



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Humor, sátira e ironía en *Don Catrín de la Fachenda*
de José Joaquín Fernández de Lizardi**

**Tesis
que presenta**

Mariana Ozuna Castañeda

para obtener el título de

Doctora en Letras

Comité Tutorial

**Dra. María Rosa Palazón Mayoral, tutora
Dr. Vicente Quirarte Castañeda, cotutor
Dr. Jorge Antonio Ruedas de la Serna, cotutor**

Ciudad Universitaria, a 19 de agosto de 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Agradezco a mis maestros, a todos ellos.

A mi familia y a mi otra familia,
gente que me quiere y a quien quiero.

A la risa, a la sonrisa,
al poderoso pensamiento que de ellas surge
y a las lágrimas
que sorprendentemente nos arrancan

ÍNDICE

Índice	i
Introducción	1
Primera parte El quehacer satírico de Fernández de Lizardi: de la poesía a la novela	11
Segunda parte. El 'catrín', tipo fundante de una nueva tradición literaria	79
Tercera parte. El andar irónico de la lengua del catrín	141
Cuarta parte: El que piensa, sonrío	231
Conclusiones: El que ríe al último ríe mejor	283
Bibliografía General	299

INTRODUCCIÓN

En la escritura literaria se manifiesta parte de la visión de mundo de una época. Las actitudes hacia la palabra literaria como objeto pueden guiarnos y poner en evidencia las funciones que desempeñaba en una sociedad particular en un momento dado. Para comprender una obra como *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* de José Joaquín Fernández de Lizardi he escogido tres acercamientos desde tres niveles discursivos distintos, que implican justamente conocer las funciones que la escritura literaria tenía entonces: la sátira, la ironía y el humor. Imbricados uno en el otro, pero, sobre todo, enmarcados en la retórica de la época y su preceptiva, es decir, en las ideas sobre la literatura en las que se sustenta la composición de la obra y que privaban entonces.

La obra de Fernández de Lizardi se inscribe en el pensamiento ilustrado, cuya característica primordial es la actitud crítica frente a la sociedad en un siglo en que se quería que la fuerza fuera cediendo su lugar al ejercicio de la palabra que, paulatinamente, se convirtió en un ejercicio menos privilegiado, permitiendo la emergencia de un espacio público. La publicación de poéticas y retóricas marca la preocupación por establecer las formas aceptadas de la escritura literaria: sobre la *Poética* de Horacio, Nicolas Boileau publica la suya, en tanto Ignacio de Luzán da a la luz la suya siguiendo también la de Horacio, sin dejar de tener en mente al autor francés. Si se acepta que el ámbito de la retórica es el de la filosofía, la retórica se comprende como una disciplina encargada de la producción eficaz de la palabra en los terrenos de la belleza, la argumentación, la experiencia y el poder de convencer o persuadir, cuyo fin es el de distinguir la verdad de la “falsa verdad”. La preceptiva dieciochesca significó, entre otras cosas, una posición de exclusión e inclusión crítica frente a la herencia textual inmediata (la barroca). Los nuevos textos no sólo aleccionaban sino que proponían otros fines

y medios al arte literario, de ahí que los denominemos preceptistas modernos frente a los antiguos como Quintiliano, Cicerón, Horacio y Aristóteles. Esta actividad retórica produjo un concepto renovador: el “buen gusto”, que se constituyó en brújula estética para los ilustrados, a la par se instituyeron las bellas artes, hecho que conllevó una actitud crítica frente a la herencia artística. Éste es uno de los marcos en que ubico la producción lizardiana en la primera parte de la investigación titulada “El quehacer satírico de Fernández de Lizardi: de la poesía a la novela”, a saber, la categoría del buen gusto y de la preceptiva literaria dieciochesca.

En la tradición textual clásica cada género era significante, las poéticas dieciochescas restablecieron fines, medios y materias de los géneros, porque las Luces proponían transformar por medio de la razón científica al hombre y al mundo. A este espíritu transformador se sumaron las artes con belleza y verdad, de cuya dualidad emergía la virtud. En este sentido, la literatura se hizo útil. El género más propicio para ejercer la crítica y la reforma fue la sátira, que tenía una amplia preceptiva. En la primera parte se revisan conceptos dieciochescos como “buen gusto”, “verdad”, “utilidad” y “provecho” cotejándolos con las obras de Boileau, Luzán, Ludovico Muratori, Francisco Cascales y Hugh Blair. Fernández de Lizardi y sus contemporáneos estaban al corriente de la preceptiva, sus mandamientos y fines. La “utilidad” poseía doble acepción: se refería tanto a su didactismo como a su capacidad pragmática sobre el público (utilidad pública). Innovadoramente, “utilidad” también designaba el beneficio material que la literatura regalaba a su autor. Respecto a esta última acepción del término, en la investigación se ilustra la forma en que Fernández de Lizardi concebía su escritura literaria como un acto público y un oficio, hechos que le valieron la crítica de algunos de sus coterráneos, quienes pusieron en duda la calidad de su producción poética, narrativa y literaria en general. La primera parte comprende en principio la búsqueda y descripción de la poética lizardiana en su entorno, su lugar y características entre sus contemporáneos.

La sátira se muestra como el género predilecto de Lizardi: sus primeros versos son satíricos. Existía una amplia preceptiva al respecto, para la prosa —también satírica—, la preceptiva no era clara, esta prosa provenía de una tradición sin reglas de orígenes filosóficos: la sátira menipea. En este momento de las reflexiones, persiguiendo la concepción de la sátira, me referiré a textos de John Dryden, de Nicolas Boileau y de Francisco Cascales, quienes proponen la diferencia radical entre sátira antigua y sátira moderna. La menipea carece de poética, pero no de una tradición textual rastreable desde la antigüedad clásica filosófica, pasando por la Edad Media y el Renacimiento. La menipea es básicamente un texto que desea transmitir una verdad práctica en lenguaje accesible para los hombres comunes. El siglo XVII realizó la fijación de la menipea en la tradición hispánica, y la proveyó de la forma que el siglo ilustrado heredaría y transformaría. La amalgama entre filosofía y humor de la menipea resulta un enlace fundamental para los fines ilustrados y para la comprensión de *Don Catrín* en tanto texto satírico en prosa.

La Segunda parte de la investigación revisa un problema crítico alrededor de los orígenes picarescos de *Don Catrín*, por eso la titulé “El ‘catrín’, tipo fundante de una nueva tradición literaria”. Fue preciso revisar la crítica sobre el género picaresco en España e Hispanoamérica. Básicamente muestro cómo la crítica hispanoamericana enfatizó las semejanzas existentes entre las novelas de principios del siglo XIX mexicano con las novelas picarescas de los siglos XVI y XVII. Hay en esta intención deliberada un ocultamiento de las particularidades de la producción hispanoamericana en aras de pertenecer a una prestigiada y consolidada tradición literaria. La problemática del género picaresco en la crítica española repercute en la llamada picaresca hispanoamericana, ya que se ha visto al género desde una perspectiva organicista, para la cual los géneros nacen, se consolidan, declinan y desaparecen. De suerte que la picaresca hispanoamericana sería, por una parte, la reproducción del género peninsular y, por otra, el epígono de un género en su decadencia, esto es, las novelas picarescas hispanoamericanas

serían las peores producciones del género. Para esto se ha revisado la crítica autorizada al respecto tanto en la Península como en el Continente y me he basado tanto en la figura del personaje-protagonista (un catrín que no un pícaro) como en la autobiografía como forma de narración, ambas características señaladas para identificar al género picaresco.

Ubico la generación del catrín como un tipo fundacional de la letras mexicanas y a la autobiografía como un centro gravitacional de la narración, que muestra un mundo distinto al de las tradicionales biografías y autobiografías picarescas españolas, para lo cual se exhibirán dos textos (*Vida* de Diego de Torres Villarroel y *El Siglo Ilustrado* de Justo Vero de la Ventosa, novela inédita), cuyos vínculos con *Don Catrín* muestran la complejidad de la red textual de la época, al tiempo que relaciono los textos menipeos con la emergencia del género picaresco español. Hecho, este último, que relaciona a la sátira en prosa con el nacimiento de la novela picaresca con sus fines críticos y contenidos cómicos. Se señalará la relación estrecha entre la menipea y la novela picaresca.

Sobre las bases retóricas y de tradición textual revisadas en estas dos primeras partes, la tercera, titulada “El andar irónico de la lengua del catrín”, se enfoca en la composición de *Don Catrín* a partir de la ironía. Para comprender los alcances de la ironía y su función en la novela lizardiana es necesario deslindar entre ironía tropo e ironía figura, además de que la ironía desde el Romanticismo filosófico ha producido una gran cantidad de literatura especializada. Esta última no concuerda del todo con la ironía a la que se refiere la retórica clásica. Para Quintiliano, Cicerón y Aristóteles la ironía es una forma de “disimulación de la verdad”, que se emplea en el discurso como parte de lo cómico, pero que se privilegia por encima de la burla llana propia del bufón. En este punto la relación entre el humor, la sátira y la ironía se estrecha; si en la primera parte se lograron asentar la base triangular de la sátira (ataque, moralización y humor), en esta tercera parte la ironía se revela como el componente argumentativo y humorístico, que distinguirá a la sátira moderna de la antigua la cual se manifestó hasta el

barroco. La Ilustración preferirá la ironía en tanto figura, más que como tropo (antífrasis), esto ya que afecta a todo el discurso y no solamente a nivel del enunciado. La ironía es una figura que afecta el nivel lógico de pensamiento del discurso. En este sentido la ironía tiene sus raíces en la filosofía y a su representante máximo en Sócrates; además, posee raíces hondas en la pareja necesaria de la comedia antigua: el *eirón* y el *alazón* (el falso tonto, y el falso sabio), que servían para encontrar y mostrar la verdad, distinguiendo lo falso de lo verdadero. En este sentido, los alcances de la ironía son profundos y distintos de los que le adjudica la teoría del siglo XX, interesada por la ironía en tanto antífrasis simple basada en la oposición de términos, esto es: se dice algo para decir lo opuesto (Hutcheon, Booth, Muecke, Grupo μ , Beristáin). Mientras que el poder de la disimulación ciceroniana es justamente que el sentido no es necesariamente el opuesto, sino uno distinto del que se enuncia. Este hecho obliga al receptor a buscar un sentido ante la relación de contradicción, centro de la figura irónica.

En un segundo momento de esta tercera parte, analizo justamente la ironización que se lleva a cabo en *Don Catrín*. La ironización es un trabajo sobre la lengua en sus propósitos comunicativos; trabajo inspirado en la utilidad pública del discurso y el provecho instaurado por la poética dieciochesca. Como ejemplos se revisan algunos refranes y dichos que forman parte interesante del bagaje de sabiduría popular que ha pasado por el cedazo de la ironización en el discurso ficticio de *Don Catrín*. Llevando la ironización más allá dentro de la composición de la obra, me encuentro con el relativismo lingüístico, una problema que aparece en la obra mediante la cita expresa del *Discurso sobre si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres* de Jean Jacques Rousseau (1750); a la par el famoso *Discurso sobre el estilo* (1753) de George Luis Leclerc, conde de Buffon, obligan a ver en *Don Catrín* un trabajo sobre el lenguaje literario mismo, sobre la forma de decir y predicar del mundo distinta de las formas barrocas y propias del Antiguo Régimen. De hecho la ironía, la ironización y el relativismo lingüístico son aspectos de un mismo

proceso que se lleva a cabo en esta novela de Lizardi: la difícil y prácticamente inútil búsqueda y transmisión de la verdad con base en el lenguaje, pues éste puede lograr “decir bien” sin necesariamente promover “el bien hacer”, es decir, la conducta. La división entre hacer y decir, entre lenguaje y acción es una de los fundamentos de la mentira, del error, de la falsedad; la acción es la parte más importante en la narración. Éste es el mensaje moral de la sátira lizardiana y del pensamiento ilustrado: más que decir bien, hay que exigir la congruencia entre el decir y el hacer.

Para terminar estos planteamientos me aboco a revisar uno de los recursos dentro de la novela que la vinculan con la menipea diluida, con el género filosófico del diálogo y con el drama. Estos diálogos son parte del componente argumentativo de la obra. En ellos se expone vivamente para el receptor la ironización y el relativismo de la lengua. Son diálogos seguidos de acción, anunciadores de la misma que exhiben tal distorsión entre decir y hacer de manera humorística que permiten mostrar la enseñanza no en palabras, sino en la acción. El trabajo sobre la lengua que realiza la ironización revela al lector el relativismo y la falsedad no sólo del personaje protagonista, sino de su habla y del mundo que lo alberga. *Catrín* como carácter va dejando de ser eso para convertirse en falsa apariencia: su defección es cada vez mayor.

Por último, la cuarta parte y conclusión de las reflexiones en torno a *Don Catrín* me llevaron al terreno del humor que produce la novela. De la misma forma en que realicé un deslinde histórico-crítico tanto para la sátira como para el género picaresco y la ironía, asimismo fue necesario revisar las preocupaciones de algunos teóricos del humor sobre esta huidiza materia. Finalmente, partí de consideraciones estéticas sobre el humor producido en el arte, distinto por su factura de aquel que existe en la vida cotidiana, y retorné a las raíces retóricas del mismo; primero, estableciendo la diferencia entre la catarsis de la tragedia y la *cathexis* (catarsis moral) de la comedia según Aristóteles. Posteriormente, el *Tratado de los ridículos* (1670) de Emanuele Tesauro arrojará luces sobre la forma concreta que toma el humor en *Don*

Catrín, sus medios y fines dentro de los lindes morales aristotélicos, que alejan el humor ilustrado del humor negro que puede convertirse en indigno para el que lo produce. Éste aparecerá con el Romanticismo. El humor de *Don Catrín* pretende liberar, enseñar: iluminar.

En el caso del humor dieciochesco, la ironía concentra la única dosis permitida de hostilidad entre hombres libres y de razón, de ahí que los géneros cómicos sean privilegiados por el siglo racionalista (Paul Hazard), hecho que marca una gran diferencia a nivel cultural entre el lugar vital que lo cómico tenía para la Edad Media (M. Bajtín) y el lugar argumentativo y de tradición que posee en la literatura a partir del siglo XVIII. El humor deja de ser un inocuo entretenimiento para convertirse al mismo tiempo en un arma roma y en un detonante para el pensamiento, lo suficientemente hostil para sacudir a cualquiera sin herirlo directamente. En este punto de la investigación abordo otros niveles de la construcción de la novela: el narrador, el personaje y autor ficticio de las memorias. Aquí el relativismo lingüístico y la ironización revisados en la Tercera parte cobran mayor importancia, pues la ficción deja de ser una novela de costumbres para convertirse en una ficción que une el mundo absurdo del texto y el mundo del lector. La lectura se convierte en un proceso que enfrenta al receptor con el relativismo y la ironización, procesos que lo conducen a la construcción vertiginosa de sentidos que se desbordan más allá del texto para tocar su mundo y trastocarlo, mostrarlo según el espejo satírico. Más que la lectura como refiguración del mundo del texto, leer se convierte en un medio por el cual la refiguración del mundo textual permite la comprensión y refiguración del mundo real: la sátira de *Don Catrín* refleja sobre su superficie distorsionada al receptor y su realidad, revelándole rasgos desconocidos o incomprensibles, pues previamente lo coloca en un ánimo humorístico que lo sitúa en una disposición particular, una disposición humorística digámoslo así, para escuchar, comprender y conocer sin sentir lesionada su concepción del mundo.

En este momento se condensan las capacidades de la sátira, las del humor y las de la ironía en la composición de la novela. El narrador-protagonista ha construido afanosamente una ficción de su vida, que será denunciada por Cándido, el narrador testimonial, quien cierra la novela. La utilidad se formula como el instrumento poético que opera sobre la ficción de la vida. La investigación sigue las apreciaciones teóricas que sobre el relato ha realizado Paul Ricoeur en sus diferentes textos: *Teoría de la interpretación y excedente de sentido*, *Tiempo y narración I, II y III*; *El sí mismo como otro* y *Freud: una interpretación de la cultura*. El concepto de mimesis de este teórico es sumamente útil para comprender la organización de la obra. Ricoeur concibe la mimesis como un proceso en tres momentos, mimesis I, II y III, la primera se refiere a la semántica de la acción, que apela a la generación del relato en el ámbito de la acción y el plexo de sentidos que ésta posee en sí misma; momento donde, entre otras cosas, se ubica la invención; esta mimesis I se perderá para receptores y críticos. La mimesis II, es el segundo momento, el de la configuración del relato donde la tradicionalidad textual surte efecto para dar forma al sentido de la acción. Mimesis III es la reconfiguración del relato, momento en que el lector se encarga de poner en pie los sentidos vaciados en las formas. La historicidad y la tradición son categorías fundamentales para este teórico: procuran un acercamiento íntimo con el relato, su composición y alcances más allá de los frutos ahistóricos del estructuralismo. De manera que estos tres momentos de la mimesis quieren respaldar los cuatro apartados de la investigación.

Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda se distingue dentro de la novelística lizardiana y la producción de su época porque la ficción adquiere un estatuto de verdad sobre el poder de las apariencias en nuestra nación. Da en clavo acerca de esta categoría problemática para la construcción política de un país a partir de la falsedad de la apariencia, como lo hace el personaje de la novela y la narración en sí: el esfuerzo se centra en hacer pasar por bueno lo que no lo es; en difuminar la barrera entre la apariencia y al verdad por medio de

la falsa apariencia. Mediante la ironización y la sátira *Don Catrín* permite conocer los mecanismos por los que opera dicha falsedad de la apariencia sobre la base del relativismo lingüístico, de la incongruencia entre decir y hacer. *Don Catrín* es una ficción que dice del mundo y de la literatura que hasta el momento se ocupaba de hacer crítica. Por un lado, es un ejercicio poético y por otro un ejercicio de ficción que afecta al receptor a nivel intelectual. La huella que deja es una sonrisa casi enigmática sobre la comprensión.

Una vez que Ernst Robert Curtius hubo revisado con meticulosidad la Antigüedad, la Edad Media latina y el Renacimiento, se detiene a pensar que tal vez “hubiera descubierto, valga la paradoja, que no existía esa Edad Media que había estado buscando”, porque “las maneras medievales subsisten aproximadamente hasta el año de 1750”.¹ ¿Cuándo cambian las maneras o las formas?, ¿dónde se encuentran esas marcas sutiles que indican la transición de una cosmovisión a otra? A mi juicio, *Don Catrín* forma parte de este sutil cambio entre la cosmovisión novohispana del Antiguo Régimen y la del régimen liberal.

Curtius verifica la existencia de maneras medievales hasta muy entrado el siglo XVIII; pero más que decir que la Edad Media con su cosmovisión entera subsiste apenas unas décadas antes de la Revolución Francesa, habría que percatarse de que las estructuras tienen una vida de larga duración, si no es que larguísima duración.

