras que utiliza cada pueblo o región y que en ocasiones nos ayudan a identificar su lugar de procedencia. Esteban Tomás Montoro del Arco define el término folklore lingüístico como “actividades de recopilación y reflexión en torno a las manifestaciones lingüísticas que se consideraban propias del pueblo o de los pueblos.” (Montoro) Aunque su propósito principal es analizar el impacto del análisis lingüístico del folklore en la lingüística española, Montoro señala un punto que es de gran importancia, y es que el folklore lingüístico no se considera tan relevante como para analizarse de manera independiente. Esto lo ejemplifica al decir que “[los lingüistas o filólogos] redujeron su interés a los ‘productos’ lingüísticos populares en los que podía encontrarse el pensamiento o el ingenio del pueblo, pero no se afanaron en vincular estos materiales a la reconstrucción de lenguas y al estudio de los dialectos. Aunque no dejaron nunca de lado el estudio de la lengua, se volcaron en la vertiente antropológica y literaria de su programa...” (Montoro)

Aunque no es muy clara la utilidad del folklore lingüístico en nuestro estudio, es importante tenerlo en cuenta debido a la misma razón que menciona Montoro, y ésta es que se le ha dado poca importancia a esta forma de representación y análisis del folklore. Analizaremos el habla de los personajes, por lo tanto analizaremos su vocabulario, y con esto el de su región.



Si pasamos del folklore a la expresión oral, y con esto a las leyendas y otras expresiones que lo componen, podemos hablar de ‘literatura oral’. Sin embargo, para Walter J. Ong, el concepto de literatura oral es “monstruoso”. La idea de que cualquier relato oral sea un texto sin necesidad de estar escrito en papel simplemente pone de manifiesto nuestra incapacidad para separarnos de la escritura y conceptualizar a la oralidad como una entidad particular. (Ong, 11) Sin embargo, para otros estudiosos como Silvia Pascual Auqué, quien rastrea el origen del término hasta P. Sévillot en 1881, (Pascual, 7) el término se puede aplicar a leyendas, mitos, cuentos, refranes y todas aquellas formas literarias que tengan origen en la tradición oral. Pascual Auqué explica

Si la literatura, según Quintiliano, se define como el arte de leer y escribir y se relaciona con la gramática y la retórica, parece evidente que la oralidad —entendiendo esta en oposición a la escritura— no puede ser literaria. Sin embargo, si consideramos que no es el soporte sino la literariedad aquello que hace que un texto sea literario, todo cambia. Según el formalismo ruso, la función estética del lenguaje, la estructura y el funcionamiento del texto son los que dotan al producto lingüístico de literariedad. Desde este punto de vista, es evidente que podemos hablar de literatura oral (Pascual, 6-7).

Juan José Arreola hace uso de refranes y expresiones coloquiales a lo largo de la novela y con estos proporciona datos extra al lector, elementos que no se hacen presentes de forma directa sino en un sentido simbólico que se deben interpretar. Por otra parte, la obra de Yeats es más obvia en lo que respecta al uso de la literatura oral ya que, como el mismo autor nos explica al inicio de la obra, las historias las recoge directamente de boca de los



habitantes de Sligo, y tales historias, como ya sabemos, forman parte de las leyendas y mitos que conforman el folklore irlandés en el que reinan las hadas y otras criaturas sobrenaturales.

Por otra parte, y aunque parezcan menos evidentes, las similitudes entre el manejo y uso de la oralidad en *Celtic Twilight* y *La feria* se pueden comparar al analizar las formas literarias que han surgido de leyendas, rimas, canciones, refranes, entre otros. Todas estas manifestaciones de la cultura a través de la oralidad se pueden ver reflejadas en la literatura, y en particular en estas obras. Citando de nuevo a Pascual Auqué, “En estrecha relación con el término de literatura oral está el de literatura popular. Se trata de una literatura que tiene como destinatario al pueblo —término que también se hace necesario definir—. Consta de los mismos géneros que la literatura oral, pero su transmisión puede darse también por escrito.” (8) Arreola recurre a las coplas, canciones y refranes populares, mientras que Yeats al folklore de su pueblo. Sin embargo, para algunos el hecho de que la tradición popular pueda transmitirse a través de la escritura ha resultado en una pérdida de la habilidad para contar historias, lo cual lleva a una necesidad de reavivar el deseo de la gente para que se conviertan en un *narrador* y, de esta manera, podamos conservar los tesoros que alberga la oralidad. Esta cuestión es uno de los principales puntos que Walter Benjamin trata en *El narrador*,

Es la misma experiencia que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias (Benjamin, 1).



En gran parte, el filósofo alemán atribuye estos cambios a la introducción de la narrativa a través de la novela. Para Benjamin, la creación y desarrollo de la novela resultó en dos consecuencias bastante disímiles. Por un lado, al convertir al lector en un ser aislado el arte de la transmisión oral se fue perdiendo; por el otro, la novela sirvió como vehículo para transportar las historias que aquellos que regresaron de la guerra no podían contar, ya que “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca.” (Benjamin, 1) Todo esto en relación con otro tema que también aborda el filósofo alemán, el del contraste que existe entre el marinero (el que viaja) y el campesino u obrero (el que se queda en su lugar de origen). Basándose en la creencia popular que dicta que “cuando alguien realiza un viaje puede contar algo”, Benjamin hace un recuento breve de la Edad Media y su relación e importancia con la tradición oral,

La Edad Media, muy particularmente, instauró una compenetración en la constitución corporativa artesanal. El maestro sedentario y los aprendices migrantes trabajaban juntos en el mismo taller, y todo maestro había sido trabajador migrante antes de establecerse en su lugar de origen o lejos de allí. Para el campesino o marino convertido en maestro patriarcal de la narración, tal corporación había servido de escuela superior. En ella se aunaba la noticia de la lejanía, tal como la refería el que mucho ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario (2).



Estas anécdotas, historias y demás formas de expresión popular son, para Benjamin, una representación de la practicidad de los narradores (u oradores, si queremos llamarlos así). Tanto para Benjamin como para Ong, la personalidad del narrador así como la forma en que se estructura el pensamiento del pueblo en el cual se origina la historia se hacen evidentes en tales expresiones folklóricas. Walter Benjamin lo expresa de la siguiente manera,

Un rasgo característico de muchos narradores natos es una orientación hacia lo práctico... Todo ello indica la cualidad presente en toda verdadera narración. Aporta de por sí, velada o abiertamente, su utilidad; algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha. Y aunque hoy el «saber consejo» nos suene pasado de moda, eso se debe a la circunstancia de una menguante comunicabilidad de la experiencia. Consecuentemente, estamos desasistidos de consejo tanto en lo que nos concierne a nosotros mismos como a los demás (3).

Ong, por otra parte, lo explica de una manera más *práctica*, usando el mismo término que utilizara Benjamin, pero a la vez más profunda y elaborada. Primero, Ong se plantea una serie de preguntas. Basándose en el hecho de que “una cultura oral no dispone de textos” (Ong, 4), el estudioso estadounidense se pregunta “¿cómo recuerdan las personas en una cultura oral? [...] ¿Cómo conserva para el recuerdo posterior la articulación verbal tan esmeradamente elaborada? [...] ¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que se ha preparado tan cuidadosamente? La única respuesta es: pensar cosas memorables.” (Ong, 5)

De ahí es que surgen los poemas, las rimas, las leyendas, las coplas, canciones, y demás elaboraciones literarias de la oralidad. Citando a Eric Havelock, Ong nos dice que es



a través de “pautas mnemotécnicas” que se crean “proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis” (Ong, 5), de esta manera el pensamiento se ordena en rimas y versos que quedan establecidos en un orden que les permite ser memorizados y repetidos constantemente, sin temor a olvidar algún detalle.

Es importante comprender, sin embargo, que no todos los estudiosos de la oralidad defienden el término de “literatura oral” (Ong es uno de ellos). Esto se puede explicar desde el punto de vista de lo que representa “la paradoja del término literatura oral. Si la literatura, según Quintiliano, se define como el arte de leer y escribir y se relaciona con la gramática y la retórica, parece evidente que la oralidad —entendiendo esta en oposición a la escritura— no puede ser literaria. Sin embargo, si consideramos que no es el soporte sino la literariedad aquello que hace que un texto sea literario, todo cambia.” (Pascual, 7) De esta manera, podemos decir también que la oralidad puede verse como el “contexto [en el cual] surge toda creación artística. Desde este punto de vista, la literatura tradicional tendría su origen en las primeras composiciones artísticas de carácter oral y perviviría en nuestros días tanto en los géneros que han sobrevivido al paso del tiempo como en los nuevos géneros propios de la modernidad y la posmodernidad.” (Pascual, 10)

Aunque su análisis se enfoque mayormente a los refranes y a los romanceros de la literatura española, Fernando Lázaro Carreter también aborda el caso de la literatura oral, sólo que él, igual que Ong, no está de acuerdo con el término y decide llamarlo *folklore oral*. Para Lázaro Carreter “esa prudente separación [entre los productos literarios y los



folklóricos], que puede remitirse a la más general aludida al principio entre Folklore y Literatura, no ha sido observada por muchos, que han tendido a identificar ambos dominios, llevados de un equivocado fervor popularista o de una perfecta incompreensión del hecho literario. Empezando por el ilustre Martín Sarmiento, que aplicaba al asunto la lógica racional del siglo: «Los primeros principios de los versos menores en España habrán sido los adagios o proverbios, y los versos mayores se compondrán de los menores»” (Lázaro) Seguido a esta anotación, Lázaro Carreter explica cómo, para algunos estudiosos, la literatura es como un ser que ha evolucionado a partir de los refranes y otras formas de expresión del folklore, lo cual para él resulta inverosímil. (Lázaro)

Sin embargo, Lázaro Carreter reconoce las relaciones que existen entre el folklore y la creación artística, y es que “no se quiere negar que muchísimos productos folklóricos suscitan, en quien los contempla o los oye, ese tipo de reacciones que solemos identificar como estéticas. ¿Quién puede dudar de la hermosura de muchos cantos o de muchas danzas rituales? ¿Y de que en su creación ha intervenido de modo terminante un impulso artístico?” (Lázaro) es por eso que él se enfoca en la necesidad de reconocer las diferencias entre el folklore oral y la literatura en cuanto a funciones y no en cuanto a contenido. De esta manera, el filólogo español reflexiona sobre un asunto que nos concierne de manera particular en este trabajo, y es que él reconoce “que el paso del Folklore oral a la Literatura sea a veces sumamente fácil.” (Lázaro) Para él es fácil encontrar ejemplos de esto en la literatura española, nosotros lo hacemos en una obra mexicana y una irlandesa, y de esta forma ahondamos tanto en las diferencias entre el folklore y la literatura como en la relación tan estrecha que puede existir entre ambos términos.



Sin embargo, para poder realizar un análisis más acertado y poder establecer las analogías y las dicotomías entre las clasificaciones ya mencionadas, deberíamos analizarlos primero por separado. Tomemos un apartado de *Oralidad y memoria: sobre los testimonios verbales del pasado*, un artículo de Eloy Gómez Pellón, en el cual responde una de las preguntas básicas de aquellos que sienten un interés por todo lo que envuelve el folklore oral. En este apartado, el filósofo español destaca elementos de suma relevancia en lo que respecta a la transmisión y re-transmisión de la historia y la cultura a través de las palabras no escritas, sin dejar de lado el asunto de la fidelidad a la historia original, el cual representa una de las razones por las cuales la oralidad de las culturas ágrafas es muchas veces pasado por alto a la hora de documentar la historia de una región o de un grupo social.

¿Cuáles son las características esenciales de la tradición oral? A juicio de Vansina (1968: 34-35 y 2007), además de ser un testimonio indirecto, creado por un observador o relator inicial, se encuentra todo él condicionado por la cadena de transmisión, hasta el punto de que el testimonio final es de un último testigo, a modo de eslabón entre el pasado y el presente. Así, no hace falta insistir en el cambio que supone el paso del relato por la cadena de transmisión, tanto se trate de un testimonio transmitido memorísticamente como de forma libre. Cada transmisor se ha enfrentado a lo largo de los años con los mismos problemas, de los cuales el más importante es el dado por el control que la sociedad realiza de la tradición oral, al cual se unen las pérdidas, voluntarias o intencionadas, y los añadidos, espontáneos o previstos de los transmisores. Según va corriendo el testimonio a lo largo de la cadena, se van produciendo interferencias de mayor o menor entidad entre la historia oral y la interpretación que se hace de la historia oral. El testimonio cambia al mismo tiempo que lo hace la cultura, y al revés, entre otras razones por servidumbre de la cultura al tiempo (Gómez, 35).



Gómez Pellón hace un recorrido por las distintas visiones que ha habido en torno a la tradición oral desde que comenzara a considerarse por antropólogos y sociólogos en los años 30s. Lo anterior no significa que la tradición oral tenga cabida en los estudios hechos por historiadores, sino que más bien todas las elaboraciones folklóricas de la oralidad han servido como un recurso inicial que debe ser, siempre, secundado por una fuente que se considere confiable, es decir, una que se pueda obtener de algún registro escrito.

Numerosos investigadores rastreaban una leyenda, mito, historia, etc. y la comparaban con algún escrito que existiera al respecto. Si no encontraban datos concretos que respaldaran la anécdota, la consideraban ficción y la descartaban. No obstante, y como nos explica Gómez Pellón, “La mayor parte de quienes construyeron la historia en el siglo XIX y en una parte del XX, como disciplina científica, no parecen haber reparado en el hecho de que los documentos de los siglos precedentes que manejaban eran representativos de una minoría, de aquella minoría que sabía escribir, y que había tenido la enorme fortuna de poder relatar su propia historia, y acaso la de una ínfima parte de la de quienes no sabían escribir. Sin embargo, éstos, los que no tenían ese privilegio, no habían podido transmitir su visión de las cosas.” (Gómez, 25)

Estas minorías no sólo abarcan a las clases pobres que no tenían acceso a algún tipo de educación, sino también a aquellas de las clases altas que nunca escribieron con el objetivo de conservar la historia de su nación; este trabajo, en muchos casos, quedaba en manos de monjes y otro tipo de eruditos, quienes no estaban exentos de algún tipo de prejuicios e influencias de las clases altas, cuestiones que moldeaban las palabras que ponían en papel. Estos grupos, especialmente los de las clases menos privilegiadas, recurrían a la transmisión oral de conocimiento, la cual, según Gómez Pellón, se puede llevar a cabo de dos formas: la



primera, de manera invariable, y la segunda, de forma que se adapte a las creencias y al contexto de la sociedad de la época. (Gómez, 34) Ambas formas de transmisión se realizan a través de la repetición de las historias, las cuales se registran de manera anónima y sufren, como ya lo mencionamos, cambios sutiles o más significativos, dependiendo de las interpretaciones que haga el receptor en su momento.