Romper con la tradición, oponerse a ella o pretender derribarla por completo no puede aplicarse a la literatura dieciochesca ni anterior. Es preciso ubicarse en un marco de tradicionalidad textual, hay que atender a la preceptiva para comprender las reformulaciones de esa tradición. *Don Catrín de la Fachenda* es una obra que realiza esta operación: primero desde un sistema literario ya autónomo, una tradición propia (Fernández de Lizardi escribe para sus coterráneos): la literatura nacional nace con claras preocupaciones hacia el presente y el futuro

¹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 t., p. 813.

del país. La falsedad de la apariencia se encuentra en las raíces de la nación, así como el relativismo lingüístico; sin embargo, *Don Catrín* no es una obra pesimista, sino optimista: muestra las formas de exorcizar la falsa apariencia tanto en la vida cotidiana como en la narración, en la obra literaria. México vivía en aquellos años una falsa estabilidad monárquica y se embarcó rápidamente en falsos proyectos que cumplieron con la apariencia de la verdad (un imperio con Congreso, una república dependiente de las estructuras tradicionales de poder, entre ellas la Iglesia). El humor es la parte catalizadora de la fórmula satírica moderna manifiesta en la sonrisa. Rápidamente el humor a la luz del Romanticismo, junto con la ironía se convirtieron en amargas y desesperanzadas fórmulas de denuncia de la imposibilidad de los planes de felicidad ilustrada. La sonrisa se transformó en mueca, al auge de los géneros cómicos modernos sucedió el héroe trágico y el humor doloroso.

José Joaquín Fernández de Lizardi escribe para una nación emergente en la que se aprecian profundos problemas que empantanarán cualquier proyecto, sin importar la tenacidad de los hombres y de las palabras. El balance y la continuidad no distinguen al siglo XIX mexicano, que se ha interpretado como el resultado de las incesantes colisiones entre dos proyectos de nación radicalmente opuestos: el liberal y el conservador. Sin embargo, Edmundo O’Gorman ha vislumbrado por entre los hechos, las versiones y las interpretaciones para aventurarse a afirmar que tales proyectos en lo esencial no eran diferentes ni opuestos, sino semejantes.² Parece que nuestro siglo XIX mexicano estuvo poblado por catrines de la fachenda en todos los niveles, y hay que recordar que no sólo es catrín el que viste como catrín, sino todo aquel que actúa como tal, y que el que como catrín lleva la vida, como catrín tiene la muerte.

Mariana Ozuna Castañeda

² Véase Edmundo O’Gorman, *México: el trauma de su historia*.

**PRIMERA PARTE: EL QUEHACER SATÍRICO DE
FERNÁNDEZ DE LIZARDI: * DE LA POESÍA A LA NOVELA**

Esta primera parte aborda la sátira lizardiana desde varios ángulos:

- 1) formalmente, por su existencia en verso, regulado a la luz de la preceptiva en uso en la ciudad de México a principios del siglo XIX, y el conflicto entre la poética de Fernández de Lizardi y el concepto de “buen gusto” predominante;
- 2) la definición de la sátira como género, bajo la noción de utilidad poética, que la engloba en 3 características fundamentales: a) el ataque, b) la moralización y c) el humor.; y
- 3) la existencia de la sátira en prosa, conocida como sátira menipea, en cuya tradición se encadenaría mucha de la obra lizardiana, y sería el paso hacia *Don Catrín de la Fachenda*.

1. La poesía satírica lizardiana a la luz de la preceptiva.

El primer paso firme de Fernández de Lizardi en la escritura literaria fue la poesía satírico moral enfocada hacia las costumbres.¹ Publica consistentemente desde 1811 en pliegos sueltos poemas que aluden a la vida social de la capital novohispana, y a los acontecimientos políticos que acaecían en torno a la guerra insurgente. La obra de El Pensador Mexicano por sus ideas políticas y por su forma literaria fue denostada. El contendió en el espacio público para defender su legitimidad literaria y su derecho a decir. De tal suerte que su obra poética marcará

* La referencia a los textos de Fernández de Lizardi se hará siempre a la edición de la colección Nueva Biblioteca Mexicana de la UNAM. Las fichas completas aparecerán en la bibliografía, para facilitar la anotación sólo me referiré a los volúmenes por su nombre abreviado, seguido de la paginación: (O-VII:540), por ejemplo.

¹ A pesar de que la primera obra lizardiana de que tenemos noticia sea el poema *Polaca que en honor de nuestro católico monarca el señor Fernando Séptimo, cantó don José Joaquín Fernández de Lizardi*, a partir de entonces el autor se comprometerá con el estilo satírico y crítico que caracteriza toda su obra, no conocemos trabajos inmediatamente posteriores ya que Lizardi participa en la Guerra de Independencia, aparecerá de nuevo en la escena literaria con poemas que venderá en pliegos sueltos y que considero son en verdad la entrada de Lizardi en la literatura de su época. La *Polaca* consta de 1 hoja en 4° sin fecha ni lugar de impresión, 1808, cf. *Obras I-Poesías y fábulas*, pp. 85-86.

el rumbo de su obra narrativa, y el tratamiento que aquélla tuvo entre sus contemporáneos será el que acompañe también a ésta. Para comprender la naturaleza de la sátira en *Don Catrín de la Fachenda* me parece fundamental conocer la situación que circundaba a la poesía —entorno que apenas comienza a iluminarse— y que se constituía de otros textos y otras formas de aprehensión de la escritura literaria; todas y cada una de estas formas que pugnaban por su legitimidad. De la misma manera que la sociedad novohispana atravesaba por cambios políticos y sociales, lo literario cubría su cuota en la transformación. Se renovaba la concepción de lo literario, lo que desató una pugna que protagonizarían, entre otros, nuestro autor.

En un primer momento, la obra poética de Fernández de Lizardi se cuenta entre la “multitud de papeles, ya impresos, ya manuscritos [que] infestan nuestro México, y aun todo el reino, con descrédito del carácter común de nuestra nación”,² según denuncia impresa en las páginas del *Diario de México* por Juan María Lacunza. Otro autor asentaría: “nadie tiene, ni debe tener derecho para ensuciar, cuando le dé la gana, las prensas, y publicar cuando se le antoja centenares de papeluchos tan inútiles como insulsos”.³

Paralelamente a la publicación del *Diario de México*, donde los miembros de la Arcadia Mexicana y otros autores publicaban sus poemas: epigramas, sátiras, elegías, odas,⁴ existía también la venta de papeles sueltos con tratamientos menos sutiles; papeles, decía E. L. B., con “cuyos títulos nos atruenan los oídos los muchachos vendedores, y que han sucedido al flujo de las proclamas de *marras*.”⁵ Los firmantes de los “malas” producciones, de acuerdo con un autor que firmaba como M. G., eran “despreciabilísimos autorcillos [...] que, o no pueden

² Juan María Lacunza, “Palo de ciego”, en *Amigos, enemigos y polemistas de El Pensador Mexicano I-1 (1810-1820)*, próxima publicación.

³ M. G., “Censura”, *Ibid.*

⁴ Cf. Esther Martínez Luna, “La clase letrada en el *Diario de México*”, en *Prensa decimonónica en México*, p. 44.

⁵ E. L. B., “Aplaudo el mérito y la virtud donde lo encuentro”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

contener el pujo de escritores, o escriben tal vez con poca gana y menos talento, sólo porque el hambre los hace hablar”.⁶ Uno de estos autores expulsados del parnaso arcádico era nuestro José Joaquín Fernández de Lizardi.

El asunto era de gran importancia para Juan María Lacunza como se aprecia en el extracto siguiente:

[...] me es muy bochornoso que en América, mi patria, donde empezaba a brillar el buen gusto en todo género de literatura, corran impunemente algunas producciones que la desacreditan, lo mismo que a sus dueños, y que servirán de motivos de crítica a los extranjeros partidarios. Sin querer hacerse cargo de las bellas producciones, que sin número se publican cada día entre nosotros, cuya bondad y mérito no deben caer, por algunas malas que se encuentren, abortadas por poetas bastardos, no cediendo en lo general los ingenios de nuestra tierra a los de otras regiones, cualesquiera que éstas sean y a cualquiera luz que se comparen aquellos.⁷

Los clamores de M. G. y Lacunza permiten advertir varios fenómenos:

- a) la conformación de un grupo que considera al ejercicio literario exclusivamente para promover el nuevo modelo creativo del “buen gusto”, y, por este medio, equiparar a la patria americana con las europeas;⁸ al mismo tiempo que se comprende la escritura

⁶ Cf. M. G., “Censura”, *Ibid.* En su “Censura vindicada” M. G. recrudece sus apreciaciones sobre los poetas: “la peste de pésimos versificadores, que por todas partes nos acometen con sus plumas. Pésimos dije, y lo peor es que este pecado es de reincidencia, porque repito, y repetiré a pesar de *votre critique dé daigneuse*, que es difícil se vean papeluchos más inútiles, ni composiciones más frías, que muchas de esas que se tropiezan por nuestras calles. Pero, ¿qué tiene de malo? se me pregunta [...]. la invención es desgraciada, los asuntos (no digo que sean contra la sana moral) importunos, la versificación de los perros, y el conjunto forma un todo tan despreciable, tan arrastrado, tan bajo, que no he visto que tengan crédito entre los literatos de juicio [...]”, cf. *Diario de México*, t. XVI, núm. 2309, 29 ene. 1812, pp. 115-116.

⁷ La motivación es pues por la defensa de la patria y del desarrollo del buen gusto. Lacunza vuelve sobre su motivo días después: “El honor de ésta [América] fue lo que únicamente movió mi pluma, para censurar en común todas las indecentes e insulsas producciones, que ya impresas, ya manuscritas, corren general e impunemente en nuestro México, y dan a entender al mismo tiempo que si teníamos la desgracia de no poder contener el torrente de tan malditos papeles, había a lo menos quien conociese sus defectos, y los daños que necesariamente ocasionan al buen crédito de nuestro país, cuya integridad, como buenos patricios, estamos obligados a conservar, y debe sernos muy preciosa”. M. G. opina lo mismo al respecto: “papeluchos tan inútiles como insulsos, que sólo sirven de desacreditar nuestro suelo. Vuestra merced [el editor del *Diario*] bien sabe que los impresos han sido en todos los tiempos los datos menos equívocos para calcular el grado de ilustración de una nación.” Cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

⁸ Martínez Luna comprende este fenómeno como sigue: “Esta agremiación literaria [la Arcadia de México] tuvo entre sus preocupaciones el crear una literatura alejada del ‘mal gusto’, pero sobre todo su proyecto era crear una literatura ‘nueva’ que contuviera elementos temáticos y lingüísticos que expresaran mejor un

—ya manuscrita, ya impresa— como privilegio de los talentosos, quienes persiguen la belleza de la producción y su utilidad. Hay que advertir que estos autores escriben al margen de sus actividades principales. Es decir que los árcades son miembros del clero, abogados o letrados. Juan María Lacunza, M. G. y Anastasio de Ochoa (A. O.) publicaron en el *Diario de México*, y este último también lo hizo en las páginas del *El Mentor Mexicano*. Estas contribuciones no se remuneraban;

- b) la existencia de al menos otra práctica literaria que incluía la posibilidad de vivir de la publicación en pliegos sueltos de versos, obras en prosa y periódicos;
- c) el buen gusto desechara el empleo de refranes y dichos populares que, siendo de uso común y contenido moralizante, eran fáciles de recordar por el pueblo e incluso de entonar. Este uso del lenguaje además de temas escatológicos, pertenece a una larga tradición cuya fuente más próxima a Fernández de Lizardi es el barroco español y autores como el padre Isla o Torres Villarroel. El uso del lenguaje “bajo” y sus temas fueron desechados por el “buen gusto”; y en último término
- d) resaltar que las producciones de la élite mencionada en el inciso “a” tenían como fin la belleza de acuerdo con los cánones neoclásicos en su adaptación a las circunstancias de México, así se publicaron anacreónticas en las que el pulque ocupaba el lugar natural del vino, también se introdujo léxico mexicano en los moldes clásicos. El discurso de los árcades contribuyó a la conformación de una imagen paradisíaca de la naturaleza

carácter mexicano. La ‘novedad’ de este proyecto literario no implicaba el apartarse de las formas clásicas, sino asimilar este sistema a la riqueza temática y léxica del ambiente mexicano”. En nota, Martínez Luna aclara que parte de este trabajo de definición de identidad lo realizaron los árcades al utilizar en sus poemas vocablos como: “jacal, manta, ixtle, tilma, petate, ayate, pulque, e hicieron amplias referencias a la fauna mexicana; así zopilotes, guajolotes, cenizotes, loros y chichicuiles, poblaron sus textos.” Cf. “La clase letrada...”, en *Prensa decimonónica en México*, p. 44

mexicana, que tomaría su forma definitiva en el romanticismo literario.⁹ Por otra parte, las letrillas promovieron el ridículo y la risa, es decir, por un lado la solemnidad tensa de la perfección, y por el otro la ventajosa maleabilidad de lo jocoso.¹⁰

La polémica, rasgo fundamental de la sociedad moderna, es resultado directo del ejercicio de otro importante valor también moderno: la crítica. Fernández de Lizardi y los hombres ilustrados de las postrimerías de la Colonia sabían que “*la crítica no es el arte de insultar a los autores, sino el de inculcar la verdad*, y que esto se puede hacer muy bien sin afectar erudición, sin desviarse del asunto principal, sin manifestar odio, sin valerse de la sátira, de la ironía, del sarcasmo, ni de la facetada, y sin poner siquiera una *sandez* en lo que escribe”.¹¹ En su *Poética*, había consignado Ignacio de Luzán que la crítica es “el arte de juzgar rectamente de las obras del entendimiento y de la imaginación”.¹²

La crítica de Lacunza genera en Fernández de Lizardi no una aceptación sumisa, sino una respuesta más o menos afín o contraria. Otra característica de la polémica es que concurren otros, además de los interlocutores, y opinan al respecto. En el caso particular citado, se mezclan los textos de Lacunza dirigidos a Lizardi, los de Anastasio de Ochoa dirigidos a Lacunza, los de M. G. contra Lizardi, las respuestas de éste tanto a Lacunza cuanto

⁹ Cf. sobre esta contribución el estudio de Jorge A. Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*.

¹⁰ Hay que mencionar como caso interesante el de Anastasio de Ochoa y Acuña, quien siendo árcade publicó también letrillas satíricas en hojas sueltas, defendió esta práctica y a Fernández de Lizardi en la polémica que éste entabló con Juan María Lacunza sobre la calidad de sus poemas. Ochoa y Acuña seguramente es una muestra tan sólo de la diversidad del mosaico de autores que componían el México de principios del siglo XIX.

¹¹ Fernández de Lizardi, *Obras Miscelánea-XIV*, pp. 193-195. En adelante todas las notas de *Obras* se refieren a las de Fernández de Lizardi.

¹² Ignacio de Luzán, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, p. 298. Anastasio de Ochoa citando a Luzán escribió que la crítica es “*el arte de juzgar rectamente*, y usted [M. G.], lejos de desempeñar el cargo de un censor como debiera ser (ya que se metió a ello sin que lo llamaran), no ha

a M. G., así como la defensa de Fernández de Lizardi hecha por E. L. B. No hay que perder de vista que el debate y expresión de las opiniones se realizó en las páginas del *Diario de México*, y continuó después en folletos sueltos. Existía, pues, un clima propicio ya que promovió un espacio público de opinión dinámico que se expandía y contraía bajo el peso de las censuras eclesiástica y civil, donde el ejercicio de la sátira, desde mediados del siglo XVIII hasta — aproximadamente— la segunda década del XIX, tuvo un lugar preponderante que pretendo mostrar en *Don Catrín* en la circulación de nuevas ideas, para la transformación social y la opinión pública. Deseo mostrar en este apartado las razones por las cuales la sátira moderna se convirtió en una plataforma ideal para llevar la opinión individual de nuestro autor a la arena pública y “hacer” en lo público, y cómo Fernández de Lizardi sostenía una actitud moderna dentro del género, actitud formada con la argamasa de la tradición popular, hecho que lo apartaba de manera natural de los defensores del “buen gusto”.

La sátira lizardiiana y el “buen gusto”.

Según Luis Antonio Muratori, cuya influencia sobre los novohispanos llega a los inicios del siglo XIX, en su obra *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, el “buen gusto” es el cincel de los hombres ilustrados para transformar la sociedad desde sus cimientos, es decir, a cada individuo.¹³ Muratori fue uno de los autores leídos y consultados por Fernández de Lizardi y sus contemporáneos. En su primer capítulo se puede leer la siguiente apreciación propia del espíritu ilustrado:

hecho sino llenar de injurias y más injurias a los autores y sus producciones”. *Apud*, “Continúa la censura vindicada ayer”, de M. G., cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

¹³ Luis Antonio Muratori, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, trad. libre de las que escribió en italiano... con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura por don Juan Sempere y Guarinos, Abogado de los Reales Consejos. Con las licencias necesarias. Madrid. En la Imprenta de Don Antonio de Sanca, Año de mdccclxxxii.

Aunque haya educación, y medios para aprender, que no falten ocasiones e impulsos para estudiar, y aunque la voluntad esté inflamada del amor de la sabiduría, todavía no se deben esperar muchos progresos, si el ingenio no está acompañado de aquella qualidad, ó dote, que suelen llamar Buen Gusto. Este es el ultimo, pero el mas ordinario defecto, por el qual se han malogrado tantos ingenios, y no han llegado á dar á su entendimiento toda la extensión de que era capáz [el país]. Se han publicado volúmenes sin número, se han abultado tomos sin medida. Pero la falta de gusto, y del fino discernimiento que caracteriza las obras de los verdaderos Sabios, ha hecho que la mayor parte de aquellos hayan sido inútiles, y aun dañosos al fin de la verdadera sabiduría.¹⁴

El buen gusto se encuentra como parte fundamental de la cultura dieciochesca en su ánimo de progreso humano. Es conveniente advertir que la educación y la voluntad de sabiduría requieren de esta “cualidad” ordenadora, reguladora o guía del talento. Muratori justifica el buen gusto y explica la situación de atraso de los pueblos. Inmediatamente en el capítulo segundo titulado “Del Discernimiento de lo mejor, ó Buen Gusto”, y define así esta facultad:

El Discernimiento de lo mejor que es lo que llamamos Buen Gusto, es una virtud muy dilatada, y que lo corre todo, bien que de diferente manera, y con diversos fines y respetos. Primeramente se mezcla en las producciones que dependen de la inteligencia, y de la industria, y luego entra en las acciones de la voluntad. En todas ellas importa mucho al hombre el discernir lo mejor: porque teniendo formada una justa idea de ello, no es ya mucho más fácil el arreglar la conducta de la vida, ò económica, ò política, y no solo el apurar lo mas fino y delicado de las Ciencias, y de las Artes sino también el componer nuestras acciones y pensamientos, de suerte que no sean desagradables á Dios, y que cooperemos à las gracias, y luces que nos baxan del Cielo. [...] Los siglos barbaros introduxeron algunas usanzas, y prácticas que la costumbre defiende todavía y no dexa conocer su absurdidad. El Buen Gusto desarrayga, si puede, estos defectos, y si no, à lo menos los desaprueba, y clama contra ellos; pero guardándose de no dar en otro extremo, acaso mayor, y muy freqüente en estos tiempos, qual es el de excitar tumultos, y causar escandalos, abatiendo la verdadera Religión, y las justas y santas leyes, con el pretexto de corregir los abusos, y corruptelas, que ò la ignorancia, ò la simpleza han introducido con disgusto, y desaprobación de los buenos.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 14-15.