Gómez Pellón también cita a Evans Pritchard, quien dice que “una tradición oral de una sociedad o de un grupo humano determinado es una representación colectiva o, si se quiere, un mito, que encierra valores, de suerte que una determinada tradición oral se conserva porque se precisa de la misma como guardiana de la sociedad.” (Gómez, 22) Por lo que la ficción que se desarrolla en tal o cual sociedad tiene como único objetivo preservar la cultura y los valores del lugar. No obstante, debido a la falta de interés en el folklore oral que ha existido desde que la escritura llegó a imponer una imagen de veracidad a los registros históricos, muchas de esas historias se han perdido. En otro de sus apartados, el filósofo español parece lamentarse de lo mismo que Walter Benjamin al recordar eventos como la Revolución Francesa y pensar en la cantidad de información que se pudiera haber recolectado de las experiencias directas de los que se vieron involucrados en la misma,

A propósito, y volviendo al mismo ejemplo de la Revolución francesa, nos resulta sorprendente que los historiadores del siglo XIX renunciaran a la historia oral como forma de conocimiento [...] Si en la primera mitad de dicho siglo vivían muchos de los participantes en aquellos acontecimientos, muy avanzada la centuria decimonónica todavía seguían existiendo los hijos de estos protagonistas, que habían oído describir los detalles y narrar los acontecimientos, y aún a finales de la misma centuria continuaban viviendo los nietos de aquéllos. Así, gradualmente se fue perdiendo la inmensa información que atesoraban las



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

mentes de las personas, mientras que absurdamente los historiadores renunciaban de antemano al cultivo de una etnohistoria que, a buen seguro, les habría reportado excelentes réditos sin merma del rigor y, muy al contrario, progresando en la conquista de la verdad histórica (Benjamin, 10).

Si comparamos estas líneas con el temor que tiene Walter Benjamin de que el narrador desaparezca, la idea del menosprecio que se tiene hacia el folklore oral, y la reciente necesidad de rescatar idiomas y prácticas culturales de grupos étnicos que han ido desapareciendo, podríamos ver el trasfondo de lo que expresa Benjamin en las siguientes líneas, “El arte de narrar se aproxima a su fin porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero éste es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que confundirla con una ‘manifestación de decadencia’, o peor aún considerarla una manifestación ‘moderna’. Se trata, más bien de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que desvanece.” (4)

Estas concepciones van de la mano con nuestro estudio. William Butler Yeats trata de capturar por escrito al narrador oral del folklore de su país, mientras que Arreola da voz a esa parte del pueblo que carece de las armas para transmitir a generaciones futuras su visión de la realidad de otra manera que no sea a través de registros que puedan considerarse oficiales, al mismo tiempo que utiliza las mismas voces de aquellos que, quizá, establezcan los estándares sobre los cuales se justifican las acciones que tienen lugar en la novela. Pero eso lo discutiremos a profundidad más adelante.

Siguiendo con lo que respecta a la literatura oral y a la transmisión de conocimiento a través de la oralidad, hay que rescatar un par de observaciones hechas por Ong y por Roman



Jakobson, las cuales van fuertemente ligadas al objeto de nuestro estudio. Ong nos dice que “en una cultura oral, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento. Uno sabe lo que puede recordar.” (Ong, 4) Más adelante analizaremos como la importancia de la palabra oral se hace presente en las leyendas que transcribe Yeats y en uno de los temas centrales de *La feria*, es decir, en el reclamo de las tierras por parte de los campesinos de Zapotlán.

En ambos casos, los personajes están seguros de lo que cuentan porque lo recuerdan con claridad, a pesar de no estar impreso en ningún papel. Sin embargo, como ya lo habíamos mencionado al repasar las notas hechas por Lázaro Carreter acerca de la veracidad que se obtiene de los registros orales y los escritos, debemos mencionar que, en ambos casos, hay figuras de poder que establecen cuáles preceptos deben conservarse tanto en la memoria oral como en la escrita.

Roman Jakobson maneja éste y otros asuntos en sus *Ensayos de Poética* (1977). Como sabemos, Jakobson fue, además de lingüista, fonólogo y teórico literario, lo cual nos ayuda a acercarnos de manera distinta al folklore a través de sus estudios para así analizar la transmisión de la cultura a través de la lingüística sin pasar necesariamente por el aspecto filosófico como lo hemos hecho a través de Ong, Havelock y Benjamin. Para Jakobson, la retransmisión oral del folklore es muy distinta a la transmisión de cualquier tipo de literatura. En ambos casos, las estructuras de poder marcan la diferencia entre lo que se da a conocer y lo que no. “Supongamos que un miembro de una comunidad compusiera algo propio en verso. Si por una u otra razón aquella obra oral, creada por el individuo, resultara inaceptable para la comunidad, los demás miembros de ésta no se la apropiarían y estaría condenada a



desaparecer. Sólo su transcripción casual por un compilador podría salvarla, pasándola de la esfera de la poesía oral a la de la literatura escrita.” (Jakobson, 9)

Para el estudioso ruso, la creación de una obra ya sea oral o escrita no garantiza su adhesión a la cultura popular. Primero debe ser aprobada por la comunidad, ya sea la comunidad en general o la comunidad literaria, según sea su caso. Jakobson menciona el caso de Lautréamont, un poeta francés de finales del siglo XIX. Lautréamont escribió un libro de poemas que sería considerado como poco valioso en su época, sin embargo, cuando la corriente surrealista tomó fuerza en los años 30, su nombre pasó a formar parte de la lista de los maestros del movimiento, “pero, ¿qué habría sido de Lautréamont si no hubiese sido sino autor de creaciones poéticas orales? Sus obras habrían desaparecido con su muerte, sin dejar rastro.” (Jakobson, 9)

Este enunciado se ejemplifica claramente en *La feria* y en *Celtic Twilight*, las obras a analizar en este trabajo. ¿Qué hubiera pasado con las leyendas que transcribió Yeats en su libro de cuentos si no las hubiera transcrito? ¿Hubieran desaparecido junto con el hombre que se las narró? Y ¿qué hubiera pasado con *La feria* si no fuera una obra literaria? ¿La gente que la rechazó en el momento de su publicación se hubiera encargado de que la historia no se repitiera a las siguientes generaciones de haber sido una creación oral? Quizá suceda algo completamente distinto y que Jakobson explica a través de un ejemplo en el siguiente apartado:

Una heroína de Goncarov, antes de leer una novela, trata de conocer el desenlace. Supongamos que en un momento determinado el lector anónimo proceda así. Al leer una obra puede, por ejemplo, saltarse todas las descripciones de la naturaleza, que le parecen un lastre fastidioso y aburrido. Haga lo que haga el lector con una novela, por mucho que su



composición contradiga las exigencias de la escuela literaria del momento, por fragmentario que sea el modo como ésta le capte, conserva, con todo, su existencia intacta; eventualmente llegará el momento en que otra época rehabilite las características que en principio fueron rechazadas. Pero traspongamos estos hechos al dominio del folklore: aceptemos que la comunidad pide por adelantado el desenlace, y veremos que todo relato folklórico adoptará inevitablemente el tipo de composición que hallamos en *La muerte de Ivan Ilic*, de Tolstoi, donde el desenlace precede al relato. Si a la comunidad le fastidian las descripciones naturales, las borrará del repertorio folklórico, y así sucesivamente (9).

En lo que a nuestro estudio concierne, habrá que analizar qué partes de las obras que seleccionamos serían conservadas en caso de sufrir lo que Jakobson refiere en su análisis en caso de que éstas no hubieran sido conservadas en las páginas de un libro, ya que como nos refiere el filólogo y lingüista ruso “el concepto mismo de tradición literaria difiere hondamente del de la folklórica. En el dominio del folklore es mucho menor la posibilidad de reactualización de los hechos poéticos. Muertos los portadores de determinada tradición poética, ya no puede ser reanimada, en tanto que en literatura renacen manifestaciones de hace un siglo, o varios, y se tornan de nuevo productivas.” (Jakobson, 10-11)

Todo esto se relaciona directamente con el contexto en que está inmerso el narrador o portador de la historia. Mientras el contexto provea elementos suficientes para que la mente del narrador vuelva a la historia, ya sea de manera mnemotécnica o simplemente memorizada a manera de historia, leyenda o anécdota, será fácil – y posible – re transmitir tales elaboraciones folklóricas o culturales. Volviendo a lo que Ong nos dice, “el pensamiento requiere cierta continuidad.” (10) Tal continuidad se establece de manera muy distinta en la tradición oral y en la escrita. “La escritura establece en el texto una "línea" de continuidad



fuera de la mente. Si una distracción confunde o borra de la mente el contexto del cual surge el material que estoy leyendo, es posible recuperarlo repasando selectivamente el texto anterior [mientras que] en el discurso oral la situación es distinta. Fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado.” (Ong, 10)

De la misma manera, la creación artística o literaria difiere en gran medida de la creación literaria y la folklórica, según lo explica Jakobson “la forma de creación que nos es más habitual y conocida no es la creación oral, sino la escritura, y así, nuestras representaciones habituales se proyectan egocéntricamente al dominio del folklore. La hora del nacimiento de una obra literaria es el momento en que el autor la puso en el papel, y, por analogía, el momento en que la obra oral es objetivada por vez primera -enunciada por su autor- se interpreta como el de su nacimiento, mientras que en realidad, la obra no pasa a ser hecho del folklore sino al ser aceptada por la comunidad.” (11-12)

Lo anterior nos da como resultado una serie de acciones que se desarrollan de manera cíclica. Una obra literaria puede nacer de una composición cultural o folklórica, pero no será considerada como tal hasta que la comunidad la apruebe. De esta forma, la obra literaria quedará en la oscuridad hasta que alguien la reconozca, y para entonces el objeto principal de la misma será, quizás, parte del acervo cultural de tal grupo social, pero si no lo es para ese entonces quizá los miembros de tal grupo decidirán adoptarla como aspecto folklórico, tal vez sin reflexionar en el origen de la misma.

Todo esto conlleva, como diría Havelock, una “dimensión histórica”, una “dimensión contemporánea” y una “dimensión lingüística”, con base en las cuales Havelock se plantea una serie de cuestiones,



Hay una dimensión histórica: ¿qué significaba, para las sociedades del pasado y sus culturas, prescindir de los medios de comunicación orales en favor de varias clases de medios escritos? Está la dimensión contemporánea: ¿cuál es la relación precisa entre la palabra hablada de hoy (o de ayer) y el texto escrito? Luego hay una dimensión lingüística: ¿qué le sucede a la estructura de una lengua hablada cuando se convierte en un artefacto escrito? ¿Es que sucede algo? Desde ahí se puede pasar al nivel filosófico (o psicológico) y preguntar: ¿es la comunicación oral el instrumento de una mentalidad oral, de un tipo de conciencia notablemente diferente de la mentalidad alfabetizada? (47)

Con lo que hemos abordado con anterioridad podemos plantearnos nosotros mismos una serie de preguntas acerca del tema central de este trabajo: ¿Cómo es que Arreola llevó las anécdotas, chismes y demás expresiones orales de Zapotlán a la ficción sin que los elementos del habla convencional se vieran afectados? ¿Todos estos elementos se volvían “más reales” al estar capturados y al ser relatados en forma de novela? ¿Qué significaba para las leyendas que le contaron a Yeats que alguien las escribiera y las diera a conocer a las demás personas, acaso perdían o ganaban validez? ¿Para qué nos sirven esas historias transformadas en literatura? ¿Tienen algún valor histórico, antropológico o social? ¿Por qué es que nadie más, aparte de nuestros escritores, se tomó la molestia de documentar tales acontecimientos?

Ya que nuestro análisis va “a la inversa”, es decir, de lo escrito a lo oral, podemos decir que coincidimos con Eric Havelock en cuanto a una de las cuestiones que trata de responder en *La musa aprende a escribir* (1996). El estudioso británico se pregunta si es que un texto puede hablar, y para responder dicha tesis parte del supuesto irónico del análisis del lenguaje, y es que “aparte de la paradoja por la cual se debe usar el lenguaje para entender el



lenguaje, es decir, para entenderse a sí mismo” (73) uno de los medios que tenemos para analizar la oralidad es el lenguaje escrito. Havelock analiza a pensadores como Jacques Derrida, cuyas ‘deconstrucciones’ del lenguaje nos posicionan en un área mucho más profunda en lo que concierne a los estudios de la oralidad. Para Derrida las estructuras del lenguaje son y siempre serán artificiales. No se puede transmitir ni explicar nada si no ha sido estructurado a través del lenguaje.

Partiendo de la estructura del lenguaje, Derrida afirma que no es posible una estructura sin centro, sin embargo ese centro, el cual organiza y orienta la coherencia del sistema y que a la vez permite el juego de los elementos en el interior de la forma total, no es el centro de la totalidad. La totalidad tiene su centro fuera de la estructura. Por otra parte, Derrida va a relacionar los aspectos universales del lenguaje con aquello que es natural y que se da de forma espontánea, contrario a aquellos normativos, los cuales están ligados directamente a los aspectos culturales. Éstos, a su vez, son relativos y particulares ya que dependen de una serie de factores. Estas observaciones nos muestran el lado estructuralista del pensamiento de Derrida, quien se centra en la filosofía del lenguaje para poder realizar tales deducciones. (Derrida, 1966)

En una conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins de Baltimore sobre *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, el 21 de octubre de 1966, Jacques Derrida, al hablar sobre el lenguaje, cita un texto de Claude Levi-Strauss, el cual nos dice que “En Las estructuras... [Lévi Strauss] parte de este axioma o de esta definición: pertenece a la naturaleza lo que es universal y espontáneo, y que no depende de ninguna cultura particular ni de ninguna norma determinada. Pertenece en cambio a la cultura lo que depende de un sistema de normas que regulan la sociedad y que pueden, en



consecuencia, variar de una estructura social a otra.” (Derrida) Es decir que si una estructura tiene el mismo valor en distintas sociedades a nivel global el razonamiento que se utiliza para llegar a tal conclusión debe ser de origen natural; por otra parte, si se requiere una serie de normas para poder constituir tal estructura podemos decir que el origen de ésta es cultural, por lo cual hay que analizar las expresiones del lenguaje como tales, particularmente en elementos extraídos de las conversaciones cotidianas entre miembros de una comunidad y de aquellas historias que caractericen a una región en particular.

Además de tener que aproximarnos al lenguaje a través de las diferencias que se establecen al pertenecer a una cultura en particular, nosotros estamos aproximándonos a dos obras escritas, es decir, recurriremos a la fuente como instancia a través del resultado que surge de su uso en la escritura. Sin embargo, Havelock se pregunta “¿cómo es posible que un conocimiento de la oralidad se derive de su opuesto? ¿Y aun suponiendo que los textos nos puedan proporcionar una especie de imagen de la oralidad, cómo se puede verbalizar adecuadamente esa imagen en una descripción textual que probablemente emplea un vocabulario y una sintaxis que son propios de la textualización y no de la oralidad?” (73)

Walter J. Ong podría tener una respuesta a esta pregunta. Ong menciona los estudios hechos por Alexander R. Luria, quien “realizó un extenso trabajo de campo con analfabetos (es decir, orales) y con personas con ciertos conocimientos de la escritura en las zonas más remotas de Uzbekistán (la tierra natal de Avicena) y Kirghizia, en la Unión Soviética, durante los años 1931-1932.” (19) En dichos estudios el neuropsicólogo ruso destacó las diferencias que existen entre personas totalmente ágrafas y personas que tienen, por lo menos, un sentido de lo que es la escritura. Los resultados que resume Ong en su *Orality and Literacy* concuerdan con lo que dice Havelock respecto a los contrastes que se presentan en un grupo



social cuando sus miembros adquieren la capacidad de escribir. “Es verdad, por supuesto, que en la oralidad primaria el contenido funcional es vertido en unas formas verbales diseñadas para ayudar a la memoria mediante el placer que causan: la finalidad social y la estética van asociadas. Una vez se empieza a transferir la responsabilidad social a una clase alfabetizada, el equilibrio se altera a favor de la estética.” (Havelock, 75) De ahí es, quizá, que obtenemos el término *literatura oral*.