Esto nos permite entender el nexo directo entre las producciones de la inteligencia (la razón), las de la industria (las artes) y las acciones de la voluntad (el deseo individual). De este nivel abstracto pasa al *práctico* de la vida pública social donde se manifiestan las siguientes tres partes: la política, la economía y la vida. Hay que advertir la idea integral que opera en Muratori, Fernández de Lizardi, Lacunza y los hombres ilustrados, y que opera como la base desde la cual se mueve el quehacer humano, y es también desde donde ha de entenderse la poderosa intención del buen gusto: contiene la fuerza reformadora de la Ilustración, en su sentido de reorganizadora del mundo heredado, porque “desarraiga” de éste lo malo. Pero debe guardar contención dentro de un orden, no promover con su propia naturaleza “tumultos, y causar escándalos”. Se trata de cumplir con una labor de limpieza contra los “defectos” y lo “absurdo” que se habían enquistado en la sociedad.¹⁶ Paul Hazard, en su reflexión sobre el siglo ilustrado, llama a tal labor el descubrimiento de los prejuicios “enmascarados por el uso corriente y por el carácter familiar de su práctica, justificados a veces por las transacciones de una sociedad que sólo puede vivir imperfecta, de repente no parecían ser ya más que lo que realmente eran” “el velo de reverencia se desgarraba; y detrás del velo no había más que ilogismo y absurdo”.¹⁷ En seguida el autor se encarga de establecer dónde se percibe el buen gusto:

En donde se da mas à conocer este Buen Gusto, es en las obras públicas, ò de la Literatura, ò de las Artes. Estas debía procurarse que se hicieran siempre con la mayor prolixidad, y delicadeza, porque quedando expuestas à la censura del público, y de los siglos venideros, son ellas, por las que regularmente se forma el juicio bueno o malo del genio y aplicación de las Naciones. Aunque una Provincia produzca ingenios asombrosos, y hombres grandes en qualquiera genero de exercicio, su credito perecerá con su nombre, cuando no permanezca vivo en obras que pasen à la posteridad. Por

¹⁶ Recordemos que esta labor en el caso de las lenguas la llevaron a cabo las diversas academias que surgieron durante el siglo de las luces. Curioso e interesante es el lema de nuestra Real Academia de la Lengua Española: “Limpia, pule y da esplendor”, que sin duda relacionamos con un artículo de limpieza.

¹⁷ Cf. Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, p. 16.

el contrario à veces un hombre solo es bastante para libertar de la nota de barbaro al pueblo, à quien ha debido su nacimiento.

Merced a esta cita presenciamos la promoción de la conciencia de la cultura escrita por encima de la oral con el argumento de la pervivencia del conocimiento. Este discernimiento de lo mejor no es una tarea fácil ni de cualquiera, sino el coto de unos cuantos:

Debe pues saberse en primer lugar que la idea de lo bueno, de lo mejor, y de lo bello, no es una fiera, siempre retirada en los bosques, no alguna matrona majestuosa que mora en el centro de la Luna, sin dexarse jamás servir de los mortales. Es una luz nobilísima, encerrada, sí, en los mas ocultos senos del entendimiento humano; pero encerrada de tal suerte, que à qualquiera puede descubrirse, y verse su belleza incomparable, quando se fixen con atención en ella los ojos del alma. Es verdad que no está en mano de todos, antes es muy difícil, y casi imposible de corresponder en la práctica à la idea que tenemos de lo bueno, y de lo bello. Pero en fin, no es poco el conocer lo mas perfecto, y delicado de las cosas, aun quando no se pueda llegar à executar.¹⁸

Una vez que Muratori ha privilegiado, por sus virtudes de pervivencia y circulación, lo escrito por encima del resto de las expresiones o formas de difusión del conocimiento, se aboca justamente al arte de lo escrito:

Para conocer mejor en punto de literatura, debe tenerse presente como máxima fundamental, que el fin primero, y más universal de las Ciencias, y de las Artes liberales es el enseñar, aprovechar, y deleytar. Tal vez uno de estos fines es el principal y tal vez se intentan todos igualmente. [...] El Buen Gusto pues consiste en saber buscar por medios proporcionados lo bueno, y lo verdadero, y proponerlo en términos que puedan obrar con toda la fuerza, que naturalmente tienen sobre el corazón del hombre: porque también sucede muchas veces que una verdad útil è importante no produzca efecto alguno por el desaliño con que se presenta.¹⁹

Reflexiono ahora sobre algunos puntos que ha iluminado Muratori. El buen gusto es una facultad ordenadora que debe estar presente en el hombre y su mundo con un fin de mejoramiento social, lo que Hazard denomina búsqueda de la felicidad, porque “de todas las verdades, las únicas importantes son las que contribuyen a hacernos felices”, “toda la filosofía

¹⁸ Cf. Muratori, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

se reducía a los medios eficaces para hacernos felices”.²⁰ Ahora bien, la proporción de lo bueno, lo verdadero y lo bello era considerado como lo “mejor”. En esta relación lo bello es el poder de poner lo bueno y lo verdadero “en términos que puedan obrar con toda la fuerza que naturalmente tienen sobre el corazón del hombre”. De ahí la importancia capital que en la literatura tienen las preceptivas y poéticas, porque la utilidad rige tanto la escritura como el quehacer humano en general. Para concluir con la idea del buen gusto en la literatura, Muratori la considera dividida en erudición y en filosofía:

[La erudición es] quando solo se busca, ò se enseña lo que han dicho y determinado los mayores, sin añadir las razones ò fundamentos porque lo determinaron. El discurrir sobre todas estas cosas dichas combinando las infinitas relaciones que tienen entre sí, arreglandolas con el método, y distinguiendo lo bueno de lo malo, y lo falso de lo verdadero, es el ejercicio propio de la Filosofía.

Si queremos pues formarnos un Buen Gusto, se ha de observar bien la correspondencia que debe reinar entre las dos, en la qual consiste siempre lo mejor y mas delicado de la literatura. La verdad hemos dicho ya que debe ser el objeto principal de entrambas.²¹

He aquí el envés de la utilidad: el claro maridaje exigido a la literatura de la tradición (lo transmitido y preservado) y la práctica filosófica (que en el ámbito literario se enfoca a lo moral principalmente). Esto es de radical importancia para comprender el apartado siguiente sobre la utilidad según la preceptiva de la época en que Fernández de Lizardi cimienta su hacer satírico (*vid infra*).

Ahora daré voz a otro influyente preceptista dieciochesco: Hugh Blair. En el siglo XVIII, Hugh Blair impartió sus famosas *Lectures on Rhetoric and Belles Letres*, obra que influyó en los autores de principios del siglo XIX en el tópico del “buen gusto”. En su segunda lección, Blair se ocupa enteramente del gusto (*Taste*) definiéndolo como sigue:

²⁰ Hazard, *op. cit.*, p. 24.

²¹ Muratori, *op. cit.*, pp. 24-25.

Taste may be defined, 'The power of receiving pleasure from the beauties of nature and of art.' [...] Taste is not resolvable into any such operation of Reason. It is not merely through a discovery of the understanding, or a deduction of argument, that the mind receives pleasure from a beautiful prospect or a fine poem. Such objects often strike us intuitively, and make a strong impression, where we are unable to assign the reasons of our being pleased [...]. Hence the faculty by which we relish such beauties, seems more nearly allied to a feeling of sense, than to a process of the understanding; and accordingly, from an external sense it has borrowed its name; that sense by which we receive and distinguish the pleasures of food having, in several languages, given rise to the word Taste in the metaphorical meaning under which we now consider it [...] I have said that reason is entirely excluded from the exertions of Taste. Though Taste, beyond doubt, be ultimately founded on a certain natural and instinctive sensibility to beauty, yet Reason, as I shall shew hereafter, assists Taste in many of its operations, and serves to enlarge its power.²²

En principio debemos atender al señalamiento que hace el mismo Blair acerca de la palabra “gusto”: apela a uno de los sentidos por encima de los otros; así, la metáfora restringe los temas y los recursos. Sobre el lugar de soporte de la razón respecto del gusto afirma: “we are pleased, through our natural sense of beauty. Reason shews us why, and upon what grounds, we are pleased”;²³ porque el buen gusto está basado en un elemento que de raíz perfila una élite, tanto emisora cuanto receptora. Este elemento es la educación:

In general we may observe, that in the power and pleasures of Taste, there is a more remarkable inequality among men than is usually found, in point of common sense, reason and judgement. [...] This inequality among men is owing, without doubt, in part, to the different frame of their natures; to nicer organs, and finer internal powers, with which some are endowed beyond others. but, if it be owing in part to nature, it is owing to education and culture still more. The illustration of this leads to my next remark on this subject, that taste is a most improveable faculty, if there be any such human nature; a remark which gives great encouragement to such a course of study as we are now proposing to pursue. Of the truth of this assertion we may easily be convinced by only reflecting on that immense superiority which education and improvement give to civilized above barbarous nations, in refinement of taste; and on the superiority which they give in the same nation to those who have studied the liberal arts, above the rude and untaught vulgar.²⁴

²² Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric, and Belles Lettres*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

De tal suerte que el gusto es, para los neoclásicos, una facultad que se desarrolla, se ejercita: “From [...] the frequent exercise of Taste, and next the application of good sense and reason to the objects of Taste, Taste as a power of the mind receives its improvement”.²⁵ La educación como condición de posibilidad para ejercitar, en “objetos” dignos, el poder del gusto, dejaba fuera de dicho ejercicio a una gran parte de la población (como también se aprecia en Muratori); además, y sobre todo, de que algunos temas de tradición popular fueron desechados de este nuevo corpus de temas posibles para el ejercitamiento del “buen gusto”. De tal suerte que, como afirma Ruedas de la Serna,

El movimiento arcádico, más que evasionista, como generalmente se piensa, fue un recurso de la imaginación literaria moderna para crear espacios intelectuales, de cierta autonomía, en los cuales fuese posible discutir la naturaleza de la poesía, en particular, y del arte en general, y, en consecuencia, ejercer la crítica de lo que dio en llamarse “el mal gusto”. Fueron siempre intentos por devolver a la poesía su dignidad artística.²⁶

Las obras de Lizardi conforman para algunos, como Juan María Lacunza y M. G., lunares de “mal gusto” en el impecable blanco de su Parnaso arcádico, porque, insistió Lacunza, “los papeles públicos, o impresos de una nación, antagonista mío [Fernández de Lizardi], son como el antejo por donde se divisan su carácter y su genio; y nosotros no debemos, por más que nos inste el flujo de escritor, o el interés, dar motivo de ejercitarse a la crítica extranjera, partidaria siempre de las glorias de su país, y rival de las del ajeno”.²⁷ Es, pues, lo público, el espacio intelectual mencionado por Ruedas de la Serna, donde se conformaron estos círculos cuya intención era tan patriótica como la de Fernández de Lizardi, quien, clamando “yo no soy árcade”, se deslindaba de la devoción al buen gusto para enarbolar en su diálogo *El crítico y el poeta* otros valores por encima de éste:

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ Jorge Ruedas de la Serna, *De la perfecta expresión*, p. 9.

²⁷ Juan María Lacunza, “[Críticas a las poesías de J. J. Fernández de Lizardi]”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

POETA: ¿Y de los míos [poemas], compadre qué [tal dicen?]

CRÍTICO: Hablando formalmente los maldicen,
y lloran sin remedio
los pocos cautos, que han largado el medio
por tan necias frioleras.

POETA: ¿Cómo, compadre, que habla usted de veras?

CRÍTICO: Pues, ¿qué lo duda? ¡Buena va [la danza!

¿Sabe usted que me guste hablar de chanza?

POETA: ¿Y de do viene el llanto?

CRÍTICO: A lo que infiero,
es por haber empleado su dinero
tan mal en porquerías,
que ese nombre le dan a sus poésías;
y así piense con seso
compadrito y, por Dios, quítese de eso.
Usted ni entendimiento, ni memoria
tiene, ni menos instrucción ni historia,
ni es erudito, poeta, ni estudiante,
y así no es mucho caiga a cada instante
en mil anacronismos,
alegorías impropias, solecismos,
malas medidas y conceptos fríos.

POETA: En fin, salen los versos como míos.
Yo dar gusto quisiera, y esto es llamo,
a todo el mundo, mas no está en mi mano.

CRÍTICO: Con no escribir compadre, ya está [dado.

Aplíquese a la azada y al arado,
y viva satisfecho,
que la público será de más provecho
que escribiendo dislates,
mamarrchos, simplezas, disparates
que nada dicen y que enfadan mucho.

POETA: ¡Válgame Dios, compadre, y lo que [escucho!

¿Tan malos son mis versos?

CRÍTICO: Sí, compadre.

POETA: Pero hay tontos también, a quienes [cuadre

leer estos mamarrachos.

CRÍTICO: Sí, a los cocheros, viejas y [muchachos,

y a otros de igual ralea,
a quienes nada importa el papel sea
ridículo o discreto,
sea bella producción o mamotreto.

POETA: ¡Gracias a Dios que hay gente para

[todo!

Y yo a escribir para éstos me acomodo,
y no para los doctos, mi señor.

CRÍTICO: Escribir para todos es mejor,
y que traiga el escrito utilidad.

POETA: A mí sí me la trae.²⁸

²⁸ Cf. *Obras X-Folletos*, pp. 18-19

Si Fernández de Lizardi se deslinda de la intención de ser árcade o profesar culto a esta academia, su obra se integra, por su espíritu, a esta fuerza transformadora del buen gusto, pues pretende unir lo bueno y lo verdadero en una forma que legítimamente “obre sobre el corazón del hombre”. Aventurando una explicación sobre la divergencia entre el grupo de élite, al que pertenecía Juan María Lacunza, y la postura de Fernández de Lizardi, yo diría que mientras aquél presupone la educación como base para el desarrollo y refinamiento del buen gusto, nuestro autor lo considera como fin de la educación, es decir, se propone hacer llegar la educación a muchos por cuyo efecto devendrá que se propague lo verdadero y la consecuente “limpieza”. En la cita anterior de su diálogo, Fernández de Lizardi mismo establece los límites y alcances de su propia escritura literaria: un público inculto (al cual educar), la utilidad del escrito (¿dónde será más útil si no es entre los que desconocen la verdad?); utilidad que considera también en el hecho de poder vivir de su venta. Esto último viene aparejado con la consolidación de lo escrito como materia de industria editorial. Así, a principios del siglo XIX con la Arcadia Mexicana y autores como El Pensador, lo bello-bueno y lo público se erigen como objetos de disputa. Cuando el buen gusto se comprende como herramienta de limpieza únicamente y no como herramienta de construcción, se vuelve un proceso excluyente de la sociedad misma, contrario al espíritu reformador integracionista de la propia Ilustración; mientras que si lo entendemos como promotor de un proceso completo, la literatura es susceptible de hacer un cambio en los lectores o escuchas. El público, como veremos enseguida, será un factor fundamental para la apreciación de la obra lizardiana y la comprensión del buen gusto.

El mandato de la preceptiva: la utilidad poética

Ahora abordaré la situación de la escritura satírica lizardiana a la luz de la preceptiva que en su época marcaba el paso de los poetas. Esto es, la sátira, considerada dentro de las poéticas en boga se escribía en verso. El género nació en verso y los escritores considerados autoridades (Horacio, Juvenal y Persio) escribieron sátiras en verso, por lo que las opiniones y circunstancias de esta forma de sátira tendrán peso y nos permitirán acercarnos posteriormente al género en prosa. Los estudios sobre la sátira tratan indiscriminadamente ambas formas al perseguir una definición del género o bien una aproximación, de ahí que deseo iniciar con la circunstancia de la sátira en verso y sobre todo de cómo era comprendida por Fernández de Lizardi y su época a partir de los textos mismos.

“La bondad o maldad de una producción está intrínsecamente en ella misma, y consiste, entre otras muchas cosas, en la conformidad que tiene, o no, con las reglas del arte a que por su naturaleza se sujeta.”²⁹ Para criticar las letrillas lizardianas Lacunza utiliza ‘las reglas del arte’, consignadas en la preceptiva de la época. Ésta se conformaba básicamente por dos grandes maestros: Horacio y su *Arte Poética*, y Nicolas Boileau con la propia, realizada a imitación de la horaciana en cuanto a la forma versificada y a las recomendaciones para la buena escritura artística. El Pensador enristró en su defensa también la autoridad de ambos textos.³⁰ La diferencia estribaba en que Lacunza consideraba que los papeles sueltos eran malos porque incluían “titulillos muy bajos” con “dicharachos”, que no pueden calificarse de refranes proverbiales ya que “hay refranes que son unas sentencias dignas de los hombres más sabios; pero hay otros igualmente muy proverbiales, pero muy arrastrados, pero muy despreciables,

²⁹ J. M. Lacunza, “[Críticas a las poesías,...]”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

³⁰ Cf. *Quien llama al toro sufra la cornada*, en *Obras X-Folletos*, pp.31-44; *Diario de México del 6 de diciembre de 1811*; *Qualia dixeris, talia audies*; [Respuesta a Juan María Lacunza]; *Sigue la respuesta a d[on] J[uan] M[aría] L[acunza]* y *Finaliza la respuesta a d[on] J[uan] M[aría] L[acunza]*, en *Obras XIV-Miscelánea*.

pero muy propios solamente de los cargadores de las esquinas”.³¹ En tanto Fernández de Lizardi ejercía con mayor flexibilidad las reglas pues prefiere la utilidad a la belleza.

La sátira lizardiana sigue, con todo, los requisitos de la época. De acuerdo con Ignacio de Luzán sería la materia la que definiría el estilo de la obra poética:

[...] la más cierta y segura regla, que se debe seguir para determinar el estilo, no ha de ser ni la nación, ni el siglo, ni el genio, sino *la materia misma, que es la que señala al poeta y al orador aquel género de estilo en que debe escribir* [...]. La materia puede ser alta, noble y grande, o bien humilde, baja y fácil, o, finalmente, puede estar colocada como en medio de estos dos extremos no siendo ni enteramente sublime ni enteramente humilde. A estos tres géneros de materia responden tres estilos diversos.³²

Los estilos a los que se refiere son tres, de acuerdo con las materias mencionadas y corresponden “para lo serio”; en el capítulo XX del libro segundo de su *Poética* habla exclusivamente de los del “estilo jocoso”, entre los que describe:

El notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores, es, según la citada división de Quintiliano,³³ el segundo modo de hacer reír. Este modo es propio de la sátira, la cual para ser buena, requiere mucho miramiento y moderación, debiéndose en ella reprender los vicios y defectos en general sin herir señaladamente los particulares e individuos.³⁴

Sin embargo, entre los defectos indicados por Lacunza y M. G. sobre los poemas lizardianos, no se cuenta la materia, sino el hecho de utilizar dicharachos de bodegón, y “titulillos bajos”, porque en estas marcas lingüísticas se incluyen a un público que el “buen gusto” dejaba fuera, como confirma Lacunza en su amargo comentario a Fernández de Lizardi:

Creo hallarme en derecho para decirle en buen castellano, sin rebozo, y sin la menor consideración, que es un ignorante, sandio, y lo que es peor, un necio, orgulloso y engréido *con el aprecio que de sus mamarrachos forman el aguador, la cocinera y el muchacho, quienes por lo común sólo se diferencian de los brutos en la cualidad*

³¹ M. G., “Continúa la censura”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

³² Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 227. El énfasis es mío, a menos que no se indique.

³³ Se refiere a las divisiones que hace Quintiliano en el libro sexto de su *Institución oratoria*, que más adelante serán revisadas.

³⁴ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, p. 237.

risible, usando de este atributo esencial y distintivo de su alma racional por antojo, por capricho y poquísimas veces con fundamento.³⁵

En su momento, M. G. para defender su obra responde a Anastasio de Ochoa (D. A. O.) en el siguiente tenor:

[...] ya he compuesto muchas obritas de este género y de otros; pero con aprobación y aplauso de los hombres muy sabios, y de asambleas muy respetables, cuyo voto no tendrá usted valor de apocar, y cuando quisiera hacerlo, no sería usted escuchado. *Si ese enjambre inmenso de papeluchos (no hablo de todos) ha logrado igual aceptación de algún ilustre cuerpo de literatos*, desafío a usted señor D. A. O. nos la muestre, y desde luego me daré por vencido.³⁶

Así, no sólo la materia es importante, ni seguir las reglas del arte, sino el público y su perfil también “dictan” sobre la calidad del impreso. El público inculto de *El Pensador* que no posee la iniciación al “buen gusto” determina, para sus críticos, que sus impresos sean tan incultos y bajos como sus lecto-escuchas; en tanto los miembros de la élite escriben para esa élite y sólo de ella se cuidan.³⁷

Ahora bien, la utilidad es uno de los valores propios de la poesía y connatural a la sátira desde sus orígenes; en la preceptiva Horacio ya había asentado la nobleza de este ejercicio:

Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo tiempo decir lo que es ameno e idóneo para la vida

(*Arte Poética*, vv. 333-334)

y más adelante

todos lo votos se lleva quien mezcla utilidad con interés deleitando al lector y a la par haciéndose pensar. Éste es el libro que hace ganar a los Socios, surcar mares

³⁵ J. M. Lacunza, “[Críticas a las poesías,...], cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación. El énfasis es mío.

³⁶ M. G., “Finaliza la censura”, *ibid.*, véase también nota 6. El énfasis es mío.

³⁷ Quiero señalar, aunque sea de forma tangencial, que así como el público y el vivir de la escritura fueron considerados parte constitutiva de la calidad artística de las obras, el lugar en que ésta se realizaba también es mencionado por los detractores de nuestro autor: “Yo sí apostaré mis orejas (aunque las de vuestra merced sean mayores y más puntiagudas que las mías) a que es vuestra merced el coplero más idiota que calienta el sol, indigno aun de la crítica, y sólo merecedor de ser el Apolo y oráculo de los poetas que tienen su Parnaso en las banquetas de la Plaza Mayor de esta capital.” Cf. J. M. Lacunza, “[Críticas a las poesías...]”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

y al famoso escritor le prolonga la vida en la posteridad.

(*Arte Poética*, vv. 343-346)

Ambas citas fueron empleadas por Lizardi para defender *El Periquillo Sarniento* en 1819 de la siguiente forma:

[...] he cumplido hasta donde han alcanzado mis pobres talentos con los deberes de escritor. Éstos son, según Horacio:

enseñar al lector y entretenerlo
 Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
 lectorem delectando, pariter que monendo.

Y si es cierto lo que dice este poeta de que el libro que reúne en sí estas dos condiciones da dinero a los librereros, pasa los mares y eterniza el nombre del autor.³⁸

Hay que notar que Lizardi fusiona utilidad en el sentido público y social, y utilidad económica, legitimándola como parte de la escritura, actitud de nuevo cuño que ya circulaba en la *Poética*, de Luzán, además de ser un hecho confesado chabacanamente por Diego de Torres Villarroel, admirado por Lizardi:

Yo soy autor de doce libros, y todos los he escrito con el ansia de ganar dinero para mantenerme. Esto nadie lo quiere confesar; pero atisbemos a todos los hipócritas, melancólicos embusteros, que suelen decir en sus prólogos que por servicio de Dios, el bien del prójimo y redención de las almas, dan a luz aquella obra, y se hallará que ninguno nos la da de balde, y que empieza el petardo desde la dedicatoria, y a que se espiritan de coraje contra los que no se la alaban e introducen.³⁹

En sus críticas Lacunza⁴⁰ y M. G., censuran acremente este aspecto de la escritura lizardiana, mientras E. L. B. asume una actitud más acorde con el mismo Nicolas Boileau:

³⁸ Cf. *Obras XIV-Miscelánea*, p. 212.

³⁹ Diego de Torres Villarroel, *Vida*, p.71. Luzán consigna que Cervantes escribió sus comedias “para socorrer su necesidad, o por la comezón que siempre tuvo de versificar, sin embargo de que él mismo conocía confesándolo por boca del librero a quien al fin las vendió, que de su prosa se podía esperar mucho, pero de su verso nada.” *Poética*, p. 298.

⁴⁰ A lo dicho en el primer apartado se suma la siguiente observación de Lacunza: “se burlan [quienes leen los papeles de Lizardi] de su autor, y no pueden sufrir su arrogante vanidad en imprimirlo fuera de los papeles públicos que tenemos en México, haciéndose cargo que, si lo publica por sacar algún fruto pecuniario, lo que es muy de creer en estos tiempos calamitosos, no pudo faltarle otro arbitrio en que no perdiese tanto su crédito, y lo que es más, el de todos los americanos.” Cf. “Palo de ciego”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

Este hombre [Fernández de Lizardi] ha tomado la pluma, o para corregir los vicios o para lucrar, si para lo primero, ¿quién osará censurarlo, cuando esto lo hace digno del aprecio de la nación?, si para lo segundo, *quis vos constituit iudicem aut divisorem inter. cum?* ¿Quién le ha conferido la gran tutela nacional para que cuide de la distribución del medio real que cada pobrete gasta en divertirse?, ¿ni a quién se le pone un puñal al pecho para que compre cada papelucho de éstos? ¡Ah, por un medio real *se enseña* el hombre, *se corrige y se deleita*. ¿Podrá comprarse diversión más barata?⁴¹

En la *Poética* del francés se reafirma este principio clásico de la escritura como utilidad pública y que reditúa al escritor:

¿Queréis hacer amables vuestros versos?
Sembradlos de lecciones provechosas,
Con la dulzura utilidad mezclando;
Que no se paga el sabio de guirnaldas,
De flores sí, que le prometen fruto

(*Arte Poética*, vv. 92-96)

Y más adelante:

Mas no de humo se vive únicamente
(Me oygo decir): mal puede un triste Vate,
Hambriento y pobre, resistir el grito
De la necesidad en sus entrañas,
Ni entre laureles pasearse ayuno.
Nunca viera sus Ménades Horacio
Si apurar alegre el buen Falerno
[...]
Hoy de indigencia al mérito redime
Alto favor de un PRINCIPE ilustrado:
Musas, dictad su gloria á nuestros hijos,
Y es la mejor lección que podeis darles

(*Arte Poética*, vv. 187-202)

La literatura es para Lizardi también oficio, profesión, un trabajo y por lo tanto merece una retribución, en tanto para algunos la literatura permanecía como coto exclusivo de ciertos temas y para cierto público, como he mostrado anteriormente.

Para dar una verdadera idea de ello [de la obra] es menester alabarla, y esto no es bien visto en el autor; aunque no sé por qué, pues todos alaban sus maritatas para poder salir de ellas. No hay comerciante que no ponga sus géneros sobre las nubes, ni zapatero que no celebre sus zapatos, ni chocolatería donde no se venda chocolate superior, ni taberna donde no haya

⁴¹ E. L. B., *ibid.*

ricos caldos, ni tortillera en fin que no cacaree lo blanco, grande y caliente de sus tortillas. Todos alaban sus agujas y a ninguno se le tiene a mal sino a los pobres autores, teniendo los infelices que andar mendigando el favor de los aprobantes para que les elogien sus obras pudiendo ellos mismos adelantar ese trabajo. Pero todo esto es mera jocosidad; lo cierto es que nadie debe alabar las obras de su entendimiento, pues en el más sublime se encuentran no pocas veces unos defectos enormes, y la obra más pulida y meditada a unos parece bien y a otros mal.⁴²

Al publicar su libro de fábulas en su “Prólogo” también señala este sesgo de la utilidad del escrito:

[...] las presento [las fábulas] al público tales cuales son, sin desear ni esperar elogios ni aplausos, de que las considero nada dignas. Sin embargo, no me pesará que el mismo público las reciba con el aprecio con que hasta ahora ha recibido mis obrillas. Esto será prueba de bulto de que no se quedarán sin vender los ejemplares. Basta de prólogo.⁴³

Es interesante pues la forma jocosa en que Lizardi compara la escritura con una mercancía, al autor con un vendedor que desea ganar a sus clientes en la plaza del mercado como lo hacen las tortilleras. Hay que resaltar que la comparación se estableció con la rama del comercio y de los oficios mecánicos o manuales mirados despreciativamente como más adelante se verá en *Don Catrín*. Para El Pensador no hay privilegiados sino lectores y escritores, y entre ambos media el impreso: el lector compra un papel y espera una “utilidad” a cambio, el autor escribe y aspira a otro tipo de “utilidad”, relación donde ambos buscan equilibrio y se genera un beneficio común.

A diferencia de los fundamentos sociales del Antiguo Régimen, en el que se era lo que se nacía, El Pensador abanderará la idea de que el individuo se relaciona con los demás y legitima su sitio en la sociedad por medio de su trabajo, el hombre es lo que hace. Por eso en *Don Catrín*

⁴² “Prospecto” de *El Periquillo Sarmiento*, cf. *Obras VII-Novelas*, p. 5.

⁴³ “Prólogo” a *Fábulas de El Pensador Mexicano*, cf. *Obras I-Poesías y fábulas*, p.285.

citará a san Pablo: “el que no trabaje que no coma”,⁴⁴ y en otros textos aludirá a este mismo principio. Más adelante ampliaré el asunto.

Hugh Blair se suma en las consideraciones de la utilidad poética en la lección XL de su *Lectures*, titulada “Didactic Poetry-Descriptive Poetry”:

The ultimate end of all Poetry, indeed of every Composition, should be, to make some useful impression on the mind. This useful impression is most commonly made in Poetry, by indirect methods; as by fable, by narration, by representation of characters; but Didactic Poetry openly professes its intention of conveying knowledge and instruction.⁴⁵

E. L. B. en su artículo “Aplaudo el mérito y la virtud donde lo encuentro”, sin embargo, aporta un enfoque diferente que sobre este mismo ejercicio tenían ambos grupos al decir:

Confieso en verdad que algunos reniegos di la primera vez que llegaron a mis orejas tales anuncios, y aun me pareció que tales titulillos eran el indicante más seguro de su ningún mérito; pero me tomé la molestia de leerlos, y, ¡cáspita!, qué encontré en no pocos: invención, una crítica oportuna y moderada, fluidez en la poesía, juicio sólido, lenguaje sencillo y perceptible, naturalidad, giros poéticos, rasgos históricos, una copia de instrucción nada vulgar; y encantado de estas prendas, y de su empeño en corregir los vicios públicos, no pude menos de decir: he aquí el Juvenal de nuestros días; he aquí un hombre que reúne lo útil con lo dulce, que ridiculizando reprende y enseña, y presentando sus producciones al público, bajo el título de un refrán vulgar, o de un dicharacho *de bodegón*, atrae y engolosina al pueblo bajo, lo empeña en su lectura, lo familiariza con las ideas de lo justo y decente, y acaso saca más provecho con sus lecciones que algunos predicadores en el púlpito. Este hombre tiene ciencia de mundo, conoce el corazón humano, le habla en un lenguaje perceptible, y no puede tachársele justamente ni de bufón, ni de petulante, ni de obsceno, vicios en que por lo común incurren muchos escritores: sus producciones son espejos en que miramos nuestros defectos, que nos obligan a decir... *aquí voy yo... mutato nomine de me fabella narratur* [cambiando el nombre, la fabulilla habla de mí]⁴⁶

Lo que este autor alaba y describe es la ‘utilidad pública’ de lo escrito, que, gracias al voceo de los papeles y a su circulación por las calles leídos en corrillos, le proporcionaba una dimensión social más amplia; de ahí que E. L. B. asegure que han sustituido a las “proclamas de marras”, en lo que a su función y su lugar en el espacio se refiere.

⁴⁴ Cf. *Obras VII-Novelas*.

Así, las letrillas y papeles volantes cumplían con este principio, a pesar de que los críticos indicaran como defecto la bajeza de sus refranes y dichos. Tanto Lizardi como Ochoa y Acuña representan el espíritu pedagógico ilustrado que toma forma en los géneros didácticos clásicos: el epigrama, la epístola, el diálogo, la fábula y la sátira en verso. A los dichos de bodegón y refranes que el vulgo conoce y repite dentro de sus usos cotidianos comunicativos, estos autores infunden utilidad, pues por su medio divierten y enseñan; así tituló Fernández de Lizardi algunos de sus poemas: *Aquí no faltaron pastores que bailaron en Belén; Bueno es hacerse el tupé, pero no pelarse tanto; El que desde chico es guaje hasta acocote no para; Hay muertos que no hacen ruido; Ninguno diga quién es que sus obras lo dirán; No lo digo por usted, lo digo por el señor; ¿Pero a mí que se me da? Maldita de Dios la cosa; Busque usted quien cargue el saco que yo no he de ser el loco; Cual más, cual menos, toda la lana es pelos*, entre otros.⁴⁷

En su lectura de la *Poética* de Aristóteles, Paul Ricoeur nos introduce en el vínculo inalterable entre el aprendizaje, el placer y la filosofía práctica dentro de la literatura. ¿Qué placer —se pregunta el Estagirita— podría devenir de las imágenes de cosas en sí mismas repugnantes?: “La razón es que aprender agrada mucho no sólo a los filósofos, sino también a los demás hombres [...]. En efecto, si disfrutan viendo las imágenes es porque, al contemplarlas aprenden y deducen qué es cada cosa, como cuando se dice: éste es aquél?. Aprender, deducir, reconocer la forma: éste es el esqueleto inteligible del placer de la imitación (o de la representación).”⁴⁸ Ahora bien, para lograr este placer de la enseñanza entre los neófitos del buen gusto, los incultos, es necesario aproximarles las imágenes propicias para generar ese reconocimiento. El placer obtenido al reconocer es parte del proceso educativo que pretende

⁴⁵ Hugh Blair, *op. cit.*, p. 536.

⁴⁶ E. L. B., “Aplaudo el mérito...”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

⁴⁷ Para ver los datos completos de estos poemas y su edición véase el apartado de poesía en la bibliohemerografía publicada en Fernández de Lizardi, *Obras XIV-Miscelánea*.

iniciar Fernández de Lizardi con sus refranes, dichos bajos, títulos procaces y temas bajos y escabrosos empapados de humor. De ahí que E. L. B. haga énfasis al valorar la poesía satírica lizardiana: “sus producciones son espejos en que miramos nuestros defectos, que nos obligan a decir... *aquí voy yo... mutato nomine de me fabella narratur* [cambiando el nombre, la fabulilla habla de mí]”. Ahora bien el placer que genera el aprendizaje, proviene del reconocimiento y en el caso de la sátira como la describe E. L. B. se pretende un traslado hacia el receptor. La sátira se hace espejo metáfora interesante, que la distingue de otras producciones moralizantes, como veremos posteriormente.

La innovación no es un valor *per se* para nuestros autores, se valen de lo que hay y ya funciona, de lo conocido por el vulgo para hacerle llegar la crítica de costumbres y circular nuevos valores. Así lo hacen los refranes, donde la glosa que conforma el cuerpo de las letrillas da sentido a los mismos;⁴⁹ y así lo hará Fernández de Lizardi al retomar el molde picaresco.

El artículo de E. L. B. inicia con un epígrafe de Horacio: *ridendo dicere verum, quis vetat?* (¿quién prohíbe decir la verdad riendo?),⁵⁰ *Ridiculum acri, magnas plerumque secat res* (“Con más vigor y mejor que/ la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos”). Entre las obras de Lizardi, el autor menciona *Bueno es hacerse el tupé...*, y el diálogo *El sacristán y el muerto*, así el autor hace herederos tanto a la letrilla cuanto al diálogo lizardiano del modelo satírico horaciano. Al respecto M. G. escribe: “No quiero decir que una sátira burlesca no produzca mil veces buenos efectos. Sí, ¿y quién lo ignora?, el *ridentem dicere verum* de Horacio”.⁵¹ El segundo verso horaciano es utilizado por Fernández de Lizardi en su periódico *El Pensador Mexicano*, añadiendo: “yo sé muy bien que no estorba el efecto de la verdad decirla con alguna acrimonia

⁴⁸ Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 94.

⁴⁹ Ver el apartado al respecto.

⁵⁰ E. L. B. hace una variación del verso: *ridentem dicere verum, quid vetat?* Horacio, *Sátira I*, 1, 24-25 vv.

⁵¹ M. G., “Censura”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

cuando ésta muchas veces corrige las costumbres.”⁵² Con lo cual nuestro autor confiesa su inspiración en el parecer horaciano.

Tomados ambos casos como sátiras debemos apreciar que la percepción del género difiere de la preceptiva que consideraba al verso como la forma natural de la sátira. A partir de cómo los contemporáneos consideraban los textos de nuestro autor podríamos comprender en primera instancia a la sátira, no como una forma, sino como un acto del lenguaje (nivel ilocutivo) que, siguiendo a Horacio, dice la verdad con el fin último de ‘producir’ un efecto de corrección en el receptor, es decir, tiene la intención de moverlo de una postura inicial a otra sobre un aspecto en específico (nivel perlocutivo),⁵³ valiéndose del humor, para lo cual utiliza variados mecanismos que analizaré en el apartado referente al humor. Al fin último de incidir sobre la conducta humana se le conoce como “corrección” o “fustigación”. Así según Lizardi:

Epigrama

¿Doran la píldora? Sí
 ¿Y será porque no amargue?
 No ¿Pues por qué? Porque así
 con menos asco se pase.

Por eso mi alegre musa,
 al escribir las verdades,
 suele (porque son amargas)
dorarlas con los refranes

*Bueno es hacerse el tupé...*⁵⁴

⁵² Cf. *Obras III-Periódicos*, p. 452.