En el caso de *La feria* deberíamos, quizá, dejar de lado el hecho de que algunas de las personas que dan vida a los personajes no son analfabetas, sin embargo desconocen por completo que alguien, en el futuro cercano, vaya a utilizar sus palabras para elaborar un trabajo literario, como ocurrió en algunos de los casos que Luria analizó. Y es que “uno de los méritos del trabajo de Luria”, dice Ong, “es que muestra que tal relación ocasional con la organización del conocimiento por la escritura no tiene, al menos según lo revelado por sus casos, un efecto perceptible en los analfabetos. La escritura debe interiorizarse personalmente para que afecte los procesos de pensamiento.” (26)

A pesar de que abordamos la obra de Eric Havelock desde su visión de la oralidad en relación con la literatura en general, debemos reconocer que su trabajo abarca desde la antigua Grecia hasta el siglo XX, por lo cual aborda temas como la elaboración de la literatura en la época helenística, y con esto el uso de la retórica. Havelock nos recuerda que, durante la época ya mencionada, la retórica era enseñada en los niveles superiores para la elaboración de discursos, los cuales eran leídos, por lo tanto legibles. (76) Sin embargo, y como nos dice el estudioso británico al hacer mención también de la obra de Walter J. Ong, “el lenguaje usado es prosa; jamás es formalmente poético. Pero contiene un influjo poético suficiente



para establecer un vínculo con la oralidad y para ofrecer algunas claves acerca de las reglas por las que la comunicación oral se maneja en el nivel primario.” (Havelock, 76)

Todo lo anterior lo analiza Havelock con la intención de responder a la pregunta “¿puede hablar un texto?” A lo cual él mismo nos responde diciendo:

Y, sin embargo, los textos están hechos, en cierto sentido, para que hablen. En efecto, se «publicaban» primero leyéndolos en voz alta. El público que escuchaba llevaba la palabra a otros. Se prestaban copias de textos para que formaran la base de lecturas ulteriores. Incluso el lector solitario recitaba para sí mismo lo que estaba leyendo mientras leía, práctica que está plenamente atestiguada a lo largo de la Edad Media (Clanchy, 1979, parte segunda, cap. 8, «Hearing and Seeing»). ¿Afectaban esos hábitos al estilo de los textos que se usaban de esta manera, conservando vestigios de oralidad en una forma de composición ostensiblemente literaria? (76)

Así pues, para que un texto suene a realidad el autor debe capturar lo que resulte más cercano al habla de la región a la que se está refiriendo. En el caso de los cuentos que Yeats transcribió el autor decidió no agregar o modificar lo que su fuente le platicaba, así lograría preservar intacta una historia local. Por otra parte, en *La feria* vemos que Arreola utiliza su capacidad narrativa para poder capturar la esencia de la comunidad en la voz de sus personajes, a pesar de que el lenguaje que utiliza esté adornado con figuras retóricas y haya sido transformado en lenguaje literario. De esta forma podemos, a partir de un texto, ir hacia atrás y llegar a ese momento en que el autor encontró los elementos que necesitaba para poder construir las historias que darían forma a sus trabajos literarios. Como lo dijimos



anteriormente, analizar el folklore de una región es analizar también, aunque sea de manera indirecta, a sus habitantes, y una de las mejores formas de hacerlo es a través de lo que ellos mismos expresan al hablar y al escribir.

Eloy Gómez Pellón cita al historiador francés Fustel de Coulanges, quien en una conferencia en la Universidad de Estrasburgo, Francia, dijo lo siguiente: “allí donde a la historia le faltan los monumentos escritos tiene que pedirle a las lenguas muertas sus secretos, y que en sus formas y en sus palabras mismas adivinen el pensamiento de los hombres que las hablaron. La historia tiene que escrutar las fábulas, los mitos, los sueños de las fantasías, todas esas viejas falsedades, por debajo de las cuales debe descubrir algo real, las creencias humanas.” (Gómez, 10) Nosotros no estudiaremos una lengua muerta, pero sí trataremos de encontrar la inspiración que se esconde en el lenguaje cotidiano y que se expresa a través de chismes, anécdotas, leyendas, refranes, y otras creaciones orales que, en manos de un narrador curioso, pueden dar como resultado obras literarias de un valor inesperado.

Metodología

El siguiente trabajo es un análisis diacrónico, descriptivo y deductivo de dos obras: *La feria* del escritor mexicano Juan José Arreola y *Celtic Twilight* del dramaturgo, poeta y autor irlandés William Butler Yeats. Las obras se analizan desde el punto de vista de la oralidad expuesta por estudiosos como Walter J. Ong, principalmente en su obra *Orality and Literacy*. De ambas obras se extraerán pasajes en concreto. Tales pasajes serán analizados según el tipo de oralidad al que hagan referencia (oralidad primaria, secundaria o mixta). Previo al análisis del lenguaje oral utilizado en las obras, habrá que revisar el contexto



histórico y social en que ambos autores se vieron inmersos al momento de elaborar sus trabajos literarios, de esta manera habrá una comprensión más profunda del lenguaje a estudiar.

Es importante resaltar que, aunque se extraerán pasajes directamente de las obras, no se abarcará el contenido total ni de la novela de Arreola ni de los cuentos de Yeats. El objetivo de este trabajo es ejemplificar los usos de la oralidad dentro de la literatura escrita (hacemos distinción entre la literatura que está impresa en papel y lo que muchos llaman literatura oral), por lo que dejaremos de lado los pasajes que no contengan los elementos necesarios para considerarse ejemplos de retransmisión de la oralidad. En el caso de Arreola escogeremos los pasajes que contengan expresiones de uso coloquial, regionalismos, y otros usos orales de la lengua, además de algunos de los versos y coplas que Arreola introduce en muchas de las secciones en que se divide la novela.

En el caso de Yeats nos apegaremos a aquellas instancias donde podamos encontrar evidencia de una fuente distinta al autor, es decir, que la anécdota haya llegado al escritor a través del relato hablado. Esto se hace evidente al inicio de cada cuento, en donde el autor mismo nos explica de dónde proviene la historia que nos va a contar y quién fue la persona que se lo narró. En ambos casos, naturalmente, las expresiones y el lenguaje a estudiar deberán relacionarse de manera directa con los análisis hechos a la oralidad por autoridades en el tema, como el lingüista y filósofo estadounidense Walter J. Ong y también estudiosos y pensadores que han influido en las investigaciones hechas en los campos de la oralidad y la narración (algunos de ellos es el filósofo alemán Walter Benjamin y el lingüista y filólogo ruso Roman Jakobson), así como con los aspectos históricos necesarios para poder explicar la función de la oralidad en la sección elegida.



Por otra parte, debemos hacer hincapié en que, aunque los habrá, los análisis hermenéuticos no son el objetivo de nuestro trabajo. Sin embargo, cuando haya la necesidad de abordar algún extracto desde el punto de vista de la hermenéutica, esto para poder explicar la función del lenguaje oral dentro de la obra literaria, utilizaremos la hermenéutica analógica del filósofo mexicano Mauricio Beuchot. La hermenéutica analógica es la más adecuada para este estudio ya que nuestro objetivo es también llegar a ese punto medio entre lo que está escrito y lo que podemos rescatar de lo que la historia nacional y la tradición oral nos dicen a través del análisis del texto, el contexto y la contextualización de la obra.

Por último, ya después de haber establecido cuáles aspectos de la oralidad se hacen presentes en ambas obras, cómo los manejan los autores para lograr algún efecto en particular, cómo afectan tales aspectos a las mismas y, finalmente, analizar a través de la hermenéutica analógica aquellos pasajes que requieran una interpretación más profunda de alguna sección en particular, haremos un repaso de lo analizado dentro de las dos obras, basándonos en las diferencias y similitudes entre la cultura mexicana y la irlandesa de forma muy superficial así como en los ejemplos obtenidos de ambas obras. Nuestros autores fueron contemporáneos por algunas décadas y tanto Irlanda como México han pasado por una serie de sucesos históricos que han marcado distinciones entre las clases sociales, es por eso que un análisis a dos obras de dos de los autores más refinados de ambos países es un ejercicio que requiere una reflexión profunda y detallada, sobre todo en el ámbito de la oralidad, la cual tiene una carga cultural de una relevancia considerable y que, a la vez, nos provee de información útil y substancial que proviene directamente de la gente que le da vida a tal expresión del lenguaje.



Capítulo I. Sobre los autores

I.I Juan José Arreola

Conocer la vida de Juan José Arreola no es una tarea difícil. El autor nos cuenta un poco de sí en algunas de sus historias, y lo hace de una manera tan elaborada y elocuente que, de no ser porque él nos lo señala, podríamos confundirlo con el resto de su ficción. Al inicio de *Confabulario* (1952) no encontramos con un texto que se llama *De memoria y olvido*, el mismo nombre que tiene la obra de otro mexicano, el escritor Fernando del Paso. En *De memoria y olvido* (1994), Fernando del Paso compila más de 100 horas de entrevistas que él mismo hizo a Juan José Arreola, horas en las que el escritor jalisciense cuenta a del Paso sus memorias. Arreola comienza con lo que recuerda desde 1920 (tenía dos años) hasta 1947, poco después de su regreso de París.

Tanto en el texto que encontramos en *Confabulario* como en el texto de del Paso, encontramos esta pequeña descripción sobre el nacimiento de nuestro autor, “Nací el año de 1918, en el estrago de la gripa española, día de San Mateo Evangelista y Santa Ifigenia Virgen, entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos. Di los primeros pasos seguido precisamente por un borrego negro que se salió del corral.” (Arreola, 5) Siguiendo la metáfora que utiliza en esta descripción, podemos decir que después de publicar *La feria*, Arreola sería para muchos la oveja negra de Zapotlán, que de la misma manera “se salió del redil”, por complementar la idea con una frase de uso coloquial y a la vez bíblica, como muchas de las que usa Arreola en sus cuentos y en *La feria*.



Todas estas alusiones a la biblia tienen un origen muy particular. Juan José Arreola no sólo nació en medio de animales de granja, también nació en los años previos a la rebelión cristera y posteriores a la revolución mexicana, lo que significa que sus familiares y la gente de Zapotlán aún mostraban su inconformidad por el desorden político y social que había dejado a su paso el movimiento revolucionario. Cabe destacar que, aunque Jalisco no sufrió la violencia de los revolucionarios de la misma manera que otras entidades, las reformas constitucionalistas sí afectaron la economía de la entidad, especialmente en el área de la minería y la industria textil. (Torres, 170) Todo lo anterior se ve reflejado, en mayor o menor medida, en las actividades económicas y sociales de los habitantes del estado.

Lo que sí afectó de manera directa a los habitantes de Jalisco fue la rebelión cristera. Mientras que para algunos significó levantarse en armas y unirse al ejército bajo el estandarte de “Viva Cristo Rey”, para Juan José Arreola significó dejar de asistir a la escuela. Él mismo dice que provenía de una familia católica en la que había “señores curas y monjas escondidas” (Arreola, 6), y por lo tanto asistir a una escuela que no fuese religiosa representaba un acto de herejía. Arreola no asistió a escuelas de gobierno. A pesar de que fuera un niño, su padre lo envió a trabajar, según nos cuenta él mismo, “como aprendiz al taller de don José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del Chepo Gutiérrez.” (Arreola, 6) De ahí es de donde nace su amor, no sólo por la literatura, sino también por los libros “en cuanto a objetos manuales.” (6)

Sin importar que no asistiera a la escuela, Arreola siguió aprendiendo por su cuenta, en sus memorias él mismo nos cuenta, “soy autodidacto, es cierto. Pero a los doce años y en Zapotlán el Grande leí a Baudelaire, a Walt Whitman y a los principales fundadores de mi estilo: Papini y Marcel Schwob, junto con medio centenar de otros nombres más y menos



ilustres... Y oía canciones y los dichos populares y me gustaba mucho la conversación de la gente de campo.” (6) De estas conversaciones y dichos populares se conformarían más tarde la mayoría de las páginas de *La feria*.

Pero no sólo era la gente de Zapotlán la que enriquecía y pasaba a formar parte de las obras de Arreola, sino una serie de escritores a los cuales el jalisciense admiraba. Entre las influencias más importantes que tuvo el autor de *Confabulario* se encuentran Baudelaire, Walt Whitman, Marcel Schwob, Giovanni Papini, Marcel Proust, Franz Kafka y James Joyce, entre muchos otros. A pesar de haber sido sus contemporáneos, Arreola aseguraba preferir a los clásicos, como nos dice en *De memoria y olvido*, “Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor.” (Arreola, 6)

Si bien Arreola no había dedicado mucho tiempo a escribir (según lo que él mismo dice en la cita anterior), sí había dedicado su tiempo a la literatura. Un ejemplo muy claro es la obra de su amigo Juan Rulfo. Un par de semanas después de la muerte de Rulfo, Arreola habló de la amistad que existió entre ambos y en el proceso de creación de *Pedro Páramo*. Él mismo aseguró haber ayudado a Rulfo en el acomodo de las páginas de lo que sería la única novela que escribiría el autor de *El llano en llamas*. “Era un hombre parco, y lo fue mucho, y de pronto Juan se abría, y cuando se abría Juan, era increíble.” Dijo Arreola sobre Rulfo. Así, Arreola dejó muy clara su influencia sobre otros escritores.



De esta manera, Juan José Arreola pasó a formar parte de los escritores célebres de México. Junto al de su amigo Juan Rulfo, el trabajo literario de Arreola formó parte de lo que algunos llaman el nuevo cuento mexicano. El estilo sofisticado y artesanal presentes no sólo en *Confabulario* y *La feria* sino también en las demás obras del escritor jalisciense junto con la forma en que utiliza los elementos del realismo mágico significaron una evolución en la creación literaria en México. Los textos de Arreola ven y presentan al mundo desde una perspectiva diferente a la que comúnmente se utilizaba por los escritores de la generación del 50. La obra literaria de Arreola se caracterizó como un ejemplo de lo que son las *lecturas de placer*, muy distintas a la literatura realista que definía a los escritores de la época.

Si bien Juan José Arreola se lamentaba no haber ejercido la literatura en mucho tiempo, el hecho de que su obra y su labor como promotor literario haya abierto la puerta a una serie de escritores mexicanos y latinoamericanos nos hace querer contradecirlo. El efecto de la lectura a los textos Arreolinos y la influencia del autor de *El guardagujas* se pueden ver en el trabajo de escritores como Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Rubén Bonifaz Nuño, Sergio Pitol, Inés Arredondo y Jorge Ibargüengoitia, además de que se habla de una influencia en Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y otros escritores latinoamericanos.

El trabajo del autor de *Bestiario* es mucho más que un juego en el que se mezclan la realidad, la ficción y un lenguaje sumamente colorido y sofisticado. Estas creaciones simbolizan un parteaguas para la narrativa mexicana. De esta manera, entendamos que una aproximación a la obra de Juan José Arreola representa también un acercamiento a la literatura que se produce actualmente, y es que “sin Arreola no se explicarían los textos



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

híbridos y escépticos, a medio camino entre el ensayo, el cuento y la poesía, que pueblan los anaqueles de las librerías mexicanas desde hace treinta y cinco años.” (Noguerol)



I.II William Butler Yeats

John Quinn, coleccionista de arte irlandés-estadounidense que vivió de finales del siglo XIX a mediados del XX, escribió *James Joyce. A New Irish Novelist* para Vanity Fair en febrero de 1917, un ensayo en el que, como el nombre lo indica, aborda la forma de escribir de James Joyce. Sin embargo, Quinn no se limita a la figura del dublinés más famoso, ya que para explicar por qué Joyce es digno de admiración es necesario hacer un recorrido por los nombres de aquellos escritores que lo influenciaron y que ayudaron a consolidar su estilo narrativo, y uno de ellos es nuestro autor, William Butler Yeats, quien ocupa un lugar privilegiado entre los nombres de los irlandeses ilustres no sólo dentro del Reino Unido sino también dentro de la literatura universal.