⁵³ Paul Ricoeur siguiendo la lingüística anglosajona, plantea los niveles de un “acto de habla”: “Al decir: ‘Lo prometo’ [el interlocutor], de hecho promete, o sea, se somete a la obligación de hacer lo que dice que hará. Este ‘hacer’ de lo dicho puede ser asimilado al polo del acontecimiento en la dialéctica del acontecimiento y el sentido.” Ricoeur deja claro los tres niveles del acto de habla: locutivo, ilocutivo y perlocutivo, que corresponde respectivamente al ‘decir algo’, ‘hacer algo al decir’, y ‘producir efectos al decirlo’. Cf. Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 28 y ss. Yo traslado estas características del habla a la lengua escrita. Es en este sentido que considero el “hacer” de la sátira, lo que la sátira “hace” al realizarse en la escritura y en su lectura.

⁵⁴ Cf. *Obras I-Poesías y fábulas*, p. 134.

Este símil entre la función de la sátira y la de una medicina amarga, logrando la analogía entre el médico y el satirista, y el cuerpo enfermo con la sociedad, se encontraba ya presente desde Horacio:⁵⁵

Componga la figura y escuche cualquiera que esté
demacrado por la mala ambición o el amor al dinero,
arda de fiebre por el lujo o la triste superstición o por
otra enfermedad mental; aquí, a mi lado acercaos
todos a que os explique por orden vuestra insensatez.
Hay que dar la mayor dosis de eléboro a los avariciosos;
quizá lo mejor sería darles toda la producción de Antícira.

Sátira II, 3, 77-83 vv.

En estas líneas el latino expresa cómo la sátira funciona a manera de alivio de los malestares físicos (rostro demacrado, fiebre) cuyos orígenes son la ambición, la ostentación y la superstición, consideradas “enfermedades mentales” (que en el siglo XVIII se denominaron “enfermedades sociales”) en tanto el poeta se asume como médico o terapeuta. La analogía se mantuvo en la preceptiva española: en 1617 Francisco Cascales publicó sus *Tablas poéticas*, en las que describe la tarea del “satirógrafo” de la manera siguiente:

Ase de aver el poeta satírico como el médico, que para curar la malatía del enfermo, aunque aplica medicinas acerbos y amargas, las compone con un buen sabor para que por él no se desdeñe el enfermo de recibirlas. Otro tanto hará nuestro poeta, que para su reprehensión sea bien recibida, y quando el vicioso acuerda a conocer la píldora la tenga tragada, a menester açucararla y dorarla primero con algún dicho o cuento gracioso.⁵⁶

Hay que advertir que cuando Cascales se refiere al autor de sátiras lo relaciona directamente con una actividad escrituraria: satirógrafo, esto es interesante a la luz de la presencia del impreso y de su función fundamental para los ilustrados de cualquier latitud.

⁵⁵ En la obra ya clásica sobre la sátira, *The Plot of Satire*, de Alvin B. Kernan, el autor menciona la relación hecha por Mary Claire Randolph entre el vocabulario satírico medicinal y las funciones mágico curativas que antiguamente se creía ver en la sátira. Cf. Kernan, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁶ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, p. 180.

Esta idea de purgar los dolores por medio de la literatura viene unida a la idea de placer o deleite que deviene del aprendizaje tras el reconocimiento: “la transformación en placer de la pena inherente a estas emociones.”⁵⁷ Lo doloroso identificado con los vicios o lo enfermo debe ser curado o extirpado con una medicina (la verdad) —acorde con el propósito de limpieza de los ilustrados (*vid supra*)— y la sátira añade “azúcar”, “dora” la verdad, es decir, el confite es el humor.

En una obra en prosa titulada *Los paseos de la Verdad* Fernández de Lizardi definió lo que él consideraba el ser y “hacer” de la sátira:

[...] le pregunté [a la Verdad] ¿señora y dónde vamos? Vamos, me dijo, a sorprender a los hombres, a cogerlos, como dicen, con la masa en las manos, esto es, a verlos cometiendo sus delitos, a reprenderlos yo misma, y a darte a ti estas saludables lecciones, tanto para que te aproveches, cuanto para que las comuniques a tus hermanos por medio de tu pluma para que se enmienden.

[...]

Es necesario ridiculizar los mismos vicios en común. Eso es lo que quiero, me dijo. Pero, señora, eso es sátira, y la sátira creo que descredita a quien la escribe, porque lo hace pasar por un truhán entremetido, mordaz y murmurador, le dije. A lo que me contestó: la sátira, no señalando personas ni con sus nombres ni con sus señas individuales, lejos de probar una alma baja ni un corazón corrompido, manifiesta todo lo contrario; esto es, un entendimiento no vulgar y un alma noble. Lo primero, porque prueba que el que la escribe sabe distinguir la virtud del vicio, y esto no lo hacen los talentos someros. Lo segundo, porque escribiéndolas únicamente con el fin de poner en ridículo los vicios para que se detesten y abandonen y logren los mortales por este medio su felicidad verdadera, prueba, en el que así lo haga, un deseo del bien de sus semejantes y una intención de serles útiles de la manera que pueda; lo que es propio y peculiar de un alma generosa que, rompiendo las barreras de las antiguas preocupaciones, procura que sus coetáneos sean ya menos ignorantes que sus antepasados, o ya menos perjudiciales que otros a la sociedad en que viven, por medio de la reforma de sus costumbres; y esto te digo otra vez, que no se queda para las almas comunes.

[...]

Hasta hoy se han equivocado los nombres de *sátira* y de *libelo*, siendo así que la primera sólo trata de ridiculizar el vicio para corregir la persona, y el segundo trata de manifestar el vicio para odiar o ridiculizar la persona,

⁵⁷ Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 110. Relacionaré esta idea de cura con las investigaciones de Freud respecto al chiste y su función de purga social, al tratar del humor en la sátira.

señalándola. El que esto haga, hará muy mal, y no será satírico, sino libelista, y por lo mismo digno de la reprobación de los sensatos. Mas no escribiendo así, y teniendo cuidado de observar el *parvere personis dicere de vitiis*, de Marcial, cualquier autor será apreciable entre los virtuosos y sabios.⁵⁸

Es sumamente revelador del espíritu ilustrado de Fernández de Lizardi el hecho de definir la sátira desde su pretensión de “hacer”, marcarla como un género cuyas características (atacar y moralizar usando del humor) la vuelcan hacia el lecto-escucha. Quedan fuera de su propia definición los aspectos formales clásicos del metro —como ya en su *Poética*, había indicado Cháscales (*vid infra*)— y el conflictivo sitio del satirista. Al librarla de la expresión poética y convertirla en un “hacer”, éste se puede llevar a cabo en cualquier otra expresión escrita. Ahora bien, respecto a la figura del satirista, no se la entiende como un ser superior moralmente, sino como un “ciudadano” que llevaba a cabo con la pluma su deber para con la comunidad, tampoco es un quehacer que lo apeste entre sus conciudadanos, muy al contrario lo distingue. Esto nos ilumina acerca de los probables juicios a que eran sometidos los satiristas en las postrimerías de la Colonia, en este alegato puesto en boca de la Verdad, Lizardi defiende y dignifica una forma de escritura que fácilmente infamaba a quien la realizaba. Así sucedía con otras profesiones como la de los cómicos o actores de teatro.⁵⁹

⁵⁸ Cf. *Alacena de Frioleras* núm. XVIII, *Obras IV-Periódicos*, pp. 105-106.

⁵⁹ En 1820 N. publicó un folleto a *El Pensador* titulado *Piénsalo* bien, en que discutía el tratamiento que debiera darse a los cómicos, hecho que dependía directamente de su profesión: “Que el ejercicio cómico es ejercicio vil, me parece que no admite la menor duda; y que ni menos podemos tenerla en que los que lo profesan se hallan establecidos en envilecimiento, mientras se conservan empleados en ta[] ministerio; de modo que a los farsantes deberá no aplicarse el dictado de viles, y sí sólo que se ocuparan en un oficio vil; de cuya inferior esfera, a ellos, ni a otros ciudadanos entretenidos en ejercicios bajos y viles, me parece (puedo engañarme) que no los exceptúa nuestra generosa sabia Constitución, por más que tampoco este soberano Código excluya a semejantes individuos de la calidad de ciudadanos.” En seguida el autor desplaza esta lógica de pensamiento al quehacer del mismo Fernández de Lizardi como sigue: “entre nosotros se miran con el mayor desprecio aquellos miserables [los cómicos] cuando ejecutan, o desempeñan, desde el primero hasta el último galán, al par que las damas, los repugnantes papeles de traidores, asesinos, terceros (vulgo alcahuetes), lacayos, cocheros, etcétera. Dirame usted que se vaya lo uno por lo otro, pues también a la vez se ofrecen a la expectación pública adornados de virtud, con mantos imperiales, y reales coronas, con distintivos de duques, de generales, etcétera. Y yo respondo que ahí está el mayor daño, porque entonces tanto más se ridiculizan sus personas con tales metamorfosis. Y

En el “Prólogo” a sus fábulas asentó también nuestro autor:

El objeto de las fábulas, como saben los que saben, no es otro que corregir las costumbres con la moralidad, divirtiendo al lector con lo agradable de la ficción, haciendo de este modo que beba el amargo de la corrección en la dorada copa del chiste. Esto tiene la fábula de recomendable.⁶⁰

Hasta este instante ha quedado de manifiesto que más allá de una autorización expresa, hay pues necesidad reconocida por la preceptiva respecto a la sátira para valerse de los dichos o cuentos graciosos, con el fin útil de decir la verdad que curará ineludiblemente al enfermo. De tal manera que desde este punto de vista es preciso subsumir a la perfecta expresión — anhelada por M. G. y Lacunza en las letrillas lizardianas— por la utilidad. Horacio describe la sátira por su “hacer” “al decir”, considerándola un vehículo para la verdad por medio del humor; igualmente Boileau en su *Poética*, caracteriza los géneros poéticos, por su función:

Al corazón tan solo
Toca dar blando aliento á la Elegía
Igual en brío, y superior en pompa,
La Oda sus alas ambiciosas tiende⁶¹

El epigrama según este autor es “un dicho agudo envuelto entre dos rimas”, mientras que de la sátira dice: “De sátiras se armó la verdad misma, no por herir, mas por mostrarse al

si no, dígame usted, ¿qué fuerza puede hacernos, o qué atención hemos de dedicar en esos alquilones, o providentes, para escribir cartas y memoriales, que se hallan situados en la Plaza Mayor, y comúnmente llaman evangelistas? Nada; como si la cosa pasara por Flandes. Pero si notásemos que un escritor famoso y público, mas que no fuese *Pensador Mexicano*, sino de éstos de misa y olla, unos días trabajaba hasta sin mesa, sobre sus propias rodillas, junto a la estatua ecuestre, ensartando pretensiones, o amorosos coloquios, y ocupaba otras horas en el despacho o estudio de su casa, sobre un disforme bufetón, poblado de libros como albardas, ¿no nos haría una increíble fuerza, y querríamos escupirlo a la cara, por aquellas subidas y bajadas a carrera abierta? Pues cátele usted ahí, y cate también que, aunque me ocurren trescientas cosas más que decirle sobre la materia, no es justo, sin embargo, hacer más dilatado el presente papel [...].” Recordemos que Fernández de Lizardi trabajó como escribano público; este autor y muchos de los contemporáneos a Lizardi consideraban que sus opiniones se invalidaban porque él carecía de formación académica, pero sobre todo porque vivía de la pluma, oficio que había desempeñado desde escritorio público, hasta volverse periodista. Cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

⁶⁰ Cf. “Prólogo” a *Fábulas de El Pensador Mexicano*, cf. *Obras I-Poesías y fábulas*, p. 285.

⁶¹ Nicolas Boileau, *Arte poética*, 59-62 vv.

hombre”.⁶² Esto es, la sátira de acuerdo con la preceptiva antigua y moderna se singulariza por ser un género que debe decir la verdad envuelta en risa, sumándose a los requerimientos de la escritura poética: la utilidad pública.

Las citas de Lizardi, Horacio, Boileau, Cascales y Luzán son a la vez preceptiva y defensa de la sátira. Desde el *ridentem dicere verum quid vetat?*, que en la enunciación misma de la pregunta implica el hecho de que está permitido --implícita se encuentra una prohibición de origen ante la cual toma una clara postura el poeta-- decir la verdad aún envuelta en la risa o lo jocoso, la sátira ha debido justificarse (como enseguida veremos en el ensayo de John Dryden). A diferencia de esta postura inicial, la épica y la tragedia no requieren de justificación, sino reglas para su perfecta expresión.⁶³

Ante la postura inflexible del “buen gusto” de árcades como Juan María Lacunza, hubo otros como Fernández de Lizardi y Anastasio de Ochoa que reconocieron en esta sátira para

⁶² *Ibid.*, 111, 153-154 vv.

⁶³ Así se expresa la preceptiva respecto de la epopeya, la tragedia y la comedia. Homero dice: “Gestas de reyes y caudillos y tristes guerras/ con qué metro podían escribirse mostró Homero.” Se refiere al hexámetro dactílico, con que se escribió la épica homérica, pero que curiosamente utilizó Horacio mismo para su poesía didáctica. (*Arte poética*, vv. 73-74), y más adelante afirma: “Un tema cómico no quiere ser tratado en versos trágicos/ [...] Ahora bien, a veces también la comedia eleva su voz/ y el airado Cremes [padre severo típico de la comedia] declama con hinchada expresión/ y a veces el trágico se duele con lengua pedestre” (vv. 93-95). Vemos aquí señalada ya la borrosa frontera que separa lo jocoso de lo serio, y cómo el metro para los antiguos determinaba en parte el tema; me atrevo a pensar que generaba las expectativas del escucha (no olvidemos que la poesía nació cantada). Boileau inicia el tercer canto de su *Poética* definiendo la tragedia y la épica: “La *Tragedia* debe agradar y mover”, en cuanto a la épica: “Todo á la admiración en él inspira” (vv. 25 y 167). Cascales dirá de la epopeya: “Assí que sola la epopeya puede hazer su imitación en prosa y verso. Pero nosotros trataremos de la métrica. La epopeya, pues, es el poema heroico, élogos, sátiras, elegías y qualquier poesía donde para su ser perfecto no se requiere baile ni canto”, “si queremos introducir en la epopeya nuestras redondillas, por ser verso corto desdize de la gravedad épica. Y si le queréis auctorizar con muchos epítetos, no podrá en tan breve giro o espacio caber concepto y ornato. Y assí, obra épica no recibe cómodamente tal género de verso, si el sugeto épico no fuesse muy breve, como un epigrama y cosa semejante [...] es imitación [la epopeya] de hechos graves y excelentes, de los cuales se haze un contexto perfecto y de justa grandeza”. Cf. Cascales, *Tablas poéticas*, pp. 131-132. En cuanto a Ignacio de Luzán, éste dedicará de su *Poética* los capítulos primero y onceavo de su libro tercero a la definición de la tragedia, su sentencia y elocución; y el catorceavo a la comedia; y el libro cuarto a la “fábula épica”. Los autores se limitan a mostrar los asuntos, los metros, pero no ya a defender o justificar el quehacer de estos géneros: La complejidad para acotar el terreno propio de la sátira así como su materia se remonta a su nacimiento y se acentúa en la época que nos concierne.

público vulgar un discurso lleno de posibilidades dentro del amplio marco de acontecimientos que sacudían la época, embozo perfecto para la crítica, el debate, la circulación de ideas, etcétera.

2. Las posibilidades del género

Me parece primordial partir de dos hechos: a) de las definiciones de algunos antiguos representantes del género y de un escritor moderno del siglo XVII, a la luz de su uso; y b) de la sátira que se practicaba en Nueva España durante los siglos XVII y XVIII. Ya que la sátira se ha revelado como un género cuyas dificultades para su deslinde han sido, entre otros, la poca coincidencia entre los estudiosos, será interesante partir de textos de la época para conocer el amplio compás de la creación satírica, las particularidades y relaciones en lo que a la escritura lizardiana concierne.

Dos Antiguos en la mira de John Dryden

De Horacio ya hemos mencionado la frase que condensa a la sátira: *ridentem dicere verum*.

Añadamos su apreciación acerca de lo requerido por el poeta en relación con el humor que produce la sátira:

[...] no basta con hacer abrir la boca de risa
al oyente --y eso que hay en ello también cierta virtud--,
hace falta brevedad para que discurra bien la idea, y
no se trabe en palabras que cargan oídos cansados;
y hace falta un estilo ora serio, a menudo jocoso,
ora que adopte el tono del rétor y del poeta
a veces el del hombre de mundo que reserva sus fuerzas
y las atenúa a propósito. Con más vigor y mejor
que la acritud el humor casi siempre zanja grandes asuntos.

(Horacio, I, 10, 7-15 vv.)

Frente a la medida horaciana se erige la figura del más furibundo de los maestros: Juvenal. En su Sátira I, Juvenal expresa lo siguiente, que ha sido considerado como su manifiesto respecto

del quehacer de la sátira: “todo lo que agitan los hombres, deseo, temor, ira, placer, gozos,/ inquietudes es el fárrago de mi librito”.⁶⁴ De los poemas de ambos los modernos extraerán las reglas del género que irán moldeando conforme a su propio horizonte. Juvenal será modelo de una sátira en exceso agresiva, iracunda; mientras Horacio celebrará el justo medio.

De acuerdo con S. H. Braund, se aprecia en Juvenal que éste pasa de una voz iracunda a otra irónica, prefiriendo ésta ya que se dirige más hacia el intelecto que hacia las pasiones.⁶⁵ En tanto para Roberto Heredia: “Desde la primera lectura sorprende, como una de las características más evidentes del satírico [Juvenal], su falta de mesura”.⁶⁶ El mismo traductor establece una interesante gradación en cuanto a los efectos, es decir, el nivel perlocutivo de la sátira, entre la tríada de maestros: “santa ira de Persio”, “rabia furiosa de Juvenal” y “sonrisa maligna de Horacio”.⁶⁷

En la llamada ‘Querrela entre los antiguos y los modernos’, la revisión del vínculo con la tradición clásica se estableció desde la mirada crítica. Muestra de esta nueva actitud fueron las traducciones que se llevaron a cabo con prólogos, comentarios profundos, eruditos y sesudos, respecto de la calidad de los autores clásicos, lo que incluía un hecho asombroso: la evaluación de la calidad de los autores.

La tríada fundamental del género para los modernos es Horacio, Juvenal y Persio. Resulta interesante revisar los juicios modernos que eligieron a Horacio como el modelo más

⁶⁴ Juvenal, 1, vv. 85-86.

⁶⁵ Véase S. H. Braund, *Beyond Anger: A Study of Juvenal's third Book of Satires*.

⁶⁶ Décimo Junio Juvenal, *Sátiras*, introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa, pp. XXVII.-XLIV.