Quinn nos presenta a Yeats desde su perspectiva no sólo como irlandés, sino que es interesante ver cómo nos lleva a él a través de otro grande de la literatura como Joyce y a través también de su propia percepción como persona, ya que Quinn fue un hombre cercano al escritor. Una de las tantas leyendas alrededor de Yeats y Joyce dice que Joyce envió una carta a Yeats en la que se lamentaba de haberlo conocido demasiado tarde para influenciarlo, sin embargo, como dice Quinn, “while Dublin folk-lore may give Joyce as saying to Yeats that they met too late for Joyce to influence Yeats, Joyce’s poems show that he has been influenced by Yeats. But what young Irish writer has not been influenced or helped by him, the most helpful, the most disinterested, the most fastidious critic and appreciator of contemporary literature that we have?” (Quinn)

William Butler Yeats, como dice John Quinn, fue y es aún considerado uno de los poetas más reconocidos de la literatura irlandesa de todos los tiempos. En 1923 se convirtió



en el primer irlandés en ser galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre a muchos escritores, Yeats no recibió el premio después de haber completado sus obras más célebres, sino que siguió produciendo poemas como *The Tower* (1928) y los que se incluyen en *The Winding Stair and Other Poems* (1929), los cuales están considerados entre los mejores que salieron de su pluma. Por otra parte, además de poeta, Yeats también fue dramaturgo y político, lo que lo llevó a ser parte del senado irlandés en dos ocasiones.

La familia de William Butler Yeats estuvo siempre orientada hacia el arte. Su padre, John Yeats, los llevó a vivir a Londres cuando el pequeño William tenía apenas dos años para perseguir su carrera como artista. Sin embargo, la familia tuvo que regresar a Dublín cuando William tenía 16 debido a razones económicas, y es que los movimientos nacionalistas de la época afectaban de manera directa y negativa a las familias protestantes acomodadas de Irlanda, de las cuales formaban parte los Yeats. Esto no significa que la familia no apoyara tales movimientos, al contrario, el joven William formó parte de la IRA cuando ésta aún era considerada primitiva y se llamaba Irish Republican Brotherhood. Sus ideales eran hacer que el interés por la cultura irlandesa renaciera y reavivar el irlandés como idioma, además de tener un interés particular por el arte, en especial los clásicos de la literatura irlandesa. Yeats dejaría luego la asociación pero nunca dejaría sus ideales nacionalistas.

Aunque nacionalista de corazón, Yeats no tuvo una participación activa en el IRA debido a ciertas conductas que los miembros de tal asociación mostraban y que a él le parecían retrógradas en lugar de constructivas. Ésta es una de las razones por las que algunos escritores y personajes de la época lo tacharon de elitista y lo acusaron de defender sus



intereses económicos al mismo tiempo que defendía, a través de su literatura, los ideales de la cultura irlandesa. Sin embargo, el amor que profesaba William Butler Yeats por su natal Irlanda fue siempre uno de los temas principales en sus obras. En 1888 publicó *Fairy and Folktales of the Irish Peasantry*, seguido de *Fairy and Folk Tales of Ireland*, una antología de leyendas irlandesas que incluye poemas como *The Stolen Child*, el cual fue agregado a la obra publicada en 1892.

Además de su interés por las leyendas e historias locales, Yeats siempre se sintió atraído hacia el oscurantismo y las prácticas paganas relacionadas con lo místico. Su esposa, Georgie Hyde-Lees, compartía su interés en esta área y juntos escribieron *A Vision* (1933), un cuaderno con anotaciones sobre pensamientos relacionados al espiritismo y a lo místico, combinado con conocimientos previos sobre astrología. Este trabajo, sin embargo, pasa totalmente desapercibido junto a las obras que lo colocarían entre los escritores ilustres de su país, algunas de ellas son *The Wind Among the Reeds* (1899), *The Tower* (1928) y *The Winding Stair and Other Poems* (1933). Su trabajo como dramaturgo y poeta es el que lo posiciona entre los mejores del siglo XX, su trabajo como cuentista, por otra parte, ha sido pasado por alto y en ocasiones criticado severamente.

En su ensayo *Yeats as an Example* (1948), W.H. Auden se lamenta por los temas que despertaban interés en su compatriota William Butler Yeats al mismo tiempo que reconoce que ha aprendido “todo” de él. “How on earth,” dice Auden, “we wonder, could a man of Yeats’s gifts take such nonsense seriously? [...] How *could* Yeats, with his great aesthetic appreciation of aristocracy, ancestral houses, ceremonious traditions, take up something so essentially lower-middle class – or should I say Southern Californian – so ineluctably



associated with suburban villas and clearly unattractive faces? [...] but mediums, spells, the Mysterious Orient – *how* embarrassing.” (Auden)

Por otra parte, Ezra Pound, quien trabajó como secretario de Yeats por varios meses, parecía disfrutar de las lecturas sobre lo místico y el oscurantismo que tanto interesaban a Yeats (Longenbach) a pesar de haber considerado su libro de cuentos, *Celtic Twilight*, demasiado simple y carente de ese liricismo y habilidad para contar historias que caracterizaban al escritor irlandés. Este libro de cuentos que Yeats recolectara al platicar con algunos habitantes de County Sligo es el que abordaremos en este estudio. Conociendo el interés de nuestro autor por lo místico y sobre natural, podemos comprender por qué decidió llevar las leyendas de su lugar de origen a la imprenta y darlas a conocer, como él mismo dice, a todo aquel que quiera conocer ese pequeño mundo que él ha creado desde las cosas hermosas, agradables e importantes de este mundo tan estropeado y torpe en el que vivimos.



Capítulo II

II.I “La feria”. La revolución mexicana y la rebelión cristera. Contextualización histórica de la obra.

La rebelión cristera surgió en México a raíz de los roces entre la iglesia y el estado desencadenados por la revolución mexicana de 1910. La rebelión cristera comenzó en 1926 y no terminaría sino hasta 1929 y después de cobrar 250,000 vidas, además de ser la causa de que 2 millones de mexicanos emigraran hacia los Estados Unidos (Meyer, 2013). Hacia 1925-26, el gobierno de Plutarco Elías Calles promulga una ley en la que se modifican ciertos artículos de la constitución, los cuales restan autoridad y poder a la iglesia Católica de México. Los católicos se oponen a estas leyes ya que, entre otras cosas, hacen que un número de sacerdotes y obispos extranjeros tengan que dejar el país y prohíbe las expresiones públicas de fe, además de que reclama las propiedades de la iglesia haciendo que éstas pertenezcan al Estado. Para los católicos esto significó un intento por parte del Estado para esclavizar a la Iglesia como un primer paso para acabar con ella. Los resultados, como ya lo mencionamos, fueron catastróficos.

Roma prohíbe entonces a los obispos mexicanos obedecer esta ley, conocida como Ley Calles, y los deja sin posibilidades para negociar con el Estado, el cual exigía que los sacerdotes se registraran ante la Secretaría de Gobernación con el fin de obtener un permiso para ejercer su cargo. El gobierno, entonces, tenía el poder para limitar el número de sacerdotes por estado. Ante el temor del surgimiento de una nueva religión (como estaba pasado en la Unión Soviética), la Iglesia Católica ordena una huelga de cultos, con lo cual se suspenden los servicios religiosos públicos. El Estado entonces manda inventariar las iglesias



que estén cerradas luego de que el clero decidiera celebrar las últimas misas el 31 de julio de 1926. El gobierno manda a policías a inventariar las iglesias pero la gente les prohíbe la entrada, es entonces cuando el gobierno manda al ejército y cuando comienzan las muertes (Meyer, 2013).

Las leyes de Reforma, expedidas por Benito Juárez entre 1859 y 1860, ya habían restado suficiente poder y libertad a la Iglesia, y esto desató una de las primeras revueltas entre la religión y el Estado. Pedro Fernández Barbadillo nos proporciona datos importantes acerca del contexto en el que se llevó esta revuelta,

En 1873 los liberales que gobernaban el estado de Oaxaca, donde nació Juárez, expulsaron a los jesuitas, las monjas y los sacerdotes extranjeros. El sucesor de Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, más anticatólico, llegó a expulsar a 410 hermanas de la Caridad que cuidaban de 15.000 desdichados. Ante el anuncio de nuevas medidas anticatólicas, los fieles se prepararon para la rebelión. En 1874 cientos de partidas de campesinos armados atacaron al Gobierno federal; se les llama "los religioneros". La campaña se extendió desde 1873 hasta 1876, e hizo caer a la facción exaltada del Gobierno (2011).

Tanto los eventos de la Revolución Mexicana como la serie de guerras civiles que se generaron después de 1921 desencadenaron lo que ahora conocemos como la guerra cristera. El Estado revendió propiedades de la iglesia y de los campesinos a latifundistas, la Iglesia adquirió propiedades que eran del pueblo, los campesinos intentaron recuperar lo que habían perdido pero no siempre les fue posible; todo lo anterior generó un ambiente de tensión que desembocó en la Revolución de 1910 y en los conflictos armados subsecuentes. Juan José Arreola nació en 1918, *La feria* se publicó en 1963, el autor nació un par de años antes de



que la Revolución Mexicana llegar a su fin y vivió la guerra cristera, aunque no participó de manera directa en ella. En el análisis que haremos a la novela podremos apreciar el efecto que estos eventos tuvieron en el autor y en su creación literaria.

Los estragos de ambas rebeliones y todas las guerras de guerrillas que se sucedieron alrededor de estos eventos dejaron estragos en la sociedad mexicana, los cuales se ven reflejados en las obras de escritores como Juan Rulfo, Mariano Azuela y, como ya lo comentamos y lo discutiremos a detalle más adelante, en la obra de Arreola. Los párrafos anteriores nos ayudarán a posicionarnos de una manera más adecuada en el momento histórico que el autor jalisciense retrató en su novela. Por otra parte, conocer aunque sea de forma superficial el contexto en el que se desarrolla y fue creada la obra nos permitirá observar de una manera distinta a los personajes así como comprender un poco mejor su relevancia en la narración.



II.II “Celtic Twilight”. Análisis diacrónico de la cultura rural irlandesa.

Al inicio del siglo XIX Irlanda del Norte subsistía gracias a las tierras de cultivo, la mayoría de las cuales se dedicaba a la producción de papas. El país estaba sobrepoblado, lo que significaba que los pobres eran muchos. Por otra parte, con la mayoría del pueblo profesando la religión católica era interesante ver como un gobierno protestante ejercía el poder, ya que en 1801 Irlanda del Norte se anexó al Reino Unido de la Gran Bretaña, lo que significó que el país era gobernado desde Inglaterra. Muchos estuvieron inconformes con la anexión del país al grupo conformado por Inglaterra, Escocia y Gales, sin embargo se preveía que lo anterior atraería una mejor fortuna para el pueblo irlandés.

Casi medio siglo después, alrededor del año 1845, las tierras de cultivo se ven afectadas por una plaga terrible que destruía las cosechas desde adentro, en el Reino Unido a esto se le llegó a conocer como “the Blight”, y resultó en una catástrofe para el pueblo irlandés. Las papas, la principal fuente de sustento de los irlandeses, se infectaban en la tierra. Era imposible comerlas y mucho menos venderlas, esto provocó una cantidad enorme de muertos en Bélgica, Alemania y Escocia, países donde las papas forman parte esencial de la dieta, pero nada comparado a lo que sucedió en Irlanda. Este terrible suceso se llegó a conocer a nivel mundial como la gran hambruna irlandesa.

Cuando las muertes comenzaron, el gobierno, encabezado por un Tory, comenzó a importar granos para mantener los precios bajos, además de que puso a los necesitados a trabajar en la construcción de puentes y caminos, con la intención de salvar al pueblo irlandés de la hambruna. Cuando el gobierno pasó a manos de un Whig y el tratado de Laissez Faire entró en marcha, los irlandeses quedaron a la deriva, y fue entonces cuando la situación de la pobreza y la hambruna se salieron de control. El gobierno retiró su ayuda al pueblo con la



excusa de que no era su obligación ayudarlos en esos momentos tan precarios, sino que era el trabajo de los terratenientes locales y de las instituciones de caridad. El panorama se tornó desolador para el pueblo irlandés; los únicos que parecían intentar querer ayudar a los pobres que carecían de alimento eran los miembros de la iglesia católica, aunque no tuvieron los recursos para lograrlo. El entonces secretario del tesoro de Inglaterra, Charles Trevelyan, se refirió a la gran hambruna irlandesa como un castigo de Dios, del cual los irlandeses eran merecedores. Los miembros del grupo nacionalista irlandés (IRA) vieron sus palabras como un reflejo de la forma en que el gobierno inglés veía la unión de Irlanda del Norte con la Gran Bretaña y eso los motivó a rebelarse. Se estima que más de un millón de personas murieron a causa de esta crisis que duró cinco años y alrededor de un millón y medio partieron hacia los Estados Unidos. Manuel Ferrer Muñoz explica:

La reivindicación nacionalista de los irlandeses madura en un medio de enorme dureza, bajo una dominación británica cada vez más fuerte y centralizada y en unas condiciones extremas de represión social, política y religiosa. Nada tiene, pues, de extraño que los sentimientos de inferioridad y de humillación que originó esa dependencia desemboquen en actitudes violentas, las cuales terminaron por imponerse a la línea más moderada que intentaba canalizar las aspiraciones irlandesas por la vía parlamentaria (130).

A partir de entonces se han suscitado una serie de enfrentamientos entre Irlanda del Norte e Inglaterra, tanto de forma física como simbólica, sin embargo es importante destacar la resiliencia del pueblo irlandés, quienes se han sobrepuesto a una serie de adversidades y condiciones extremas ocasionadas, en muchas ocasiones, por el mismo gobierno inglés. Cuando William Butler Yeats recopiló la serie de historias que analizaremos en un apartado



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

posterior la mayoría de la gente ya se comunicaba en inglés a pesar de que la presencia del gaélico era aún muy fuerte e importante. La cultura del pueblo celta ha sobrevivido las costumbres cristianas impuestas por los romanos, la influencia protestante de Inglaterra y se mantuvo vigente después de un largo período de hambruna, muerte y desesperanza. El pueblo mantuvo vivas sus leyendas y tradiciones, y gracias a autores como Yeats es que podemos apreciarlas nosotros también.



Capítulo III

III.I El uso de la oralidad en *La feria*. La cotidianeidad convertida en literatura.

Fernando Lázaro Carreter, en relación con los refranes, villancicos y demás creaciones populares menciona: “En las comunidades primitivas debieron de surgir primero los refranes a modo de código social; pero el sentido poético del pueblo los fue enojando con toda suerte de adornos, hasta el punto de transformarlos pronto, de aprestes máximas, en beldades dignas de codearse con los partos de las musas” (1978). De la misma manera, Juan José Arreola tomó los dichos, refranes, canciones y chismes de la gente de Zapotlán y los convirtió en una de las obras más reconocidas en la literatura mexicana. Así como Lázaro Carreter dice que el pueblo adorna las expresiones coloquiales, Arreola entremezcla frases propias del folklore del pueblo mexicano para contarnos los eventos que se desarrollan alrededor de la feria en honor del señor San José en Zapotlán, Jalisco.

¿Cómo justificamos la recurrencia al lenguaje coloquial jalisciense en la obra de Arreola? “El escritor (al menos el narrador) no debe elaborar su obra a través de puros fines estilísticos (por supuesto que la estilística es un fin en toda escritura, mas no el único, aparte, el uso de palabras pasan de moda). Si desea culminar su obra, por fuerza debe atrapar su propia cultura y el uso del lenguaje (mutable e inmutable, apelando a Saussure).” (Evangelista, “Sobre el uso y la intención del lenguaje”). Así, *La feria* está cargada de referencias locales, no sólo en términos lingüísticos sino también en relación a la historia de Jalisco y en ocasiones de México como país. Arreola muestra una capacidad increíble para transformar estos usos del lenguaje en literatura. Lo anterior lo podemos observar a lo largo de *La feria*, obra de la cual extrajimos los ejemplos que presentaremos en este apartado.



Como es común en el folklore de cualquier país, los mexicanos tenemos una serie de refranes que utilizamos en distintas ocasiones. Ya sea para dar un consejo, para ejemplificar, para justificar o para hacer mofa de alguna situación, en el léxico de la comunidad mexicana hay siempre alguna expresión que se ajusta a nuestras necesidades lingüísticas. Al igual que en todos los idiomas, el uso de dichas creaciones se convierte en un ejercicio cotidiano, e incluso imprescindible. No es extraño, entonces, que un escritor utilice esas referencias culturales para enriquecer sus escritos. Arreola no es la excepción.

El escritor mexicano captura el lenguaje coloquial del pueblo zapotlanense. En el primer ejemplo que presentaremos, el jalisciense utiliza un refrán al referirse a la forma en que el doctor, cuyo nombre desconocemos, escoge el tratamiento de sus pacientes: “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*”¹ (Arreola, *La feria*, 22). Si el doctor ve que la familia del paciente tiene los recursos para solventar sus honorarios, el tratamiento se prolonga, de lo contrario el diagnóstico se resume a: “No le hagas caso a Sebastián, que se está chiqueando como todos los enfermos” (22). Un refrán sirve como eufemismo; esto es, a través de un refrán podemos hablar incluso de temas controversiales o quizá inapropiados sin preocuparnos porque nuestras palabras resulten ofensivas. En México existe una serie de eufemismos para hablar de la muerte, por ejemplo, o para referirse a ciertas cualidades negativas de una persona, como en el caso de la avaricia del doctor de *La feria*.

¹ Las itálicas son mías.



De la misma manera, otro de los personajes utiliza un eufemismo para recriminar a su esposa por serle infiel. Arreola utiliza otro refrán para darnos a entender tal situación.

“- Te hice la sopa de elote, de esa que te gusta mucho...

-Y los tamales de chivo” (140).

“Hacer de chivo los tamales” es una forma de aludir a un engaño, especialmente entre pareja. Arreola relaciona el diálogo entre la pareja a través de la comida, de la misma manera que abre el pequeño relato que nos cuenta sobre la difícil situación de un ferrocarrilero y su mujer quien, al parecer (según lo que dice el refrán que utiliza para recriminarla), lo engaña con otro hombre:

Preguntado *Salomón*,

Respondió como el recluta:

No es defecto ser *carbón*

Cuando la mujer es *fruta* (140).

Obviamente, las palabras “carbón” y “fruta” hacen referencia a otras palabras que son inapropiadas para muchos contextos. El verdadero sentido de la frase lo podemos descifrar al poner atención a la rima, cuestión a la que pondremos más atención luego, y al fijarnos en el refrán original, “no tiene la culpa el hombre de ser cabrón, cuando la mujer es puta” (Academia Mexicana de la Lengua, 2015). Así, el hombre disculpa su actitud hostil hacia la mujer al decir que ella lo merece por ser ‘una mujer fácil’. Por otra parte, al igual que en algunos de los cuentos que se incluyen en *Confabulario* y en otras de las antologías de Arreola (*Pablo, Sinesio de Rodas, El converso* e incluso *El silencio de Dios*, en el que podemos ver la influencia que la educación religiosa tuvo en Arreola), el jalisciense utiliza



elementos bíblicos en sus textos, y éste no es una excepción. En la Biblia, Salomón se representa como el hombre más sabio de la tierra, “he aquí lo hecho conforme a tus palabras; he aquí que te he dado corazón sabio y entendido, tanto que no ha habido antes de ti otro como tú, ni después de ti se levantará otro como tú” (1 Reyes, 3:12). En una sociedad tan católica como la mexicana, decir que Salomón fue el autor de esa frase se puede interpretar como una oración sin objeción. Sin embargo, esos no son los únicos ejemplos que existen de refranes en *La feria*, y ciertamente no los únicos que hacen referencia a los animales. Este punto lo discutiremos a profundidad en los próximos párrafos.

Hay otra instancia en la novela en que encontramos un refrán que hace referencia a un animal, pero que a la vez sirve como una metáfora para explicar una situación que nada tiene que ver con frases pero sí con eufemismos. El eufemismo que discutiremos en este apartado tiene que ver con la muerte, figura que tiene una gran relevancia en el folklore mexicano (La festividad del día de muertos tal vez sea suficiente para ejemplificar). En este ejemplo el que fallece es el Licenciado, patrocinador oficial de la feria de Zapotlán y de las deudas de la mayoría de los habitantes. Según don Urbano, quien cuenta que lo vio morir, las últimas palabras que el Licenciado dijo fueron “¡ay, mamá los toros!” y yo [don Urbano] pensé ‘unos pintos y otros moros’” (Arreola, 52). En el folklore mexicano, esta frase se utiliza cuando una persona tiene dos opciones y es difícil escoger entre alguna de las dos. Aunque no parece haber referencia a que el Licenciado haya tenido que hacer una elección, lo que sí es evidente es que Arreola juega con el sentido del humor de los mexicanos, una práctica común que se hace presente, especialmente durante el día de muertos, festividad que mencionamos con anterioridad.



Al igual que el tema de la muerte, Arreola aborda otras cuestiones como el eterno problema de la tierra con un tono sarcástico. El sacerdote de Zapotlán, el único que parece apoyar a los *indios* en su búsqueda incansable de justicia, recibe un anónimo con otro refrán, muy popular también en el folklore del mexicano. “No tiene la culpa el indio, sino el que lo hace compadre.” (140) Según la Academia Mexicana de la Lengua, “Refrán muy popular, originado en las pugnas interétnicas de México, que en forma sentenciosa y enunciación exclamativa sanciona la imprudencia y parte de culpa que tiene quien se queja de algún daño “por haber confiado o valiéndose de persona que no debía”, dice Rubio.” (2015) De la misma forma lo explica Nieves Rodríguez Valle en sus *Paremias étnicas en el refranero mexicano*, según ella, “en esta paremia se sanciona la imprudencia y la falta de juicio de quien se queja de algún daño sufrido por haber confiado en alguien indigno de confianza e incluso proclive a malas acciones [...] Indio, en este caso, se asocia a un estereotipo negativo.” (Rodríguez, 468)

De esta manera, la culpa de la disputa por los títulos de propiedad de las tierras no es de los indios, sino de los que les dicen que hay esperanza de recuperar lo que un día fue de ellos. Con esta expresión tan sencilla se hace entender al sacerdote (y al lector) que sus acciones y sus consejos a los tlayacanques son los causantes de las querellas ya mencionadas.

Otro de los elementos característicos de las comunidades cuya comunicación es meramente oral y que está presente en *La feria* es el de las pautas mnemotécnicas y la memorización a través de la rima que ya mencionaba Eric Havelock. Las canciones, los refranes, las rimas y poemas se creaban la mayoría de las veces para reportar un hecho o acontecimiento. La rima y la métrica, sin embargo, ayudaban a los juglares, predicadores y a la misma gente de la comunidad a memorizar la canción o cualquier forma de creación oral,



repetirla y que así no se borrara de la memoria de los habitantes de una región en particular y que se diera a conocer tanto como fuera posible. *La feria* contiene una serie de ejemplos de este tipo. Algunos de los ejemplos hacen alusión a la Revolución Mexicana y a los personajes que la encabezaron. Ya que la mayoría de las historias que se cuentan acerca de las andanzas de Francisco Villa, Emiliano Zapata y los otros *héroes*² revolucionarios enaltecen el concepto de la lucha por la tierra son muy pocas las anécdotas de la crueldad de estos personajes hacia los civiles que llegan a nuestros oídos. Arreola rescata algunas de ellas,

Voy a contarte Aniceta

Lo que hizo Fierro de Villa:

En Tuxpan dejó el caballo

Y en Zapotiltic la silla (10).

Según el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, el verso anterior fue escrito por “Ángel Moreno Ochoa, incorporado a las filas carrancistas y autor de dos libros sobre la revolución en Jalisco. Los versos fueron entregados al periodista Enrique Gómez Salcedo, secretario de redacción del Boletín Militar donde fueron publicados por primera vez. Los mariacheros de Ciudad Guzmán le acoplaron música y la cantaban en lugares públicos.” (INEHRM, 2015) De ahí es que Arreola los rescata y los incluye en su

² *Héroes* está en cursivas por la disparidad de opiniones respecto a la forma en que los hombres que encabezaron la lucha revolucionaria se comportaban en los pueblos y lugares que visitaban antes y después de sus batallas. Mucho se habla de cómo secuestraban mujeres, mataban hombres y robaban bienes, tal como lo cuenta Arreola. Sin embargo, nuestra intención no es desmitificar o enaltecer la figura de Francisco Villa o alguno de sus contemporáneos sino reflexionar acerca de los relatos que nos muestran una cara menos heroica de estos personajes.



obra. Los siguientes, sin embargo, no aparecen entre los que Gómez Salcedo publicó, lo cual podría indicar que Arreola los transcribió directamente desde la memoria.

De Tuxpan a Zapotlán,
De una carrera tendida
El Napoleón de petate
Llegó escapando la vida (10).

En el siguiente apartado, Arreola profundiza en el hecho histórico, pero desde el punto de vista de uno de los habitantes de Jalisco. Independientemente de los logros que se hayan obtenido, hubo mucha sangre derramada, y no toda fue de los combatientes. El lenguaje que Arreola utiliza para relatar los horrores que tenían que sufrir los que se quedaron a trabajar las tierras por las que otros estaban peleando es también un ejemplo del uso del lenguaje folklórico oral. “Refulufia”, “a salto de mata”, “pariendo chayotes”, “¡quién vive!” y utilizar la palabra “cristiano” para referirse a una persona, todas estas palabras están presentes en el mismo párrafo.

Este pueblo, aquí donde usted lo ve, con todas sus calles empedradas, es la segunda ciudad de Jalisco, y en tiempos de la *refulufia* fuimos la capital del Estado, con el General Diéguez como Gobernador y Jefe de Plaza. Quisiera no acordarme. Carrancistas y villistas nos traían *a salto de mata* desde Colima a Guadalajara, *pariendo chayotes*. Y a la hora del *¡quién vive!* no sabía uno ni qué responder. Si usted se quedaba callado, malo. Si contestaba una cosa por otra, tantito peor. Diario teníamos fusilados y colgados, todos gente de paz. Entraban y salían



de aquí jueves y domingos. Y los postes del tren a todo lo largo de la vía tenían cada uno su *cristiano*, desde Manzano a Huescalapa, y ni siquiera nos daban permiso de bajar a los ahorcados que estaban allí cada quien con su lebrero, para escarmiento del pueblo. Otro día le cuento (10).

Nadie cuenta en los libros de historia las versiones que corren entre los habitantes de algunos estados de la república dónde Francisco Villa peleó algunas de sus batallas. Arreola lo presenta como un desastre más que como un hecho histórico. “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.” Les dio a sus yaquis de premio quince días de jolgorio en Zapotlán, a costillas de nosotros... Nos habían saqueado bien y bonito, y los carros [del tren] repletos de botín se desparramaron por el barranco [a causa del descarrilamiento del tren]... Y hubo gentes de buen ánimo, de por aquí nada menos, que se entretuvieron desvalijando a los muertos. Ladrón que roba a ladrón...” (21) La última frase está incompleta y se refiere a que cualquiera que robe a alguien que también ha robado “tiene cien años de perdón”. Es innecesario terminar la frase ya que forma parte del refranero mexicano y es frase conocida por todos. Tanto la batalla como el descarrilamiento fueron reales, aunque uno no fue consecuencia del otro. Los Villistas arrasaron en las batallas, y el descarrilamiento del tren se ha reportado como “una de las peores tragedias ferroviarias en Jalisco”, la que “dejó al menos 600 muertos; el ferrocarril cargaba soldaderas y parques de armas revolucionarias que serían entregadas a Francisco Villa” (Luna, Adriana. *Excelsior*, 2015) el 22 de enero de 1915.



No relacionado al tema de la revolución, pero sí en relación con la memorización a través de la repetición y la rima, está la canción que el chico de la imprenta se aprende y que luego le dice al padre cuando se confiesa.

-Me acuso Padre de que aprendí una canción.

-¿Cómo dice?

-Soy como la baraja... y luego una mala palabra.

-¿Cuál?

-Caraja...

-¿Qué sigue?

-Como que te puse una mano en la frente, tú me decías: no seas imprudente...

-¿Y luego?

-Otra vez 'soy como la baraja'...

-¿Y luego?

-Como que te puse una mano en la boca, tú me decías: por ahí me provoca...

-¿Y luego?

-Otra vez 'soy como la baraja'...

-Sí, pero ¿después?

-Como que te puse una mano en el pecho, tú me decías: por ahí vas derecho...

-¡Válgame Dios! (36)

En sus *Ensayos de poética*, Roman Jakobson nos presenta el ejemplo de Lautréamont, un poeta francés de finales del siglo XIX, quien escribió un libro que no fue considerado de valor en su época sino hasta mucho tiempo después, cuando la corriente surrealista tuvo su auge (Jakobson, 1977). Si las creaciones del poeta francés no hubieran estado escritas se



hubieran perdido con el tiempo y no hubieran obtenido el reconocimiento que tienen en la actualidad. De la misma manera, las canciones y refranes que se consideran inmorales y que carecen de la aprobación de la comunidad se pierden si nadie las traslada al papel. La canción de “La baraja” queda registrada como una de esas creaciones orales que se pierden con el transcurso del tiempo debido a su falta de prestigio y aceptación.

Lo mismo ocurre con ciertas adivinanzas y versos que distan de ser aceptables en ciertos contextos. En *La feria* el que quizá haya tenido más acceso a dichas composiciones es el sacerdote de Zapotlán. Estas adivinanzas y versos eran tan mal vistos que para algunas personas era necesario confesarse.

- Me acuso Padre de que el otro día adiviné una adivinanza.
- Dímelas.
- “Tenderete el petatete,
Alzarete el camión...”
- ¿Qué más?
- Es muy fea... es la lavativa...
- ¿Quién te la enseñó?
- Chole. Mi prima (15).