⁶⁷ Petronio Árbitro, *Satiricón*, introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa, p. XLVII.

insigne a seguir por razones sutiles que veremos expuestas por un traductor ya no de Horacio, sino de Juvenal y de Persio, me refiero a John Dryden.*

a). EL ATAQUE. La traducción es precedida por su famoso prólogo *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1693). Sobre el origen y carácter de la sátira Dryden apunta:

If we take satire in the general signification of the word, as it is used in all modern languages, for an invective, 'tis certain that it is almost as old as verse; and though hymns, which are praises of God, may be allowed to have been before it, yet the defamation of others was not long after it.⁶⁸

Dryden nos brinda una versión moderna de lo que sátira significa en “todas las lenguas modernas”, es decir “invectiva”.⁶⁹ Así como la elegía se distingue por el acto de “lamentar” un suceso terrible como la muerte de un ser querido, o el panegírico por el de “elogiar”. Igualmente, Dryden inicia su *Discourse* fijándose, no ya en la forma en verso, sino en la función de la sátira, específicamente en su intención, de atacar. La sátira para estos autores requiere desde siempre de un satirista, una víctima y el receptor que hace las veces de cómplice del satirista. Sin embargo, esta postura no corresponde con todo al aliento original de la sátira clásica según Horacio Silvestre en su edición de la obra horaciana:

Antes de seguir hablando de las sátiras horacianas es preciso hacer una puntualización semántica. El género de la sátira romana en verso (*satura*) no coincide necesariamente con lo que se entiende por espíritu satírico, una especie de categoría poética expresión del hechizo y la maldición con una función apotropaica y mediante la cual podemos ‘verle el culo al demonio’.

* La sistematicidad con que Dryden aborda la materia satírica es uno de los motivos por los cuales me interesan sus ideas sobre el tema. Dryden no hace una poética en este discurso, sino un alegato sobre el cariz al que debía aspirar, a partir de entonces, la sátira moderna. Es decir, Dryden sintetiza lo que será la sátira para los ilustrados.

⁶⁸ John Dryden, “A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire”, *Dryden: Selected Criticism*, p. 228.

⁶⁹ R. C. Elliot distingue entre un “estado primitivo” (mágico, ritualista) del lenguaje usado para ‘atacar’: desear el mal al enemigo, aplastarlo por medio de la palabra, de donde emergería la figura de un “satirista primitivo”. Pérez-Lasheras consigna la percepción de que la sátira pudiera tener su origen en el ámbito sagrado de la maldición, utilizada en conjuros y ataques contra el Maligno. Cf. Pérez Lasheras, *Fustigat mores...*

Naturalmente la sátira tiene ‘carácter satírico’, pero no es solamente invectiva. La sátira en Roma, es una poesía de carácter político, la expresión de pertenencia a un grupo. Es poesía de combate, dirigida contra grupos sociales que se salen de la norma: mujeres, extranjeros, nuevos ricos, etc. En Roma el género cumplió la función que había desempeñado la Comedia ática y así lo expresa Horacio [“Los poetas de la Éupolis, Cratino y Aristófanes,/ y demás varones representantes de la Comedia Antigua,/ si alguien era digno de ser retratado, porque fuera malo/ y ladrón, porque fuera adúltero o sicario o infame por/ alguna otra razón, lo censuraban con mucha libertad”, *Sátiras*, I, 4, 1-5 vv.]. Y es que la sátira es drama, porque con ella está íntimamente asociada la idea de la *persona* poética, la máscara del poeta. Por esa razón, es bastante peligroso tomar las afirmaciones del satírico como confesiones autobiográficas. La sátira es arte urbano. Por eso surge en el contexto de la Roma republicana [...].⁷⁰

El carácter agresivo de la sátira ha sido uno de los ejes en los cuales la crítica ha encontrado un anclaje para estudiarla, eje peligroso porque no todo ataque es sátira, ni es éste el elemento más importante. Si partimos de la reflexión de Paul Ricoeur para comprender este estadio de la creación que denomina mimesis I, donde afirma que “lo que experimenta el espectador debe construirse antes en la obra”⁷¹, entonces lo que hasta ahora se ha dicho de la sátira cobra sentido si asumimos que el aprendizaje moral (lo bueno) que se une a lo verdadero (la verdad filófica difícil de comprender y aceptar) haciendo uso del humor es lo que el lector escucha percibe, entonces es porque ahí se encuentra. El ataque no es sino uno de los tres contenidos configurados previamente en la sátira: a) ataque, el señalamiento incisivo sobre un aspecto negativo por consenso, b) moral, señalamiento de corte siempre moralizante y, c) se enuncia desde el humor. Para delinear esta triple presencia en la sátira lizardiana de *Don Catrín de la Fachenda* incorporaré dos nociones más para explorar la complejidad del género: la de verdad y la de realidad por medio de la metáfora del espejo con que algunos satiristas, entre ellos Lizardi, gustan de comprender el quehacer satírico. Estas características son lo que

⁷⁰ Horacio Silvestre, “Introducción” a Horacio, *Sátiras, epístolas, Arte poética*, pp.30 y 32.

⁷¹ Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 110.

El énfasis en el ataque ha llevado a los estudiosos a abrir en un ángulo obtuso el compás satírico, tal es el caso de Alvin B. Kernan, quien considera que en la vida personal del satirista hay algo que lo hace “especial”, una disposición casi natural hacia la sátira, y enuncia el caso de George Orwell, donde su infancia condicionó su visión hostil del mundo.⁷² El mismo autor recoge la aportación de R. C. Elliot, quien “distingue entre un estado primitivo (mágico, ritualista) del lenguaje, usado para ‘atacar’: desear el mal al enemigo, aplastarlo por medio de la palabra, de donde emergería la figura de un ‘satirista primitivo’”.⁷³ En su estudio sobre la ironía, Pere Ballart deslinda la combinación ironía/sátira de la “invectiva pragmática del satírico”.⁷⁴ Matthew Hodgart encuentra una línea psicológica directa entre el ataque y la sátira, donde el primero tendría raíces instintivas:

Todos los animales sociales son agresivos con los de su propia especie y en toda sociedad existe una jerarquía que la hace funcionar. Para establecer ese orden habrá en primer lugar un pugilato entre dos animales, hasta que el inferior se someta al superior. La expresión de desprecio, y la risa burlona tienen su origen en esa situación y el impulso satírico está probablemente más íntimamente ligado a este tipo de comportamiento agresivo que al ataque abierto, que es la actitud que los animales adoptan con los de otra especie. El enojo del satírico se ve modificado por su sentido de superioridad y desprecio hacia su víctima; su aspiración es que ésta se humille y la mejor forma de conseguirlo es la risa despreciativa. Como es bien sabido a los perros y a los caballos no les gusta que se rían de ellos.⁷⁵

Arthur Pollard abre sus reflexiones sobre la sátira con una cita siguiente de Charles Churchill: “Tremble and turn pale/ when satire wields her mighty flail”,⁷⁶ de donde se desprende claramente una imagen punitiva de la sátira. Es este sentido de castigo el que se allega a la sátira. A mayor agresión, mayor es la percepción hiriente de la misma, sin embargo, nada se dice de su necesario elemento humorístico. De acuerdo con los estudiosos hay pues un

⁷² Cf. Alvin B. Kernan, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁷³ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁷⁴ Pere Ballart, *Eironèia. La figuración irónica...*, p. 261.

⁷⁵ Matthew Hodgart, *La sátira*, p. 10.

⁷⁶ “Tiemblen y palidezcan/ cuando la Sátira empuña su fueite poderoso”. La traducción es mía.

referente emocional complejo que respalda a la sátira: “spontaneous overflow of powerful feelings”;⁷⁷ no estoy de acuerdo con la idea de Hodgart de que toda sátira coloque al satirista por encima de su “víctima”, ni que requiera de la humillación. Fernández de Lizardi en su texto *Los paseos de la Verdad* (*vid supra*) muestra el nuevo álito de la sátira ilustrada y su particular tintura en la Nueva España, ya que la Verdad le permite verse a sí mismo, dando oportunidad a situarse también como blanco de su propio quehacer satírico:

Me quedé suspenso notando aquella mi parecida figura, y creyendo que yo, sin ser santo, sabía bilocarme. De este éxtasis me sacó la Verdad, diciéndome ¿has conocido a los que han venido a este sitio? A lo más conozco, le dije, o por sus nombres o de vista.

—¿Y a éste que acaba de llegar lo conoces?

—No, señora; aunque estoy notando que se parece mucho a mí.

—Esa es una de vuestras mayores desgracias, me dijo la Verdad, conocer a todos menos a sí mismos. De aquí es que conocéis los vicios de otros; pero no los vuestros. Vosotros, los míseros mortales, sois unos constantes reformadores del mundo, unos fiscales celosísimos unos de otros, y unos predicadores fervorosos de los defectos ajenos. A nadie le faltan crímenes que notar en sus semejantes. [...]

Pues saca el fruto que debes de esta lección, concóctete a ti mismo, y advierte el fondo de soberbia que incluyen tus sentimientos. Tú has reprochado, en lo verbal y con la pluma, el método de aquellos periodistas [del *Diario* y del *Noticioso General*], creyendo que tú debes tener la preferencia sobre ello, porque eres autor; pero no conocer que esta preferencia a que aspiras es un efecto de tu desordenado amor propio, y sin advertir que, por más que escribas, jamás escribirás cosa tuya, ni dejarás de ser un copiador miserable, ya que no de las palabras, de las ideas de los demás que ha escrito primero que tú, porque *nil sub sole novum*. Nada se puede decir que no esté dicho. Tú no hallas sino defectos en los otros papeles, y en los tuyos te parece que no hay sino primores [...]. Yo estaba fruncido con semejante represión, viendo que no podía negar la chusma de verdades que me había refregado en mi cara la Verdad; pero ésta me dijo: serénate, yo reprendo a los hombres para su enmienda, no para su confusión; tú y yo somos amigos, pero la justicia debe comenzar por casa.⁷⁸

Este fragmento muestra la distancia que existe entre la sátira clásica y la lizardiana. No sólo porque se pone como objeto de la sátira, sino porque considera su hacer vinculada a la construcción social a partir de cada individuo, porque en cada uno pende la obligación de

⁷⁷ Cf. Arthur Pollard, *Satire*, p. 7.

⁷⁸ Cf. *Alacena de frioleras*, núm. XXI, *Obras IV-Periódicos*, pp. 120-122.

conocerse a sí mismo. Él no está por encima de nadie, no puede estarlo en el clima político posterior a la Revolución Francesa, a los ideales de la Constitución de Cádiz que bajo la categoría de ciudadano, hacían iguales a los habitantes del imperio, sin distinciones, esta igualdad ante la ley desterraba el despotismo y promovía la unión. El Pensador pone el ejemplo al colocarse en la mira de su propio quehacer satírico, no está exento, él es la primera víctima. La superioridad moral deja de ser importante, la sátira puede venir de cualquiera porque está basada en el sentido común, en la razón, única autorizada a distinguir lo bueno de lo malo (*vid supra* en el concepto de buen gusto según Muratori).

A diferencia de los críticos contemporáneos que consideran la sátira expresión psicológica, ideológica o emotiva de la condición humana (visiones que se extienden a la literatura y el arte en general), los autores dieciochescos consideraban que en parte la literatura surgía de la literatura anterior, que era una herencia cifrada en géneros o especies claramente distinguidas. De ahí que para definirla recurran a hacer su genealogía textual, y que sea sumamente importante que Fernández de Lizardi y sus contemporáneos se emparenten con tal o cual autor, y distingan claramente la naturaleza de sus producciones. Así cuando Lizardi define la sátira por boca nada más y nada menos que de la Verdad, su diosa, hace su historia:

La sátira tuvo su cuna en la Grecia, de allí pasó a Roma, y de aquí se extendió por todas partes. Persio, Juvenal y Horacio fueron los príncipes antiguos de la sátira. Después cada nación ilustrada ha tenido los suyos, y sin salir de la casa tenemos primorosos satíricos en España, tales como Quevedo, Cervantes, Villegas, Torres, Santos, Iriarte, Feijoo, Gil Blas (o el autor de esta novela), Amato y otros muchos que han merecido el aprecio de los doctos. Con que mira tú si, si deberán los satíricos cargar con las notas de maledicentes y retratistas que les achacan los zoylos viciosos.

Al realizar esta genealogía nuestro autor considera su obra dentro de la misma, conjuntando verso y prosa, novela y autobiografía. Dryden en su discurso se ocupa igualmente de la sátira hurgando en su etimología, al hacerla descender de “sátiro”, y pasando de ahí a una

revisión histórica, para estos escritores, pues, la sátira desciende en línea directa desde Grecia.⁷⁹ A lo largo de mi exposición pretendo mostrar que si bien los autores tienen como modelo a los antiguos, la sátira para Fernández de Lizardi y el siglo XVIII tiene como género dos manifestaciones respecto a la forma: verso y prosa; y en cuanto a su contenido y recursos técnicos se definen por estas dos matrices: la sátira antigua en verso y la sátira menipea, género cuya libertad y falta de preceptiva, como veremos, floreció de nuevo durante el Renacimiento y se consolidó en España durante el Barroco, abrevadero riquísimo para autores como El Pensador Mexicano.

Para los estudiosos mantener una línea directa intacta, ha representado un esfuerzo que culminó en considerar a la sátira como una intención que se sobrepone a cualquier género, convirtiéndola en un sinónimo de crítica, burla, parodia, ridiculización, denuncia, ataque personal, entre otros.⁸⁰ Como veremos estos resultados, contenidos o recursos de la sátira se confunden si no distinguimos entre sátira en verso clásico y la menipea en el sentido formal, y si insistimos en tener una noción de género como de molde intacto, originado en Grecia y

⁷⁹ Cf. Dryden, "A Discourse on Satire...", pp. 229-231.

⁸⁰ Así para Kernan hay una función social del satirista mismo: "The satirist is used to do the dirty work of exposing and castigating dullness and viciousness, but he in turn is satirized." Cf. *op. cit.*, p. 11; en las funciones Pollard le asigna la que sigue: "He is [the satirist] constantly required to maintain a free balance between literature and life. When he fails, he can so easily decline into the mere preacher or moralist." Cf. *Satire*, p. 26. Hodgart, luego de hacer a la sátira nacer de un "instinto" se asoma al mundo de los géneros literarios en torno a la sátira siguiendo esta noción de que hay una naturaleza común entre la sátira antigua, la barroca y la de nuestros tiempos, y dice: "Hay mucha crítica polémica, periodismo político y otras formas de expresión semejantes que a pesar de criticar duramente las condiciones morales y sociales del momento y estar bellamente expresadas no pueden incluirse en ese reino regido por escritores como Juvenal y Swift [...]. La auténtica sátira se reconoce por su cualidad de 'abstracción'; el ingenio y demás recursos técnicos [...]. Pero aún más importante es el elemento de fantasía que forma parte de toda sátira verdadera. Ésta contiene siempre un ataque agresivo y una visión fantástica del mundo transformado [...]. Según esto la sátira se distinguiría de otros géneros literarios por la manera de enfocar su asunto, por su especial actitud hacia la experiencia humana tal como se refleja en sus convenciones artísticas. En otros aspectos es en realidad muy difícil de diferenciar de los demás géneros, primero porque en realidad no es un 'género' tradicional y segundo porque puede asumir una enorme variedad de sub-formas." Cf. *La sátira*, p. 11; en un estudio desde la perspectiva de la teoría de los géneros John Snyder comprende la sátira dentro de un espíritu crítico: "Satire means to criticize, to aim reason at targets; but in the very act of critique, satire waders its own verbalizing way." Cf. Snyder, *Prospects of Power...*, p. 95.

mantenido a fuerza de calzador crítico por todos los textos, desde entonces. Tan claro es esto que ya Cascales interpuso una clara división entre la sátira antigua y la que él miraba a su alrededor:

No os diré de la sátira antigua iámbica porque ya está excluyda por la ley y por el tiempo. La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros, y desnudos, para enmendar la vida. Entienda, pues, el satirógrafo que no es su officio dezir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con disimulados nombres, sino son de vil y baxa condición, que éstos apenas pueden recibir afrenta, o sino se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron estrangeros y de remota patria.⁸¹

Esta nueva sátira se difiere de la antigua en tanto aquella decía mal y “mordía”, hay pues un énfasis de urbanidad contra el “ataque frontal” propio del racional hombre ilustrado. Cascales deja claro que no debe la nueva sátira mencionar sujetos sino con “disimulados nombres”, o bien utilizar personajes muertos o extranjeros. Aquí se encuentra una gran diferencia entre Boileau y Dryden, y la tradición a la que se adhiere Fernández de Lizardi. Reproduzco de nuevo parte del texto de nuestro autor donde queda clara esta diferencia:

Hasta hoy se han equivocado los nombres de *sátira* y de *libelo*, siendo así que la primera sólo trata de ridiculizar el vicio para corregir la persona, y el segundo trata de manifestar el vicio para odiar o ridiculizar la persona, señalándola. El que esto haga, hará muy mal, y no será satírico, sino libelista, y por lo mismo digno de la reprobación de los sensatos. Mas no escribiendo así, y teniendo cuidado de observar el *parcere personis dicere de vitiis*, de Marcial, cualquier autor será apreciable entre los virtuosos y sabios.⁸²

Para continuar con el tema del ataque debo señalar que Fernández de Lizardi se aparta de sátira como ataque frontal que sin embargo no dejó de existir.⁸³ La diferencia estriba en que

⁸¹ Francisco Cascales, *op. cit.*, p. 180.

⁸² Cf. *Alacena de Frioleras* núm. XVIII, *Obras IV-Periódicos*, pp. 105-106.

⁸³ José Miranda y Pablo González Casanova recogen entre otras sátiras, tres contra don Juan Ortega Montáñez, arzobispo y virrey de México otorgadas como “cuelga en la posesión y sin palio”. La circulación manuscrita de *El Siglo Ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*, es otro caso del uso de la sátira contra una persona, merced a las alusiones que de su vida se hicieron en ella, en este caso era una sátira

la invectiva es dirigida contra la persona expresa, en cambio los ilustrados prefieren dirigirse contra las obras de los autores, de acuerdo con esto Fernández de Lizardi encuentra en Marcial a su autoridad para el caso: *parcere personis, dicere de vitiis*.⁸⁴

En sus sátiras tanto Horacio cuanto Juvenal mencionaron abiertamente el nombre de sus víctimas, criticaron sus vicios, sabidos por sus conocidos, lo mismo sucedió con Boileau y Pope, de aquél transcribo:

Horace ne se contente pas d'appeller les gens par leur nom: il a si peur qu'on ne le méconnoisse, qu'il a soin de rapporter jusqu'à leur surnom, jusqu'au métier qu'ils faisoient, jusqu'aux charges qu'ils avoient exercées.⁸⁵

Dryden asienta justamente este carácter negativo de la agresividad satírica:

[...] the Old Comedy of the Grecians was forbidden, for its too much license in exposing of particular persons, and the rude satire of the Romans was also punished by a law of the Decemviri [...]. *Siquis occentassit malum Carmen, sive condidisset, quod infamiam faxit, flagitiumve alteri, capital esto.*

[...]

For amongst the Romans it was not only used for those discourses which decried vice, or exposed folly; but for the others also, where virtue was recommended. But in our modern languages we apply it only to invective poems, where the very name of satire is formidable to those persons who would appear to the world what they are not in themselves. For in English, to say satire, is to mean reflection, as we use that word in the worst sense; or as the French call it more properly, 'médissance'.⁸⁶

Boileau será también de los defensores de la sátira en su vertiente más iracunda y cercana a la yámbica antigua como la denomina Cascales:

Tant il est vrai que le droit de blâmer les Auteurs est un droit ancien, passé en coutume parmi tous les Satiriques, et souffert dans tous les siècles. [...]
[...] Pour peu qu'on les presse, ils chasseront de la République des lettres tous le Poètes Satiriques, comme autant de perturbateurs du repos public. [...] En

contra Pedro de Olavide, que fue perseguida y censurada por la Inquisición, pero que en España y Nueva España fue conocida, incluso por Fernández de Lizardi.