Pero así como hay composiciones que no fueron de trascendencia existen las que tienen incluso su propia estatua. Los Versos del *Ánima* de Sayula, a pesar de pecar contra la moral de las personas, han sobrevivido el paso del tiempo no sólo gracias a la tradición oral sino también a que se erigió una estatua en honor del personaje que creó don Teófilo Pedroza.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

- Me acuso Padre de que también leí los versos del *Ánima de Sayula*...
- ¿Quién te los dio a leer?
- En la imprenta. En la imprenta donde trabajo me pusieron a corregir las pruebas porque tengo menos faltas de ortografía.
- ¡Sea por Dios! (24)

Éstos son otros ejemplos de refranes que carecen de aprobación por los miembros de la comunidad y que por lo mismo suelen desaparecer del lenguaje cotidiano. La única diferencia que existe entre los Versos del *Ánima de Sayula* y otros que hemos mencionado es que los primeros no parecen haber nacido de la tradición oral sino de la pluma de un escritor picaresco. De esta manera, aunque hayan sido rechazados al principio sobreviven el paso del tiempo al no desaparecer de la memoria colectiva gracias a que se puede volver a ellos en cualquier ocasión. Arreola no nos cuenta la historia del *ánima*, sólo hace mención a ella, quizá porque sabe que están al alcance de cualquiera que quiera tomarse unos minutos para leerlos. Sin embargo, el autor de *La feria* rescata y retransmite los versos que están condenados a olvidarse por no estar escritos de la misma forma en que denuncia hechos como los abusos a los indígenas y la expropiación de sus propiedades. “...en muriendo el indio, le llevan un testamento ordenado por su fiscal, que contiene solamente lo que le debe o le deben, y la hacienda que deja, que cuando mucho es un caballo o mula o dineros, todo lo cual manda que se le digan de misas, sin mención de hijos ni mujer.” (27) Lo que se diga de palabra pierde todo valor al compararse con lo que dictan las leyes y las usanzas de la región y se limita a lo que está escrito en papel. Así, cualquier promesa que se haya hecho y que no esté escrita en el testamento se convierte en eso, una simple promesa.



Por otra parte, y continuando con la cuestión de la rima y las composiciones que se aprenden a través de la repetición, el autor entreteje las anécdotas de Zapotlán de una forma en que el sarcasmo trastoca lo jocoso de las situaciones que presenta. El primero de los ejemplos que mencionaremos es el de la cancioncita que se pone de moda entre la gente de Zapotlán y con la que molestan a todas las parejas que caminan por la calle.

Déjala güevón

Ponte a trabajar,

Llévala a bañar,

Cómprale jabón... (124)

Como era de esperarse, la canción fue perdiendo popularidad al pasar el tiempo, y los encargados de que eso sucediera fueron los mismos habitantes de Zapotlán. Sin embargo, la gente ya estaba tan familiarizada con la canción que al final sólo bastaba que alguien silbara la tonada para que cualquiera se sintiera aludido e intimidado. Otro de los versos que Arreola incluye en *La feria* es uno que, según fuentes no oficiales³, era un letrado que estaba en una ebanistería. El letrado desapareció pero las rimas se conservan gracias a la repetición y, en este caso particular, a que ya están plasmadas en papel. Además, el proceso de memorización a través de la repetición es más sencillo debido a la rima y a la métrica.

Vamos juntando virutas

En casa del carpintero,

³ Algunos sitios web hablan de una ebanistería en Jalisco que tenía un letrado con estas líneas. Los sitios no hacen referencia al lugar del que obtuvieron tal información así que por eso no los menciono.



Las cambiamos por dinero

Y nos vamos con las p... (39)

El hecho de que no tengamos una evidencia escrita o registrada del origen de las líneas anteriores nos hace pensar en el conocimiento que se transmite también de manera oral y que a los ojos de la ciencia y los libros parecería arcaica y sin sentido o fundamento científico. Para muchas personas los conocimientos que ha aportado la ciencia a la sociedad tienen un valor irrefutable, mientras que el que se ha transmitido de una generación a otra a través de la práctica es siempre poco confiable. En muchas poblaciones es muy común que la gente haga ciertas cosas de la forma en que la generación anterior les enseñó; plantar un árbol en febrero, o tener que esperar a que la luna esté “buena” o que haya una “helada” (una baja considerable en la temperatura) para que la planta crezca y no muera rápido o se seque, entre otras costumbres se han mantenido debido a que dan los resultados esperados. Todo esto, sin que exista, en muchos casos, un fundamento científico que lo sustente o lo explique.

Walter J. Ong hace referencia a unos estudios realizados por A.R. Luria, quien “realizó un extenso trabajo de campo con analfabetos (es decir, orales) y con personas con ciertos conocimientos de la escritura en las zonas más remotas de Uzbekistán (la tierra natal de Avicena) y Kirghizia, en la Unión Soviética, durante los años 1931-1932.” (Ong, 1982) En estos estudios, Luria pudo concluir que los miembros de las sociedades orales son mucho más pragmáticas que las sociedades en las que los individuos adquieren un conocimiento abstracto a través de los libros. Para ellos los conceptos son innecesarios; lo que de verdad importa para ellos es lo tangible, lo que se puede ver y que tiene alguna utilidad. Y de la misma manera que los sujetos que Luria estudió en los años 30s, los personajes de *La feria* transfieren el conocimiento de manera que se pueda aplicar a cuestiones prácticas.



El zapatero que decide hacerse agricultor utiliza esa sabiduría, aunque al final no le funcione muy bien, y nos dice cuando comienza a preparar la tierra para sembrarla “...Así se derriban los rastrojos que quedan en pie y las plantas aventureras que en estas tierras florecen, como el moco de guajolote y el chicalote. El primero produce una semilla leguminosa que abona la tierra; es signo de fecundidad su abundancia.” (12) El signo de fecundidad y abundancia es, para los miembros de la comunidad, el moco de guajolote. Para él y para las personas que lo instruyen es más importante la presencia de esta planta que factores como el clima, la humedad de la tierra o la ubicación del terreno. Desafortunadamente estas deducciones y consejos no funcionan para él y no logra cosechar nada en la desolada Tiachepa. El fracaso del zapatero que quiere ser agricultor se atribuye en gran medida también a que hace oídos sordos a ese conocimiento pragmático de la gente que ha trabajado en el campo y que ha aprendido de los que lo trabajaron antes que ellos, y qué mejor ejemplo que el del mismo arrendador de Tiachepa cuando llega el tiempo de cosechar los elotes, no en Tiachepa sino en el Tacamo, “Yo quería casanguear cuanto antes, pero Florentino me ha dicho que debemos esperar a que engorden más los elotes, porque así de tiernos se asustan y no cuajan como se debe. Aunque no creo en supersticiones, voy a dejar pasar una semana...” (155)

Pero no sólo se transmiten consejos sobre cómo labrar la tierra, sino que también se habla de cuales lugares son mejores para vivir. La reputación de Zapotlán y de otros pueblos, incluida su gente, corren también de boca en boca. ¿Cómo es que tantos fuereños han llegado a Zapotlán? Bueno, es que se habla de las cosas buenas, “A mí me basta con sentirlo [el viento] para preferir Zapotlán entre todos los pueblos que conozco (...) Miren, respiren, éste



es el viento que les digo... Los fuereños también lo reconocen, y muchos que van de paso, se quedan a vivir. Hablan mal de nosotros, pero alaban el clima. Y así era antes también.” (14)

Y así como se habla del clima también se habla de las mujeres no sólo de Zapotlán sino de los demás pueblos:

-Cállese, Laurita, todos andan vueltos locos y no salen de por allá. Con eso de que trajeron dizque unas muchachas nuevas de Tamazula...

- ¡Válgame, Dios! Cuanta vieja se mete aquí de sinvergüenza, luego dice que es de Tamazula. Como si aquí no las hubiera, y con más ganas de darse a la perdición.
- ¡Ay, Laurita, perdóneme! No me acordaba que usted es de Tamazula.
- Y a mucha honra. Lo que pasa es que somos menos hipócritas, pero para que usted se lo sepa, aquí hay mucha más corrupción que allá. Somos más alegres y más bien dadas, por eso tenemos fama, pero hasta ahí nomás (167).

Hay además leyendas de gran importancia para el pueblo de Zapotlán, leyendas que han dado forma a la vida de los habitantes y que representan para ellos una cuestión de identidad. La leyenda de la llegada de San José a Zapotlán es, quizá, la más importante. Esta historia aparece en la página oficial del gobierno de Ciudad Guzmán, no como hecho histórico sino como un elemento de la idiosincrasia de los habitantes. Arreola la presenta como una leyenda, una que se ha contado de boca en boca de unos a otros habitantes de la ciudad por generaciones. La aparición misteriosa y sobrenatural de la estatua del Señor San José en la ciudad motivó a los creyentes a nombrarlo su Santo Patrono. Arreola se encarga de desmitificar el acontecimiento, y lo relata de la siguiente manera:



“Ya en este siglo, un golpe de aire, misteriosamente venido desde la sacristía el día de San Bartolo, derribó la estatua de señor San José, ante la consternación general. Del cráneo roto, salió un papel donde se declaraba la imagen obra de un escultor guatemalteco, discípulo que había sido de aquel famoso Berruguete...” (17) Una declaración hecha en papel pone en tela de juicio la leyenda del santo patrono de la localidad. Si alguien hubiera dicho, únicamente, de manera oral que la imagen era obra de un artista sudamericano la teoría hubiera sido desechada y no hubiera trascendido, sin embargo el hecho de que la declaración estuviera hecha en papel la dota de tal veracidad que incluso el gobierno de Jalisco lo incluye en la Ficha General de Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán) en el apartado de Pinturas, “Escultura del Señor San José, puesta a la veneración pública en diciembre de 1747. Esta escultura es guatemalteca, según documento que se encontró dentro de su cabeza en 1909, donde se anota que su procedencia es de Guatemala.” (Rubio, 2013)

Al igual que Zapotlán, todas las poblaciones no sólo de México sino del mundo están llenas de historias, frases, refranes, canciones, versos y otras composiciones que representan y condensan sus creencias, su historia y su idiosincrasia. Es imposible ignorarlas a pesar de que los miembros de esas sociedades hayan adquirido el conocimiento necesario para sobreponer a la escritura sobre la historia hablada. Y es precisamente aquí donde el escritor debe prestar oído. Contrario a cualquier sacerdote, cuyo trabajo es escuchar sin retransmitir, el escritor puede inmortalizar lo que se ha venido diciendo a través de la vida de un lugar. ¿Cuántas historias no podría habernos contado un escritor que se interesara en la vida de aquellos que por cuestiones ideológicas o sociales no están instruidos para poder plasmar sus anécdotas en papel? El sacerdote de *La feria* dice que “Un río de estulticia me ha entrado por las orejas, incesante como las aguas que bajan de las peñas en las crecidas de julio y agosto.



Aguas limpias que la gente ensucia con la basura de sus culpas...” (14) No es así para el escritor, y no fue precisamente así para Arreola.

Ejemplos de tales anécdotas las hay muchas en la obra de Arreola, y así como hemos mencionado aquellas en las que el escritor jalisciense defiende una causa social, también mencionaremos un par en la que, por decirlo de alguna manera, destruye o perjudica la reputación de un par de personas. Uno de los episodios más pintorescos que encontramos en la novela es el de Concha de Fierro. En primer lugar, el nombre que Arreola da a este personaje es tan gracioso como simplón y da pie a muchas burlas.

Siendo Concha de Fierro una mujer a la que ningún hombre podía ‘vencer’, el nombre le queda muy bien. “Palabra, le hice la lucha, pero me quedé en el recibidor.” Decían los pobres hombres que “...volvían del cuarto acomplejados.” (Arreola, 169) En México, ‘Concha’ es el apodo que se da a las mujeres de nombre Concepción; por otra parte en algunos países de América Latina la palabra “concha” hace alusión a la parte externa de los genitales femeninos. Tal uso de la palabra es altisonante, pero al bautizar al personaje con este nombre Arreola deja muy claro con un simple juego de palabras cuál es el ‘problema’ que se desarrolla en esta sección de la novela, el cual se resuelve de manera satisfactoria, “Y ésa fue la última noche de Concha de Fierro en el burdel. Dicen que Pedro Corrales se casó con ella al día siguiente y que los dos van a retirarse de la fiesta.” (170)

Para cerrar, el mismo Arreola en “La feria” nos proporciona, a través del discurso que realiza el Monseñor el día de la tan esperada fiesta en honor a San José, un gran ejemplo de lo que representan los registros de las producciones orales de un pueblo; lo que no se retransmite de manera automática o se transcribe se pierde en la memoria:



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Lástima que no pueda yo acordarme. Subió al púlpito un Monseñor muy viejito, que dijo... ora verán, a ver si puedo acordarme: ‘Oh Zapotlán, Zapotlán el Grande, deja que yo corra el velo de tu historia...’ Algo así por el estilo. Ojalá y alguien pudiera acordarse de todo lo que dijo, porque conoce la historia desde que vinieron los españoles. Nunca he oído un sermón tan bonito. *Hasta mentó a los tlayacanques y dijo algo acerca de la tierra* (174).

Lo que no está escrito en los libros de historia ni se ha registrado en documentos oficiales pero que la gente sabe porque otros lo han dicho por generaciones, lo que no se escribe o no se enseña a los niños porque es ‘corriente’ o ‘vulgar’ pero que la gente repite y memoriza, lo que se dice de las personas de un lugar, todo forma parte de la idiosincrasia y el folklore de un pueblo. Arreola transformó los chismes y las expresiones coloquiales de sus paisanos zapotlanenses y las transformó en literatura, de esta manera tales creaciones lingüísticas no morirán junto con quienes les dieron vida; ése es otro de los elementos que convierten en trascendentales a la literatura del jalisciense.



III.II El uso de la oralidad en “Celtic Twilight”. Transcripción de la voz y las creencias populares.

Eloy Gómez Pellón en su artículo *Oralidad y memoria: sobre los testimonios orales del pasado*, cita a Evans Pritchard al decir que la tradición oral, al ser una creación colectiva, reúne valores que la ayudan a no desaparecer, esto ya que

Una determinada tradición oral se conserva porque se precisa de la misma como guardiana de la sociedad. Es así que, según este autor, no es tan importante lo que cuenta la tradición oral, que por lo regular remite a la ficción, como lo que quiere significar y lo que la misma representa para una sociedad como fuente de inspiración cultural (2012: 32).

Sin embargo, incluso dentro del ambiente cultural hay quienes no prestan atención a la relevancia que el folklore tiene como manifestación artística, lo que resulta en la desaparición de elementos que forman parte de la idiosincrasia de un pueblo. William Butler Yeats recoge y transcribe una serie de historias de Sligo, el condado irlandés donde pasó gran parte de su vida, y las inmortaliza en un libro que, si bien no es considerado por los críticos digno de reconocimiento, sí nos sirve para ejemplificar lo que mencionamos en las líneas anteriores.

El mismo Yeats lo explica al inicio de *Celtic Twilight*:

I have desired, like every artist, to create a little world out of the beautiful, pleasant, and significant things of this marred and clumsy world, and to show in a vision something of the face of Ireland to any of my own people who would look where I bid them. I have therefore



written down accurately and candidly much that I have heard and seen, and, except by way of commentary, nothing that I have merely imagined (1893: 5).

El poeta y dramaturgo irlandés deja muy claro al inicio de su antología que él no desea cambiar ni alterar las historias que le han sido contadas, sino que desea retransmitirlas fielmente, tal y como la gente las conocía y las contaba, y esto es de gran relevancia para nuestro análisis ya que nos servirán para mostrar cómo es que las creencias de un pueblo se convierten, de a poco, en historias que la gente con un mayor nivel educativo desecha. El mismo Yeats está consciente de que lo que transcribió es meramente creación colectiva, y decide, sin embargo, respetar lo que los *campesinos*, como el mismo los llama, creen. “I have, however, been at no pains to separate my own beliefs from those of the *peasantry*, but have rather let my men and women, dhouls and faeries, go their way unoffended or defended by any argument of mine.” (5)

El mismo término que Yeats utiliza para referirse a los habitantes de Sligo es un claro indicador de la relevancia que tiene la clase alta en la conservación de las creaciones orales. El autor, a pesar de estar en desacuerdo con algunas de las creencias populares, decide transcribirlas tal y como se las han relatado y no editarlas o alterarlas. Dado que las personas que el autor menciona en sus relatos son personas del pueblo, es posible que ellas no hayan sido capaces de transcribir o encontrar una manera de preservar las historias; la tarea corresponde entonces a alguien de un nivel socio económico más elevado, tal como lo menciona Roman Jakobson en sus *Ensayos de poética*

Supongamos que un miembro de una comunidad compusiera algo propio en verso. Si por una u otra razón aquella obra oral, creada por el individuo, resultara inaceptable para la



comunidad, los demás miembros de ésta no se la apropiarían y estaría condenada a desaparecer. Sólo su transcripción casual por un compilador podría salvarla, pasándola de la esfera de la poesía oral a la de la literatura escrita (1977: 9).

Lo anterior aplica no solo a las leyendas que refieren a las hadas y seres mágicos que habitan los bosques de Irlanda, sino también a habitantes que fueron autores también y a cuyos trabajos no tenemos acceso por las mismas razones que discutía Jakobson. En *A Visionary*, Yeats nos cuenta la historia de un joven, uno que veía espíritus de personas muertas o que no habían siquiera nacido:

A young man came to see me at my lodgings the other night, and began to talk of the making of the earth and the heavens and much else. [...] He had written many poems and painted many mystical designs since we met last [...] He recited his poems readily, however. He had them all in memory. Some indeed had never been written down [...] The poetry he recited me was full of his nature and his visions. Sometimes it told of other lives he believes himself to have lived in other centuries, sometimes of people he had talked to, revealing them to their own minds. I told him I would write an article upon him and it, and was told in turn that I might do so if I did not mention his name, for he wished to be always 'unknown, obscure, impersonal.' Next day a bundle of his poems arrived, and with them a note in these words: 'Here are copies of verses you said you liked. I do not think I could ever write or paint anymore, I prepare myself for a cycle of other activities in some other life. I will make rigid my roots and branches. It is not now my turn to burst into leaves and flowers (1893: 12).



El autor no nos cuenta qué fue lo que hizo con los poemas que recibió, ni nos deja mucho para poder rastrearlo, contrario a lo que hace con otro poeta del cual habla en *Dust Hath Closed Helen's Eye*. Raftery, o Antoine Ó Raifteiri, o Antony Raftery, escribió un famoso poema sobre una mujer llamada Mary Hynes, la cual era la mujer más bella que muchos hubieran visto. Yeats dice que el poema lo escuchó primero de boca de una mujer que conoció tanto a Raftery como a Mary Hynes. Ella cantó el poema para Yeats y uno de sus amigos en irlandés, luego se lo tradujeron y escucharon a la mujer hablar de Hynes, a la cual, según creían muchos de los habitantes del lugar, se la habían llevado las hadas (aunque también dicen que murió de la fiebre que antecedió a la hambruna en Irlanda), “for they have taken many that are not handsome, and why would they not take her? And people came from all parts to look at her, and maybe there were some that did not say God bless her’ [...] She died young because the gods loved her, for the Sidhe are the gods...” (24)

Podemos discutir sobre el hecho de que la mujer ‘simplemente murió’ y no fue llevada a una tierra encantada por criaturas que existen solo en el imaginario de ciertas poblaciones o culturas, sin embargo, ¿cuál es el rol o la importancia de las creencias populares? Los idiomas y las civilizaciones se erigen no solo sobre hechos que pueden ser comprobados sino también sobre las prácticas religiosas y culturales de un pueblo, y la historia no trata únicamente de personas reales, sino también de personajes que fueron creados para adoctrinar, ejemplificar o guiar a los miembros de una sociedad. Gómez Pellón cita al historiador francés Fustel de Coulanges, quién dijo ante un grupo de académicos en la Universidad de Estrasburgo

Allí donde a la historia le faltan los monumentos escritos tiene que pedirle a las lenguas muertas sus secretos, y que en sus formas y en sus palabras mismas adivinen el pensamiento



de los hombres que las hablaron. La historia tiene que escrutar las fábulas, los mitos, los sueños de las fantasías, todas esas viejas falsedades, por debajo de las cuales debe descubrir algo real, las creencias humanas (2012: 28).

Las creencias humanas son reales, dice Fustel de Coulanges, y además dan forma a lo que la gente teme y respeta, crean el ambiente en el que la gente vive y se desenvuelve. Estas ideas y creencias, por lo general, se transmiten de una generación a otra; la gente las aprende al estar en contacto con otras personas. Sin embargo, cuando esas prácticas culturales no forman parte de nuestro acervo cultural o no están arraigadas en nuestro subconsciente es muy fácil olvidarlas. Esas creencias, por otra parte, no se limitan solamente a los aspectos religiosos, como muchos podrían pensar, sino también a la percepción que una población puede tener sobre temas como el amor, la muerte e incluso la belleza física. Yeats recoge el comentario de un hombre que le habló de la mala suerte que acarrea la belleza física, sin embargo se arrepiente de no haberlo transcrito en su momento:

When I was in a northern town a while ago, I had a long talk with a man who had lived in a neighbouring country district when he was a boy. He told me that when a very beautiful girl was born in a family that had not been noted for good looks, her beauty was thought to have come from the Sidhe, and to bring misfortune with it. He went over the names of several beautiful girls that he had known, and said that beauty had never brought happiness to anybody. It was a thing, he said, to be proud of and afraid of. **I wish I had written out his words at the time, for they were more picturesque than my memory of them** (1902: 26).



Así pues vemos que la historia o narración se pierde en el momento en que el autor decide no transcribirla. El concepto de belleza para los habitantes del pueblo no es meramente una condición genética sino un *don* (o maldición) concedido por los *Sidhe*, quienes representan a las deidades de la naturaleza dentro del animismo. En el folklore escocés e irlandés se cuenta que los anglosajones enviaron a las tribus escocesas e irlandesas a vivir bajo la tierra, de ahí es que se originaron los *Sidhe*. Esta leyenda se relaciona directamente con otro elemento folklórico conocido como *Changeling*, tema que discutiremos en breve ya que primero tenemos que mencionar el nombre de Lady Francesca Wilde, una mujer que, además de ser conocida por ser la madre de Oscar Wilde, fue muy importante para el movimiento nacionalista irlandés y que además recolectó leyendas y mitos en varios de sus libros, uno de ellos *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1888).

Los *Sidhe* son muy bellos y tienen favoritos entre los mortales, a algunos de ellos les permiten entrar y salir de su tierra sin problemas como nos cuenta Lady Wilde en *Popular Notions Concerning the Sidhe Race*. En ese capítulo de su libro, Lady Wilde nos cuenta la historia de una joven que acudía con frecuencia a bailar con las hadas mientras que su cuerpo dormía. Se divertía tanto bailando toda la noche con el rey (quien la contaba entre sus predilectas) que un día deseó tanto poder quedarse con ellos para siempre, “and her wish was granted, for she died soon after, and on the night of her death soft music was heard floating round the house, though no one was visible. And it was said also that beautiful flowers grew on her grave, though no hand planted them there, and shadowy forms used to gather in the moonlight and sing a low chant over the place where she was laid.” (1888) Esto nos hace pensar, por supuesto, en Mary Hynes y la forma en que las



hadas *se la llevaron*. ¿Servía (o sirve) esta creencia para ayudar a sobrellevar la muerte de un ser querido? Tal vez.

Sin embargo hay leyendas que dicen que los Sidhe desaparecen a la primera señal de la cruz o al escuchar mencionar el nombre de Dios o de Jesús, lo cual parece indicarnos que las leyendas sobre estas criaturas están en oposición directa con el cristianismo impuesto después de la llegada de los anglosajones. De esta manera vemos cómo el pueblo irlandés protegió las creencias celtas incluso cuando los anglosajones, y más tarde las tribus provenientes de Escandinavia y Normandía, ya se habían instalado entre el pueblo que ahora habita Inglaterra y que ocupa una parte importante de los demás países que conforman la Gran Bretaña.

Por otra parte, los Sidhe son también criaturas muy poderosas, en especial con los niños, tal como explica Lady Wilde: “Their power is great over unbaptized children, and such generally grow up evil and have the evil eye, and bring ill luck, unless the name of God is instantly invoked when they look at any one fixedly and in silence.” (1888) Y como lo explica Yeats en *Kidnappers*, “If there be a new-born baby or new-wed bride in the neighbourhood, the nightcapped “doctors” will peer with more than common care, for the unearthly troop do not always return empty-handed.” (1902: 58) Al decir que los *faery doctors* cuidan con especial atención a los recién nacidos y a las recién casadas, Yeats hace referencia a los famosos *Changelings*. Estas historias son muy comunes y, según se puede ver por las antologías de leyendas sobre hadas, es muy fácil encontrar a alguien que conozca un caso que lo haya afectado de manera cercana.

William Butler Yeats editó una antología de leyendas irlandesas llamado *Irish Fairy and Folk Tales* en 1888. Muchas de las historias tienen un autor reconocido o han sido



recolectadas de alguna fuente que Yeats cita, sin embargo hay otras que parecen haber sido transcritas desde la memoria del mismo Yeats. *Changelings*, por ejemplo, nos explica lo que estos eventos son y cómo podemos deshacerlos sin problemas:

Sometimes, the fairies fancy mortals, and carry them away into their own country, leaving instead some sickly fairy child, or a log of wood so bewitched that it seems to be a mortal pining away, and dying, and being buried. Most commonly they steal children. If you ‘overlook a child,’ that is look on it with envy, the fairies have it in their power. Many things can be done to find out in a child a changeling, but there is one infallible thing – lay it on the fire with this formula, ‘Burn, burn, burn – if of the devil, burn; but if of God and the saints, be safe from harm’ (Given by Lady Wilde) (1888: 53).

En *Celtic Twilight*, Yeats recoge la historia de un chico pequeño y delgado que se acercó a un tal John Kirwan en una carrera en Liverpool. La historia llegó al autor de boca de Paddy Flynn, un hombre gracias al cual Yeats escuchó varias de las historias presentes en el libro. El joven advierte a Kirwan sobre el establo donde va a guardar sus caballos ya que ardería por la noche, lo cual es cierto. Después el joven pide a Kirwan que le deje correr su caballo y ambos ganan la carrera. A cambio de la victoria, el joven le pide a Kirwan “‘Nothing but this, [...] my mother has a cottage on your land-they stole me from the cradle. Be good to her, John Kirwan, and wherever your horses go I will watch that no ill follows them; but you will never see me more.’ With that he made himself air and vanished.” (61) El joven fue otra de las víctimas de los Sidhe, quienes, como el mismo joven explicó, lo robaron de bebé.



Los espíritus, sin embargo, no sólo se roban a los niños y a las novias o a las mujeres bellas, también recogen las almas que van hacia el otro mundo, y la gente lo toma (o lo tomaba, en tiempos de Yeats) con naturalidad. En *Village Ghosts* Yeats cuenta la historia de una mujer llamada Nolan y su marido, quienes cuidaban a su pequeño moribundo. De pronto escucharon que alguien tocó a la puerta pero no abrieron (“temiendo la presencia de una criatura no humana” (16)), unos momentos después las puertas se abrieron solas. Su niño murió. Luego las puertas se abrieron y cerraron de nuevo, “then Mrs. Nolan remembered that she had forgotten to leave window or door open, as the custom is, for the departure of the soul. These strange openings and closings and knockings were warnings and reminders from the spirits who attend the dying.” (16)

Como podemos apreciar, la cultura irlandesa y la cultura mexicana tienen una cierta apreciación hacia la muerte que las une. La muerte no espanta, no destruye... simplemente “recoge” las almas. Se las lleva a danzar para siempre como en el caso de las jóvenes que son raptadas por hadas, o simplemente se las lleva porque los encuentran bellos y les gustan, como en el caso de los bebés que son secuestrados. Los que no mueren sino logran regresar al mundo de los humanos y que no se quedan para siempre con las hadas, se convierten en “doctores” y pueden tratar los males de otros que hayan caído bajo el poder de “the people of faery”. Esto no significa que los que mueren se queden “penando”, como es común decir, o se conviertan en fantasmas y, si es que lo hacen (convertirse en fantasmas), la gente no debe temer.

Para poder explicar lo anterior tenemos que hablar primero sobre las leyendas y su importancia dentro de una sociedad y el imaginario de una comunidad. Según Pascual Auqué,



La leyenda es un relato transmitido inicialmente por la tradición oral, en prosa o en verso.

Puede basarse en acontecimientos históricos o ser fruto de la fabulación popular; esto quiere decir que es el imaginario colectivo de una comunidad humana y el proceso de transmisión boca a boca el que da forma a la leyenda. En estos relatos prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico (2010: 13).

De esta manera encontramos que cada pueblo o comunidad es poseedor de una seria serie leyendas que han ido pasando de una generación a otra y que han pasado a formar parte no sólo de su acervo cultural sino de la vida de sus habitantes en más de una forma, Pascual Auqué lo explica diciendo que “tanto el cuento como la leyenda cumplen dos importantes funciones: la de fomentar la cohesión social y la de explicar una serie de normas de comportamiento que permiten la supervivencia de los individuos y sus grupos sociales.” (15)

Como es de esperarse, Yeats transcribió un par de sucesos anecdóticos que van muy de la mano con las leyendas que se cuentan (o contaban) entre los habitantes de la zona rural irlandesa, ya que como el mismo Yates dijo “legend mixes everything together in her cauldron.” (1902: 61) El primero de estos ejemplos es una anécdota que habla sobre Hospital Lane, un lugar que, según el mismo autor explica, era un cobertizo en el que se había instalado un punto para atender a los enfermos del cólera. Cuando la epidemia pasó, lo único que quedó de ese lugar fueron historias sobre fantasmas, demonios y hadas (1902: 16). Uno de los hombres que transitaba ese lugar con frecuencia contó cómo



One night when passing through the Hospital Lane, he saw what he supposed at first to be a tame rabbit; after a little he found that it was a white cat. When he came near, the creature slowly began to swell larger and larger, and as it grew he felt his own strength ebbing away, as though it were sucked out of him. He turned and ran (16).

En *Cat Nature*, Lady Wilde explica que:

The evil spirit in them [en los gatos] is easily aroused. It is an Irish superstition that if you are going a journey, and meet a cat, you should turn back. But the cat must meet you on the road, not simply be in the house; and it must look you full in the face. Then cross yourself and turn back; for a witch or a devil is in your path (1888).

Y también nos dice que:

Cats were special objects of mysterious dread to the ancient Irish. They believed that many of them were men and women metamorphosed into cats by demoniacal power. Cats also were the guardians of hidden treasure, and had often great battles among themselves on account of the hidden gold; when a demon, in the shape of the chief cat, led on the opposing forces on each side, and compelled all the cats in the district to take part in the conflict (1888).

No es de extrañarse, entonces, que un gato haya asustado tanto al hombre al haberlo dejado sin fuerzas y al mismo tiempo crecer delante de él, como si le robara la vida a causa de un encantamiento.