⁸⁴ Marcial, *Epigramas*. Esta cita aparece en *Alacena de Frioleras*, núm. 18, pp. 105-104. Marcial también es mencionado como autoridad por Lizardi en *El Pensador Mexicano*, t. I, núm. 2; en el *Correo Semanario de México*, núm. 7; en *La Quijotita...*, t. III, cap. III; en *El Periquillo*, t. I, Prólogo y en el folleto *Oración de los criollos hecha por un gachupín*, que se encuentra en *Obras-XII-Folletos*, pp. 81-90.

⁸⁵ Nicolas Boileau, "Discours sur la Satire" en *Oeuvres Complètes*, p. 57.

⁸⁶ John Dryden, *op. cit.* En una nota se traduce al inglés el latín como sigue: "Delivering or writing verses bringing another person into shame or disrepute shall be a capital offence", pp. 232y 245.

un mot, qu'ordonneront mes Censeurs de Catulle, de Martial, et de tous les Poëtes de l'antiquité, qui n'en ont pas usé avec plus de discretion que Virgile? [...] Le banniront-ils du Parnasse, lui et tous les Poëtes de l'antiquité, pour établir la sureté des Sots et des Ridiculez? Si cela est, je me consolerais aisément de mon exil: il y aura du plaisir à estre relegué en si bonne compagnie.⁸⁷

Ahora bien, la razón que justifica para estos autores el señalamiento puntual es que miran a la sátira por su utilidad pública, Dryden dirá al respecto que una razón

which may justify a poet, when he writes against a particular person; and that is, when he is become a public nuisance. All those, whom Horace in his satires, and Persius and Juvenal have mentioned in theirs, with a brand of infamy, are wholly such. 'Tis an action of virtue to make examples of vicious men. They may and ought to be upbraided with their crimes and follies, both for their own amendment, if they are not yet incorrigible; and for the terror of others, to hinder them from falling into those enormities, which they see are so severely punished, in the persons of others. The first reason was only a excuse for revenge; but this second is absolutely of a poet's office to perform. But how few lampooners are now living, who are capable of this duty! [...]. Amongst men, those who are prosperously unjust, are entitled to a panegyric. But afflicted virtue is insolently stabbed with all manners of reproaches.⁸⁸

Hasta aquí la sátira como invectiva se justifica en el siglo XVII en tanto es útil públicamente, no obedece a la venganza personal, ya que debe zaherir a las personalidades públicas, enmendarlas de donde deviene un bien público, un beneficio común. Es la defensa de la virtud pública por el ejercicio público de la palabra. Así el satirista adquiere no tanto en la Antigüedad cuanto en el Barroco su definición como profesional de la crítica pública de valores sociales comunes, con una misión en el marco social claramente moralizante. Hazard considera la actividad satírica como el espíritu mismo de la Ilustración, y considera que esta feroz actividad tomó dos vertientes, una más iracunda que otra y que concluyó en la misantropía, y la segunda se acogió a la esperanza. En el primer caso se encuentra la obra de Jonathan Swift: “Declara que detesta al animal llamado el hombre y que sus viajes están

⁸⁷ Nicolas Boileau, “Discours sur la Satire”, pp. 60-61.

⁸⁸ John Dryden, *op. cit.*, p. 254.

apoyados en esa gran construcción de misantropía.” Mientras que los otros a los que pertenece la obra lizardiana tiene esperanzas: “Su pesimismo no es cósmico; no se extiende a todo el universo. Denuncian más bien un presente que los irrita, pero que creen que se puede cambiar. Su enemigo es el estado social, tal como lo han encontrado al venir al mundo; destrúyase, sustitúyase y el porvenir será mejor”.⁸⁹ En el caso de *El Pensador*, las circunstancias políticas y especiales de la Nueva España respecto de la Corona, hacen de su sátira no una demolidora sino remozadora de lo heredado, de ahí que no pueda desear su abolición.

La obra en sátiras de costumbres de Fernández de Lizardi se encuentran en la misma tradición, con la salvedad de que no quiere decir de las personas particulares, sino de los vicios, evidentemente esto no es causado sólo por la distinta tradición literaria, sino también por la realidad política de la época. Los años en que Fernández de Lizardi despliega su mayor actividad poética y narrativa 1808-1820⁹⁰ Nueva España sufre un movimiento insurgente, la instalación de las Cortes de Cádiz en España en 1812 ante el secuestro de Fernando VII por el ejército invasor francés con la consecuente Constitución, en ésta los territorios ultramarinos habían obtenido la ciudadanía que igualaba a los habitantes de todos los reinos del imperio, la libertad de imprenta, la abolición del Tribunal del Santo Oficio, con lo cual la censura aminoraría, y una serie de derechos para los individuos que los protegían del despotismo

⁸⁹ Hazard inicia su estudio sobre el pensamiento europeo dieciochesco como sigue: “El siglo XVII había acabado en la irrespetuosidad; el XVIII, empezó con la ironía. La vieja sátira no cesó; Horacio y Juvenal resucitaron; pero el género estaba desbordado; las novelas se hacían satíricas, y las comedias, epigramas, panfletos, libelos, vejámenes, pululaban; no había más que agudezas, pullas, flechas o vayas; se hartaban de ellas. Y cuando los escritores no daban abasto, los caricaturistas venían en su ayuda. Signo de los tiempos: había en Londres un hombre sabio, médico, filólogo, político también, que se llamaba John Arbussinot; reunió a su alrededor algunos de los más elevados representantes del pensamiento inglés; todos juntos, alegremente, fundaron un club sin igual, el Scriblerus Club, cuya razón de ser consistía en vengar el sentido común con la burla: como para anunciar a Europa, el año de 1713, que la época de la crítica universal había llegado.” Cf. Paul Hazard, *op. cit.*, pp. 15, 20.

judicial persecutorio, arma de la represión monárquica despótica. El clima político con fuertes tintes autonomistas ponía a las autoridades novohispanas en difícil situación, la sátira no podía encumbrarse en el sarcasmo so pena de la represión; tampoco podía tender a la misantropía swiftiana dado el temor de un colapso imperial que repercutiría en sus colonias, pero tampoco podía coincidir con el discurso de las autoridades. La sátira de costumbres, los diálogos críticos entre personajes del pueblo llano, y la novela finalmente se erigirían ya no como la única forma posible, sino la mejor en vista de los delicados tiempos políticos.⁹¹

En el discurso de la Verdad, que reproduce arriba, la sátira se considera casi igual a lo escrito por Dryden y Boileau, pero hemos advertido ya que mientras en Inglaterra la censura previa se abolió a fines del siglo XVII, en Nueva España ésta persistía. El verso de Marcial cura en salud a Fernández de Lizardi, quien a lo largo de toda su obra tendrá que hacer hincapié en que no se dirige a sujetos particulares. Así a manera de aviso un epígrafe de Torres Villarroel antecede al “Prólogo, dedicatoria y advertencias” de *El Periquillo Sarniento*:

...nadie crea que es suyo el retrato, sino que hay muchos diablos que se parecen unos a otros. El que se hallare tiznado, procure lavarse, que esto le importa más que hacer crítica y examen de mi pensamiento, de mi locución, de mi idea, o de los demás defectos de la obra.

Torres Villarroel en su prólogo de “La barca de Aqueronte”⁹²

b) DEL MORALIZAR. Otro elemento de la sátira es moralizar, entendido como la enseñanza, en su definición del género Dryden imbrica este elemento como un fin que debe conseguirse a partir de ciertos recursos lingüísticos, se refiere al cómo de la sátira:

Satire is a kind of poetry, without a series of action, invented for the purging of our minds; in which human vices, ignorance, and errors, and all things besides, which are produced from them, in every man, are severely

⁹⁰ *El Periquillo* inicia su publicación en 1816, en 1817 publica su libro de *Fábulas*, en 1818 edita *La Quijotita y su prima* y *Noches tristes y Día alegre*.

⁹¹ Catherine Raffi Bérout sostiene la idea de que la picaresca fue una forma que Fernández de Lizardi se vio “obligado a elegir [...] por carecer de otra y parecerle la más adecuada dentro de lo que conocía”. Cf. “La picaresca como única posibilidad literaria o *El Periquillo Sarniento*”, p. 1045.

⁹² Cf. *Obras VIII-Novelas*, p. 27.

reprehended; partly dramatically, partly simply, and sometimes in both kinds of speaking, but for the most part figuratively, and occultly; consisting in a low familiar way, chiefly in a sharp and pungent manner of speech; but partly, also, in a facetious and civil way of jesting; by which either hatred or laughter, or indignation is moved.⁹³

Dryden enumera una serie de características presentes en el género de carácter formal: en verso, con un discurso que combine lo bajo y familiar, lo afilado e hiriente con un forma educada y burlesca; y otras que se refieren a los temas: los vicios humanos, los errores, la ignorancia y lo relacionado con éstos, y finalmente sobre el fin y los efectos que la sátira produce: su fin es “purgar las mentes”,⁹⁴ y lo que provoca es mover en el ánimo el desprecio, la risa o la indignación. Se guarda ya una distancia respecto de Juvenal, quien había asentado que todo quehacer humano era materia de su sátira (*vid supra*), Dryden considera como Boileau, Luzán, E. L. B., M. G., Anastasio de Ochoa y Fernández de Lizardi que la utilidad satírica radica en su sentido moral, como afirma también Cascales: “Toda esta poesía es morata, porque en ella no se haze otra cosa que enmendar las costumbres; y por tanto, el satírico debe saber mucho la filosofía moral.”⁹⁵

Ausente de la sátira es la narración de acciones según Dryden mismo (*without a series of action*). Añade, posteriormente, que la sátira “ought only to treat of one subject; to be confined to one particular theme, or at least to one principally. If other vices occur in the management of the chief, they should only be transiently lashed, and not be insisted on, so as to make the design double.”⁹⁶ Y respecto del autor afirma: “The poet is bound, and that is *ex officio*, to give

⁹³ Cf. John Dryden, *op. cit.*, p. 268.

⁹⁴ “The end or scope of satire is to purge the passions”, John Dryden, *ibid*, p. 268.

⁹⁵ Francisco Cascales, *op. cit.*, p. 183.

⁹⁶ John Dryden, *op. cit.*, p. 269.

his reader some one precept of moral virtue; and to caution him against some one particular vice or folly”.⁹⁷

Así, cada sátira de Juvenal, Persio y Horacio cumple estas necesidades, valiéndose de un amplio rango entre la carcajada y la sonrisa en cuanto al humor, y desde el discurso bajo y brutal en Juvenal, hasta la templada y aguda ironía de Horacio. Cada sátira de estos autores se constriñe a un tema y una breve ramificación; en cuanto a la narración, ésta sí aparece, ya no como el foco de la sátira sino como medio. Es el caso de la Sátira 5 del libro primero de Horacio, en que se narra un importante viaje del autor a Brindis, sin embargo, no hay “series of actions”, no son las acciones el tema, sino el viaje político. Definitivamente la moralización ciñe a estos tres autores, quizá haya diferencia en lo referente al humor que provocan o al lenguaje, pero la moralización y el “ataque” son sin duda puntos de coincidencia de la sátira clásica latina.

Dryden escribe su prólogo para mostrar las bondades del estilo de cada uno de los tres maestros, así Persio “is evidently beneath Horace and Juvenal” tanto en el verso como en el léxico, lo considera oscuro y apunta que “the best of commentators can but guess at his meanings”. Acusando la falta de claridad de Persio, virtud indispensable para los escritores ilustrados, de quien concluye “he rather insulted over vice and folly, than exposed them, like Juvenal and Horace.” Es interesante otra consideración del autor: “Persio could not laugh with a becoming grace, [...] he was not made for jesting, and [...] a merry conceit was not his talent”.⁹⁸

Persio no es uno de los autores comúnmente citados por Lizardi, ni por sus contemporáneos, lo opuesto sucede con Juvenal y Horacio. Probablemente por las razones que

⁹⁷ *Ibid.*, p. 270.

menciona Dryden, la “oscuridad” de Persio lo volvía inimitable, o inaccesible para la clara interpretación y la reprensión moral. “Satire --continúa Dryden-- is of the nature of moral philosophy; as being instructive: he therefore, who instructs most usefully, will carry the palm”, como mencionaron ya Horacio y Cascales (*vid supra*).

La filosofía que anima la poesía de Persio es la estoica, considerada por el inglés como “the most noble, most generous, most beneficial to human kind, amongst all the sects who have given us the rules of ethics”. Esto resulta en el beneficio de los lectores de Persio, lo que él “teaches might be taught from pulpits, with more profit to the audience, than all the nice speculations of divinity, and controversies concerning faith; which are more for the profit of the shepherd, than for the edification of the flock.”⁹⁹ Las palabras de Dryden son muy semejantes a las que reproducimos de E. L. B.: “acaso saca más provecho [Lizardi] con sus lecciones que algunos predicadores en el púlpito”. Resulta de interés la observación sesgada, en el caso del mexicano, y directa, en el del inglés, de cómo la palabra profana podía y competía de facto con la palabra del púlpito. Esto es un indicador del poder de la laicización, la sátira se considera más apta para conducir la moral que la expresión didáctica propia de la religión: el sermón. Así lo expresó también el mismo Fernández de Lizardi:

[...] mejor se docilita por medio de la sátira dura, que por el suave consejo, con tal que no se entienda que aquélla se le dirige a él mismo, porque entonces se obstina. Lee la sátira con gusto y le sabe lo picante, cuando se persuade que es contra los demás, y no contra él; pero si se examina con cuidado, advierte que también él es tan ridículo como los que ha visto pintados, y entonces, más por no parecer ridículo a los hombres, que por adoptar una virtud, enmienda un vicio y se refrena. ¡Efecto admirable de la sátira!, que mil veces no lo logran los mejores libros ni los sermones morales.¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibid.*; pp. 247-248.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰⁰ Cf. *Los paseos de la Verdad, Obras IV-Periódicos*, p. 106.

Dryden deja en el tercer escaño la obra satírica de Persio y emprende la tarea de mirar de cerca el espíritu de la producción horaciana y la juvenaliana:

The exhortations of Persius are confined to noblemen. And the Stoic philosophy is that alone which he recommends to them. Juvenal exhorts to particular virtues, as they are opposed to those vices against which he declaims, but Horace laughs to shame all follies, and insinuates virtue rather by familiar examples than by the severity of precepts.¹⁰¹

Horacio, según Dryden, prefiere oponerse a “todas las formas de estupidez” (all follies), proponiendo la casuística por encima de la prohibición de los preceptos, convirtiendo a Horacio en el mejor moralizador. Sin embargo, considera lo siguiente:

The meat of Horace is more nourishing; but the cookery of Juvenal more exquisite; so that granted Horace to be the more general philosopher, we cannot deny that Juvenal was the greater poet. I mean in satire.

[...]

[...] we make Horace our minister of state in satir and Juvenal of our private pleasures, I think the latter has no ill bargain of it. Let profit have the preeminence of honour, in the end of poetry. Pleasure, though but the second in degree, is the first in favour.¹⁰²

Claramente Dryden coloca por encima de la calidad poética, que relaciona con el goce del texto, la utilidad: *Let profit have the preeminence*.

c). DE LA VERDAD DEL HUMOR. Ahora bien, Dryden ubica la utilidad y superioridad de Horacio en la actitud ante el humor, mientras Juvenal intenta mover hacia la indignación, Horacio prefería hacer reír; “Juvenal was the bitter satirist”, sus sátiras pisan el terreno de la tragedia (*tragical satire*), si en Persio es difícil encontrar un significado para el estilo oscuro, dice Dryden, en el caso de Juvenal es difícil “to chose a meaning”. En tanto Horacio está más cerca de la sátira cómica (*comical satire*).

La diferencia radica en el cómo:

How easy it is to call rogue and villain, and that wittily! [caso de Juvenal] But how hard to make a man appear a fool, a blockhead, or a knave, without

¹⁰¹ John Dryden, *op. cit.*, p. 256.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 258-259.

using any of those opprobrious terms! [caso de Horacio] To spare the grossness of the names, and to do the thing yet more severely, is to draw a full face, and to make the nose and cheeks stand out, and yet not to empty any depth of shadowing. This is the mystery of that noble trade, which yet no master can teach to his apprentice.¹⁰³

Ésta es una sutil barrera entre la caricatura y los terrenos de la invectiva, separando a ambas de la sátira. Ciertamente, el modo de Juvenal es crudo, más directo, cercano a la denuncia, mientras Horacio pone de árbitro de su crítica al humor. En las letrillas denunciadas por Lacunza y M. G. no encontramos la indignación o ira como objetivos del texto, sino la mofa, la ridiculización. Este proceso ataca los vicios, las costumbres, dejando de lado la furia.

Miremos un ejemplo. Horacio trata en la sátira segunda de su primer libro el adulterio como tema:

Los sindicatos de suripantas, los curanderos, los mendigos,
 las coristas, los charlatanes, toda esa ralea
 está apenada y turbada por la muerte del cantante Tigelio.
 ¡Como que era generoso! Éste, por el contrario, temiendo
 que digan que es un pródigo, no le daría a un amigo
 sin recursos ni con qué alejar el frío y la dura hambre,
 [...]
 Fufidio tiene miedo a la fama de crápula y libertino;
 [es rico en tierras, rico en dineros dados en préstamo:]
 arranca al capital un cinco por ciento mensual y
 cuanto más perdido está uno, más duramente apremia.
 [...]
 Ahora alguien se preguntará: “¿A qué viene eso?” A esto:
 por evitar unos vicios, los tontos caen en los contrarios.
 Maltino se contonea con largas túnicas, otros
 las llevan tan subidas que casi exhiben la entrepierna;
 el elegante Rufilo huele a pastillas, Gargonio a tiegre.
 No hay término medio. [...]

para no

arrepentirte, deja de perseguir a mujeres casadas, donde
 puedes más daño y penas extraer que frutos cosechar.
 [...]
 amo la Venus asequible y fácil: La del “más
 tarde” o “necesito más dinero” o “si se va mi marido”
 Filodemo dice que para los galos, para él la que no
 se pone precio alto ni duda, cuando se le manda venir.
 Que sea lozana, proporcionada y arreglada, pero no para

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 262-263.

querer parecer más alta o blanca que al natural.
 Cuando una así pone su costado bajo el mío
 es para mí Ilia y Egeria: me da igual el nombre y no
 temo que, mientras fornico, vuelva el marido, se rompa
 la puerta, ladre el perro, la casa resuene con estrépito,
 salte del lecho la mujer más pálida que un cadáver,
 la celestina grite, gima y tema por sus piernas,
 por su dote la sorprendida, yo por mí. Hay que huir
 con la túnica sin abrochar, el pie desnudo, para que no
 fenezca mi dinero, mi culo o, en fin, mi fama. Desdicha
 es que te pillen: convencería aun con Fabio de juez.