Yeats también nos cuenta en *The Devil* como una mujer del poblado de Mayo le contó sobre un par de avistamientos del diablo, quien en dos ocasiones se apareció en forma de hombre delante de dos de sus amigas y las invitó a pasear a caballo y a pie, cuando ambas se negaron (respectivamente) el “hombre” se desvaneció ante sus ojos. Así mismo, un hombre encontró al demonio tocando una campana debajo de su cama, el hombre se robó una campana de la capilla y lo espantó haciéndola sonar. Yeats cierra la historia con una oración que me parece sarcástica, y dice que “it may be that this, like the others, was not the devil at all, but some poor wood spirit whose cloven feet had got him into trouble.” (1902: 35) Roman Jakobson parece tener una explicación acerca de la incredulidad del autor,

Para ello hay que tener en cuenta las relaciones mutuas entre las formas dentro del sistema, su jerarquía, la diferencia entre formas productivas y las que han perdido productividad, etc. Gracias al repertorio folklórico se diferencian, no sólo grupos etnográficos y geográficos, sino también grupos caracterizados por el sexo (folklore masculino y femenino), la edad (niños, jóvenes, viejos), la ocupación (pastores, pescadores, soldados, bandidos, etc.). En la medida en que los grupos ocupacionales mencionados producen folklore por sí mismos, tales ciclos folklóricos pueden compararse con las lenguas de los oficios. Sólo que hay repertorios folklóricos que pertenecen, en efecto, a un grupo determinado, pero que están destinados a consumidores exteriores al grupo (1977: 21).

Lo anterior se puede relacionar no sólo con las leyendas recolectadas por Yeats sino con las Irish Ballads que, desafortunadamente, no podremos abordar en este trabajo ya que han sido objeto (y son merecedoras) de su propio estudio. Sin embargo, podemos apreciar



el valor que les otorga un literato como William Butler Yeats al plasmarlas en papel y dejarlas al alcance de cualquiera que desee leerlas. Las historias son muchas y su análisis es mucho más extenso de lo que pudimos realizar en este apartado. Estudiar a “the people of faery” es una labor ardua ya que han estado presentes por siglos entre los habitantes de Irlanda y Escocia, y ni los romanos, ni los anglo-sajones, los vikingos o los normandos fueron capaces de sobreponerse a estas creencias y tradiciones. Yeats lo explica de la siguiente manera:

In a society that has cast out imaginative tradition, only a few people [...] have understanding of imaginative things, and yet ‘the imagination in the man himself.’ The churches in the Middle Age won all the arts into their service because men understood that when imagination is impoverished, a principal voice – some would say the only voice [...] can speak but in broken words, if it does not fall silent. And so it has always seemed to me that we, who would reawaken imaginative tradition by making old songs live again, or by gathering old stories into books, take part in the quarrel of Galilee. Those who are Irish and would spread foreign ways, which, for all but a few, are ways of spiritual poverty, take part also. Their part is with those who were of Jewry, and yet cried out, ‘If thou let this man go thou art not Caesar’s friend’ (1902: 108).



Conclusión: el folklore como parte de la creación literaria

Cada sociedad actual y antigua se ha creado sobre una base de creencias, ideologías, valores y prácticas que los miembros de la misma no sólo comparten sino que aprenden para luego retransmitir a sus descendientes o, por el contrario, desechar al considerarlas inadecuadas o anticuadas y reemplazarlas con unas nuevas y que se ajusten más a la forma de pensar de los individuos que la conforman en ese momento. Esas creencias, ideologías, valores y prácticas dan origen al folklore de tal pueblo o sociedad, enriquecen y determinan su lenguaje y, en gran medida, dan forma al carácter de los miembros del grupo que las comparten. Muchas de estas prácticas, sin embargo, no se conservan para siempre ya que las nuevas generaciones deciden qué es lo que se adapta a sus estilos de vida e ideologías, es así que con la llegada de los avances científicos y tecnológicos las necesidades y percepciones de las personas han ido cambiando, y con ello muchas de estas creencias han ido desapareciendo.

No es raro entonces ver que la gente joven dentro de un grupo social considera las creencias y prácticas de sus padres y abuelos insulsas o anticuadas, sin valor real para su vida diaria. Estas nuevas generaciones deciden qué sobrevive y qué muere dentro del imaginario colectivo. Estos eventos se hacen muy evidentes dentro de sociedades ágrafas en las que no existe un sistema de escritura como tal, pero también se pueden observar entre grupos sociales que sí poseen un sistema de escritura pero en los cuales estas prácticas culturales desaparecen no por no tener un medio al que recurrir, sino al no ser retransmitidas de manera oral o, contrario a los trabajos de Arreola y Yeats que analizamos en este trabajo, al no ser transcritos y capturados en papel para que generaciones posteriores tengan acceso a ellas.



Al analizar un grupo de culturas ágrafas, Walter Ong plantea una serie de preguntas a las que luego él mismo da respuesta, “¿cómo recuerdan las personas en una cultura oral? ¿Cómo conserva para el recuerdo posterior la articulación verbal tan esmeradamente elaborada? ¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que se ha preparado tan cuidadosamente?” (1982: 4) Para él la única respuesta posible es “pensar cosas memorables”. (5) En sus estudios, Ong observó que las pautas mnemotécnicas y la rima son una gran ayuda para el proceso de memorización. Por otra parte, y como el mismo estudioso estadounidense explica en *Oralidad y Escritura*, recordar procesos prácticos y relevantes para la vida cotidiana logran también que los individuos, aunque no sepan leer y/o escribir, puedan aprender sobre cuestiones de gran valor para su vida diaria. La única desventaja de estos procesos es que caen en el desuso y con frecuencia mueren junto con las personas que los adoptaron como parte de su cultura.

Es aquí dónde podemos apreciar la importancia de obras como las que Yeats y Arreola han producido. En *La feria* Arreola captura varias creaciones populares que existían entre los habitantes de Zapotlán el Grande, ahora conocido como Ciudad Guzmán. Tal como lo ejemplificamos en el capítulo que dedicamos a *La feria*, algunos refranes, dichos populares o canciones se hubieran olvidado al no haber sido inmortalizados dentro de una obra literaria. Por otra parte, la recolección de leyendas y creencias populares en *Celtic Twilight* nos permite, como Yeats ya lo dijo en la antología, poder volver los ojos a esa parte de Irlanda que aún cree (o creía) en la existencia de esos seres tan poderosos y antiguos como lo son las hadas, aunque con este nombre englobamos a todas las criaturas que dan forma al folklore irlandés y que se hacen presentes en las leyendas que discutimos ya en un apartado.



Citando de nuevo a Ong, “en una cultura oral, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento. Uno sabe lo que puede recordar.” (4) Por otra parte, en una cultura en la que la gente - a pesar de tener un sistema de escritura – no puede por algún motivo lograr que esas historias que los han adoctrinado y conformado su carácter desde pequeños trasciendan, o que no pueden ya alzar más la voz para protestar por los más desprotegidos, encuentra en el arte un espacio seguro para expresarse, y en el espectador encuentra a alguien que está dispuesto a escuchar. Sin embargo, al decir “escuchar” lo hacemos de forma metafórica, ya que precisamente nos hemos enfocado en el valor de retransmitir de manera visual algo que fue primero expresado de forma oral (auditiva). Citaré por última vez a Walter Ong,

Toda sensación tiene lugar en el tiempo, pero ningún otro campo sensorial se resiste totalmente a una acción inmovilizadora, una estabilización, en esta forma precisa. La visión puede captar el movimiento, pero también la inmovilidad. En efecto, prefiere esta última, pues para examinar algo minuciosamente por medio de la vista, preferimos que esté inmóvil. A menudo reducimos el movimiento a una serie de tomas fijas, para apreciar mejor qué lo compone. No hay equivalente a una toma fija para el sonido (2).

Tanto Yeats como Arreola tuvieron a bien el prestar oídos a lo que sus contemporáneos decían y, como buenos artistas, tuvieron la sensibilidad para apreciar el valor cultural escondido para muchos entre lo que Arreola llamara “chismes” (*Sara más amarás*, 2011) y Yeats “creencias de campesinos” (*Celtic Twilight*, 1902). El valor de las palabras expresadas por los habitantes de Zapotlán y del condado de Sligo, respectivamente, se ve magnificado al haber pasado de las calles de las poblaciones mencionadas a una obra



literaria, sobre todo en el caso de Arreola luego de que *La feria* se convirtiera en uno de los libros más representativos de la literatura mexicana. Dejando de lado lo anterior y sin prestar atención especial al reconocimiento que ambas obras pudieran haber obtenido, el interés de este trabajo recae en el hecho de que ambos autores se inspiraron en lo que el pueblo contaba y, como destaca Walter Benjamin en *El narrador*, decidieron retransmitirlo sin alterarlo, conservando así una parte importantísima del espíritu de la sociedad a la que ambos retrataron. Benjamin dice,

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. [...] «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias (1991).

El mismo Yeats aborda temas místicos y exóticos en obras como *Sailing to Byzantium* (1928) y *The Second Coming* (1919), mientras que Arreola utiliza escenarios variados en muchos de sus cuentos, en los que parece dirigirse más a un público general que a sus compatriotas mexicanos (los cuentos que se incluyen en *Confabulario*, por mencionar un ejemplo), sin embargo las obras que utilizamos para ejemplificar cómo las voces del pueblo se pueden transformar en arte (en este caso, literatura) no tratan temas ajenos a los autores, sino que nos posicionan en un contexto familiar para ellos, entre su gente, con sus frases idiomáticas y bañados del espíritu pueblerino y en ocasiones jocoso en el que los autores



crecieron. Arreola decidió adornarlas con su estilo sofisticado, mientras que Yeats sólo se limitó a transcribir a modo de anotaciones, lo cual, para mí, no resta importancia a la labor de recopilación.

Los autores realizaron la primera parte del trabajo: capturar de forma visual algo que se contaba de boca en boca. Nuestro trabajo ha sido (y seguirá siendo) el de analizar lo que ya está plasmado en el papel. Este análisis fue hecho con el mero objetivo de ejemplificar cómo lo que se dice entre las personas de un pueblo puede motivar y servir de modelo a un artista, quién luego le dará forma y lo dejará para que el resto del mundo pueda volver los ojos en cualquier momento y apreciarlo, sin que las palabras pierdan valor al pasar el tiempo sino que, al contrario, las generaciones futuras sigan aprendiendo de su propia cultura y de las ajenas, y que además se reconozca el valor de tales textos como lo que son, nuestra propia historia.



Bibliografía

- Ong, Walter J.** *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. Capítulos 3 y 4* (en español) 1982. Digital.
- Ong, Walter.** *Orality and Literacy.* New York. 2002 (re edited). Digital.
- Benjamín, Walter.** *El narrador.* Editorial Taurus. Madrid. 1991. Digital.
- Havelock, Eric.** *La musa aprende a escribir.* Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona. 1986. Digital.
- Propp, Vladimir.** *Morfología del cuento.* 1928. Digital.
- Jakobson, Roman.** *Ensayos de poética.* Fondo de Cultura Económica. 1977. Digital.
- Pascual Auqué, Patricia.** *Oralidad y escritura(s).* México. 2010. Digital.
- Gómez Pellón, Eloy.** *Oralidad y memoria: sobre los testimonios orales del pasado.* APEA. Asociación Profesional Extremeña de Antropología. Número 4. España. 2012. Digital.
- Lázaro Carreter, Fernando.** *Literatura y folklore: los refranes.* Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada. Anuario I. España. 1978. Digital.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/1616-anuario-de-la-sociedad-espanola-de-literatura-general-y-comparada-2/html/p0000015.htm>>
- Montoro del Arco, Esteban.** *Folklore y lingüística.* Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante (ELUA). España. 2010. Digital
<http://www.academia.edu/2057114/Folklore_y_ling%C3%BC%C3%ADstica>
- Lacan, Jacques.** *Escritos I. Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis.* México. Digital.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Ardila, Jhon. *Oralidad, oralidad narradora artística y transformación social.*

Digital.

Thompson, Stith. *Folk Literature.* Encyclopaedia Britannica. UK. 4 de octubre del 2014. Digital.

<<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/212142/folk-literature>>

Rodríguez Valle, Nieves. *Paremiás étnicas en el refranero mexicano.* Universidad Nacional Autónoma de México. México. Primavera – otoño 2005. Digital.

<file:///C:/Users/Tati/Downloads/Dialnet-ParemiásEtnicasEnElRefraneroMexicanoNievesRodrigue-2702757.pdf>

Noguerol, Francisca. *Literatura en estado de gracia: Juan José Arreola.* Centro Virtual Cervantes. España. 2014-2015. Digital.

<<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/noguerol.htm>>

Evangelista Ávila, Iram. *Sobre el uso y la intención del lenguaje en Juan José Arreola.* Revista Synthesis. Universidad Autónoma de Chihuahua. México. Octubre-Diciembre 2010. Digital.

<http://www.uach.mx/extension_y_difusion/synthesis/2011/08/29/sobre_el_uso_y_la_intencion_del_lenguaje_en_juan_jose_arreola.pdf>

Wilde, Lady Francesca. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions from Ireland.* Library Ireland. Publicación del libro 1888, publicación en línea 2005-2015.

Digital.

<<http://www.libraryireland.com/AncientLegendsSuperstitions/Contents.php>>

Poot Herrera, Sara. *Un giro en espiral.* Textos de difusión cultural – UNAM. México. 2009. Impreso.



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Arreola, Juan José. *Sara más amarás*. Editorial Planeta Mexicana. México. 2011.

Impreso.

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Editorial Ítaca – UNAM. México. 2009. Impreso.

Academia Mexicana de la Lengua. 2015.

<<http://www.academia.org.mx/lema:culpa>>

Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

<<http://www.inehrm.gob.mx/#newcomment>>

Guzmán, Esteban Cibrián. *Leyenda sobre la misteriosa llegada de San José*.

Gobierno Municipal de Zapotlán el Grande. Jalisco, México. Digital.

<<http://www.ciudadguzman.gob.mx/Pagina.aspx?id=599af798-b577-4c9b-9538-5ab78244a65d>>

Luna, Adriana. *Un siglo de la peor tragedia ferroviaria en Jalisco*. Excelsior.

México. 22 de enero del 2015. Digital.

<<http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/01/22/1004060>>

Rubio, Ludwig. *Zapotlán el Grande*. Gobierno del Estado de Jalisco. 12 de abril de 2013. Digital.

<<https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/zapotlan-el-grande>>

Meyer, Jean. *La guerra cristera explicada: entrevista a Jean Meyer*. El Blog de

Gli. 14 de abril del 2013. Digital.

<<https://elblogdegli.com/2013/04/14/la-guerra-cristera-explicada-entrevista-a-jean-meyer-i/>>



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Castañón, Adolfo. *La feria de Arreola en los apuntes de Vicente Preciado*

Zacarías. Revista de la Universidad de México. Digital.

<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3006/pdfs/99-102.pdf>>

Fernández Barbadillo, Pedro. *La guerra cristera contra la revolución mexicana.*

Libertad digital: Historia. España. 13 de febrero del 2017. Digital.

<<http://www.libertaddigital.com/opinion/historia/la-guerra-cristera-contra-la-revolucion-mexicana-1276239408.html>>

Ferrer Muñoz, Manuel. *El nacionalismo irlandés: orígenes y desarrollo histórico.*

Revista mexicana de ciencias políticas y sociales – UNAM. México. 1996. Digital.

<<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/49653>>

The Story of Ireland. BBC. 2011. Documental.

La guerra de los cristeros. Capítulos I-IV. Enrique Krauze. Clío TV. 2002.

Documental.