Enseguida veamos cómo aborda el mismo tema Juvenal en su sátira VI:

Yo creo que el Pudor habitó en la tierra y fue visto por mucho tiempo durante el reinado de Saturno, cuando una caverna fría proporcionaba la humilde habitación y el hogar y el santuario de los lares, y resguardaba con una sombra común al rebaño y a sus dueños; cuando la esposa montaraz extendía la cama rústica de hojas, paja y pieles de las fieras vecinas, en nada semejante a ti, Cintia, ni a ti [...]

Es algo muy antiguo, Póstumo, violar el lecho ajeno y despreciar al genio del tálamo sagrado. Pronto la edad de hierro trajo todos los demás crímenes; los siglos de plata vieron a los primeros adúlteros.

[...]

Cuando el lascivo Batilo danza el quironomo *Leda*, Tuccia no manda en su vulva [...]

Tú tomas mujer para que el citarista Equión o Glafiro te hagan padre, o el flautista Ambrosio. [...]

Si el marido lo ordena, entonces es molesto subir a la nave, la sentina es desagradable, el cielo se les viene encima; la que sigue al adúltero se siente bien del estómago. Aquella vomita sobre su marido, ésta come con los marineros, se mezcla con ellos en la popa y siente gusto en manejar los cables ásperos. [...]

Si no has de amar a la mujer a quien has prometido fidelidad, y que ha sido unida a ti por documentos legales, no veo la causa para que gastes en la cena y los pasteles que han de ofrecerse después de la ceremonia a gentes ahítas, y en lo que se obsequia antes de la primera noche, cuando en rica bandeja brilla, grabado en oro, el Dácico y el Germánico. [...]

Yo he inventado estas cosas, sin duda, y mi sátira ha alcanzado el coturno; me he salido del límite y las leyes de mis antecesoras y, presa de la inspiración, con gesto de Sófocles he entonado un canto vehemente, desconocido de los montes rútilos y al cielo latino. ¡Ojalá que estuviese equivocado!

Finalmente un ejemplo lizardiano del tema en *Bueno es hacerse el tupé*, otros tres ejemplos más: *Punto en boca*,¹⁰⁴ *La verdad pelada*, criticado por Lacunza (*supra*), y *¿Pero a mí qué se me da? Maldita de Dios la cosa*:

No le habla hoy a pobre alguna
doña Inés... ¿Sabe usted cuál?
Aquella que en el Portal
halló tal vez su fortuna.
Su estado olvida y su cuna
por el coche y por el manto;
yo, al verla en tal adelanto,
le diría: bueno es fregona
*el ostentar la persona
pero no pelarse tanto.*

[...]

Hay también muchas doncellas
(no lo juro, ellas lo cuentan;
mas por lo que representan,
no es muy fácil conocellas),
que retozonas y bellas
son de los hombres encanto
con la parla, con el canto
y otras cosas diferentes.
*No es muy malo ser corrientes,
pero no pelarse tanto.*

Bueno es hacerse el tupé...

Hay hombres tan aturridos
que se casan sin oficio,
y éstos son, sin ejercicio,
sólo *ad honorem* maridos;
por fin están mantenidos;
si acaso ellas son bonitas,
jamás les faltan visitas,
tertulias ni diversiones;
si no hubiera cangilones
no era esta fortuna poca.
*Punto en boca*¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Punto en boca* aparece publicado en las *Obras* de Fernández de Lizardi junto con *Bueno es hacerse el tupé, pero no pelarse tanto*, como si fueran el mismo poema, sin embargo, el estribillo, metro y asunto cambian, no hay un señalamiento en los originales que indique que es otro poema. Me parece pertinente señalar aquí que deben considerarse dos letrillas distintas, ambas con sendos epigramas que las inician y su estribillo, que da nombre al texto.

¹⁰⁵ Cf. *Obras I-Poesías y fábulas*, pp. 137-138.

Que don Fulano de Tal
ande como un caballero
paseándose en el Portal,
gastando mucho dinero
y jugando liberal,
sin ocupación ninguna,
es fortuna.

Mas no debe sorprender
si este mi señor se trata
tan bien, porque su mujer
es chula como una plata
¿y él no la podrá vender
y comprar porque algo ataje
un plumaje?

*La verdad pelada*¹⁰⁶

Yo conozco una casada,
y es un pobre su marido,
muy prudente, muy sufrido;
y ella está muy bien tratada
de todos: es extremada,
bonita, alegre jocosa,
de gran liberalidá;
*¿pero a mí qué se me da?
maldita de Dios la cosa?*

También conozco a un señor
que parece caballero,
sin oficio de soltero,
de casado cargador,
y no le está de lo peor
la cornamenta preciosa;
de ello el pueblo se reirá;
*¿pero a mí qué se me da?
maldita de Dios la cosa.*

*¿Pero a mí que se me da?...*¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 150-151.

Entre Horacio y Juvenal existe una distancia en cuanto a la forma de abordar el tema del adulterio, para aquél es un motivo jocoso, evidente en la descripción de la típica huida del adúltero ante la presencia del marido; Horacio propone mejor el servicio de las prostitutas, pues con ellas no se corre ningún riesgo, al tiempo que se tienen múltiples ventajas, ya que es posible constatar “la mercancía”, no así con las mujeres casadas. Juvenal, en cambio, clama, en el sentido original del término: da voces, es decir, denuncia públicamente, de hecho se emparenta con el “gesto de Sófocles”, gesto trágico ante lo visto y presenciado. Mientras la sátira de Horacio juega con la existencia de un sindicato de suripantas, Juvenal inicia arrojando el Pudor al inicio de los tiempos y reconociendo al vicio como señor de su época, este recurso resulta hiperbólico, además va en ascenso a lo largo de toda la sátira, a cada verso las mujeres son mostradas increíblemente más viciosas, así por su incontinencia, como por su crueldad, ambición, despotismo; la voz del satirista recuerda cómo Mesalina prefirió el lupanar a Claudio, el emperador, y cómo en algunas palpita el odio hacia sus hijos: “Os lo aviso, pupilos, que gozáis de fortuna más que mediana; vigilad vuestras vidas y no confiéis en ninguna mesa: los descoloridos pasteles hierven con el veneno materno”.¹⁰⁸ Horacio desde el principio muestra una voz burlona, como afirma Dryden, con mayor tendencia a la comedia, en tanto Juvenal incrementa la gravedad de los vicios femeninos, el adulterio es tratado con desprecio y mueve a la indignación del lector, reacción menos probable en la obra horaciana. La crítica lizardiana en sus letrillas echa mano de la jocosidad horaciana, más que de la iracundia juvenaliana. Así lo indican las figuras utilizadas para nombrar los cuernos: “cangilones”, que explica Lizardi, eran los recipientes en que se vendía el pulque, cuernos de los toros;¹⁰⁹ y el sombrero “porque algo

¹⁰⁸ Juvenal, VI, 629-631 vv.

¹⁰⁹ Fernández de Lizardi explica el origen de un uso local de la palabra “cangilones” como sigue: El diccionario “de la Academia española, dice que cangilones son unos vasos para medir vino y otros licores; ¿y usted [Juan María Lacunza] ha visto de qué son fuera de México las medidas del pulque y vino mezcal?”

ataje un plumaje”, es decir, por ocultar con él los cuernos. La afrenta que éstos simbolizan no se percibe con la gravedad que enuncia Juvenal, el recurso horaciano de un “sindicato de suripantas” se distancia de la postura trágica juvenaliana, Horacio parece anunciar que es un mal necesario, casi un paliativo del adulterio, pues sin negar la condición humana lasciva, ni asombrarse por ella predica que ya hay en la sociedad el remedio a tal conducta, esta postura por supuesto no debe asumirse literalmente, sino por el sentido tras la frase: “de los males el menor”. Tanto el adulterio cuanto la prostitución son males que aquejan la sociedad, al imbricar uno en el otro surge la ilusión de que hay equilibrio, sin embargo Horacio mata dos pájaros de un tiro, pues ambos asuntos son enfocados desde el humor sutil, no es menos ridícula la forma en que el autor trata la prostitución que con la que trata el adulterio, de tal suerte que al lector queda considerar qué acción al ser más ridícula es más reprobable. Esta lógica de pensamiento que considera que un mal desbarata otro queda, así, descartada.

La voz del satirista en las letrillas lizardiana es juguetona e incisiva, semejante en esto a la de Horacio, y por supuesto diferente. La de las letrillas aquí citadas es una voz que a buena distancia enuncia al lector una galería de tipos, en este caso, la coqueta y el cornudo, mientras Horacio y Juvenal se involucran en otro nivel al mencionar nombres y pasajes conocidos. La voz de las letrillas de Lizardi se extiende en describir conductas específicas, lugares conocidos a sus lectores, compartiendo así espacio y horizonte con ellos. El refrán funciona como cierre a las estrofas, creando un vínculo de significado entre los versos expositivos y el que cifra la frase popular. Al ser descriptivas estas letrillas sólo muestran al lector, los hechos son enunciados

Pues son de cuerno, tatita, y por eso aquí se les dice cangilones a los cuernos: bien que no todo cuerno es cangilón; aunque los más cangilones sean de cuerno; pero con ese argumento al público, todos, todos, todos saben qué quiere decir cangilones en mi versito, menos usted. Esto es defecto suyo, no mío; dígame usted al hombre que se le antoje: ‘¿quiere usted que una mujer le ponga *cangilones*?’... A ver qué le responde.” Cf. *Quien llama al toro sufra la cornada...*, *Obras X-Folletos*, pp. 37-38. Este es un ejemplo de la

por una voz, que se identifica con la “persona” latina, es decir, el artificio de una máscara que encubre al satirista.¹¹⁰

3. El rostro de la narrativa: la sátira menipea

Hasta aquí me he ocupado de la tradición en verso de la sátira; sin embargo tan remota como ésta es la sátira en prosa conocida como menipea por el cínico Menipo de Gádara (III a. C.).¹¹¹ Es imprescindible establecer dos tradiciones para la plena comprensión de la menipea: la antigua y la que se desarrolla a partir del Renacimiento. Según Joel C. Relihan en la primera no se conocía tal cosa como “sátira menipea”: “ ‘Menippean satire’ has no ancient sanction as a genre term; as I shall detail [...] there is no use of the term to label a genre of literatures until the sixteenth century.”¹¹² Relihan considera que la menipea principalmente es una parodia del pensamiento y del discurso filosófico ortodoxo que privaba en la Antigüedad; lo esencial en la menipea para este autor lo constituye esta capacidad de subsumir en una narración continua la parodia de una serie de formas literarias entre ellas el relato de viajes fantásticos, en el que la menipea se burla de la búsqueda de la verdad del viajero al tiempo que hace irrisión del mundo

convivencia de la oralidad con la escritura, y cómo esta se apoyaba en aquella para su consolidación y la venta del escrito.

¹¹⁰ “It is through this speaker [persona] that the actual author addresses us, the readers; it is through him that he indirectly makes his points or states his opinions. This rather elusive character — a mask, as it were, which the author wears — is referred to by scholars with the Latin word for ‘mask’, namely *persona*. The *persona* represents the writer’s mouthpiece. [...] The satiric writer realizes that ‘the establishment of an authoritative *ethos* is imperative. If he is to be effective... he must be accepted by his audience as a fundamentally virtuous and tolerant man who challenges the doings of other men... whenever they deserve it... the audience must be assured that its censor is a man of good will, who has been, as it were, forced into action.” Cf. Martin M. Winkler, *The Persona in Three Satires of Juvenal*, pp. 7-8. La superioridad ética del satirista se ha sostenido como parte inherente al quehacer satírico, sin embargo en el caso de la sátira ilustrada esto no es compatible con el espíritu de igualdad que flotaba en el ambiente político.

¹¹¹ Gilbert Highet, *Anatomy of Satire*, p. 34.

¹¹² Relihan, *Ancient Menippean Satire*, p. 9.

mismo al que quiere arribar el viajero; en este caso la fantasía no funciona como liberadora, sino que insiste en los lugares comunes y abusa de los recursos de común conocimiento.¹¹³

La relación entre la sátira y la búsqueda de la verdad es mucho más clara en la menipea, aunque como he señalado anteriormente no deja de mostrarse en la tradición en verso. Highet menciona al respecto que Menipo fue conocido como *spoudoi eloios*, que Highet traduce como “the joker about serious things”.¹¹⁴ A pesar de este nexo interesante entre la menipea y la filosofía, los estudiosos de la literatura han considerado más relevante su aspecto formal, esto es, su mezcla de verso y prosa, reiterada también por Relihan.¹¹⁵

El origen filosófico de la menipea fue señalado también por Bajtin en la revisión que del género hace en *Problemas de la poética de Dostoievsky*, ahí escribió: “Un representante ya directo de esta sátira fue Bión de Borístenes [...], del siglo III a. C. Después aparece Menipo que define claramente el género, luego Varrón.”¹¹⁶

Hay que advertir en este momento que Horacio, único satirista de quien se conservan textos completos, confiesa haber aprendido de Lucilio, quien a su vez aprendió el arte de la comedia griega de Aristófanes cuando el coro se aproximó al público; Bión es otro personaje que aparece como influencia de Horacio¹¹⁷ y uno de los vínculos de la sátira con el ejercicio primitivo de la filosofía:

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ Highet se expresa así sobre la menipea antigua: “Many of the best of these [texts] [...] were discursive monologues, but narratives of fantastic adventure told in the first person. Their language was so rich in vulgarism, archaism, neologisms and bold imagery, and their metrical interludes so skillful and so various, that they even make the straight verse satires of Horace and Juvenal look rather tame and monotonous.” Cf. *Anatomy of Satire*, p. 36.

¹¹⁵ “The evidence [...] suggests that the most obvious *formal* characteristic of the *satira* which is Menippean satire is its mixture of prose and verse.” Relihan, *op. cit.*, p. 17. Vid Highet, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁶ M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, p. 159.

¹¹⁷ En sus *Epístolas*, afirma Horacio: “[...] no todos admiran y aman las mismas cosas:/ tú disfrutas con la lírica, éste se pirra por los yambos,/ aquél por mis homilias al estilo de Bión y su sal gorda.”, II, 2, 59-60 vv.

[...] in the fourth stage of Greek philosophy, missionaries began to go out to teach and preach philosophy, not among leisured and receptive hearers in the great cultural centers of Greece, but to the crowds in the streets, to the inhabitants of smaller and remoter regions [...]. This missionary traffic was made necessary partly by the sterility of Greek education, and partly by the breakdown of the old Olympian religion and the collapse of the little local cults. Across the paths of the philosophers moved others, the emissaries of weird mystical creeds, driving their donkeys laden with sacred trumpery, preaching and performing miracles and collecting money. [...]

One of the most famous of these philosophical missionaries was a remarkable man called Bion. [...] He [...] devoted his life to traveling and preaching philosophy. But “preaching” is the wrong word; and so is “lecturing”. Bion worked out a style of his own which was designed to capture and hold the attention of audiences who hated preaching and would never have gone to a lecture, people who were ill educated and inapt for systematic thought, yet still capable of understanding moral problems and of changing their own lives.

His message was the simple Cynic gospel: despise society and its convention; free yourselves from superfluous desires; live according to nature.

His style was lively, but not simple. He told jokes. He made puns. He used plain language, popular slang, coarse words, obscenities, Doric dialect. [...] He quoted famous poets [...] although he usually made fun of them, using their verses incongruously or distorting them into parody. He illustrated his talks with fables, and anecdotes, and bits of folk-wisdom.¹¹⁸

Las características de los discursos de Bión: chistes, parodia, obscenidades (es decir, referencia a lo “bajo”), uso de fábulas, anécdotas (ejemplos) y un toque de sabiduría popular. Gracias a este uso del lenguaje por parte de Bión se dijo que “fue el primero en vestir a la filosofía con la ropa de colores de la hetaira”, de ahí tal vez lo bajo del lenguaje, los temas y escenas también bajas de la sátira en prosa.¹¹⁹ La pérdida de los escritos de Bión ha impedido el análisis puntual de su estilo, emparentado con el método filosófico de Sócrates. La inspiración de esta forma de enseñanza de la filosofía a los hombres comunes para que fueran capaces de cambiar su vida para mejor proviene de Diógenes. A la luz de lo anterior, Bión y su particular discurso se revelan como vértice en que se unen la tradición de la sátira tanto en verso cuanto en prosa. El vínculo con una idea práctica del conocimiento filosófico y con la *phronesis* (la inteligencia de la

¹¹⁸ Highet, *op. cit.*, pp. 30-32.

¹¹⁹ M. Bajtin, *op. cit.*, p. 162.

acción en la narración) explicaría la coincidencia respecto de la idea de que la sátira debe enseñar la verdad y al ser práctica es moral, con la pretensión de ocuparse del “aquí y ahora” para modificarlo; hecho que se manifiesta claramente en la mención de nombres o las descripciones puntuales en una serie de acciones (*series of actions*) de cuya ejemplaridad deviene la enseñanza.

Hay una línea continua de textos en los que se puede advertir la influencia de Menipo desde la Antigüedad hasta la Edad Media: desde Varrón (él denominó a sus escritos como sátiras menipeas), luego a Luciano, Séneca, Petronio, Julian y Boecio.¹²⁰ El Renacimiento significará un radical enriquecimiento en la actitud respecto de la herencia clásica. Y será Erasmo de Rotterdam uno de los autores con mayor ascendente sobre los escritores españoles, sobre todo por su traducción de Luciano de Samosata al latín, a quien imitaría en su afamadas obras *Coloquios* y *El elogio de la locura*. De acuerdo con Relihan, la menipea antigua es una fuerza paródica del discurso y el autor considera de Luciano dos textos como sátiras menipeas puras: la *Neciomantia*, y el *Icaromenipo*, aunque también incluye *Los diálogos de los muertos*. Pues bien, a Erasmo se considera el artífice de la resurrección del diálogo lucianesco, porque Luciano escribió sus obras en este formato y no tan sólo aquellas que se llaman expresamente diálogos.¹²¹ La obra de Erasmo es decisiva para la difusión de Luciano en España, por su medio queda al descubierto el florecimiento de los *coloquios*, entre los que se cuentan el de *Mercurio y Carón*, de Antonio de Valdés, de contenidos satírico-políticos; y el *Crotalón*, de Cristóbal de Villalón. En la revisión de la menipea emprendida por Antonio Félix Romero González a lo largo del siglo XVII español, el estudioso se ocupa de agrupar obras y autores como: las *Novelas ejemplares*, *El elogio de la locura*, las sátiras de Quevedo, las de Grimmelhausen, y

¹²⁰ Relihan, *op. cit.*, p. 36 y ss.

El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña, de Antonio Enríquez.¹²² Romero González considera a la obra de Quevedo, especialmente los *Sueños*, como la consolidación del género de la menipea en España, obra que al ser imitada en lo posterior transmitiría sin duda las características del género a sus imitadores.

Si entendemos que un género “as historical phenomenon is operational rather than essential. Genre is not a theoretical construct but the actual construction of texts”,¹²³ y que, como bien dijo Fernando Lázaro Carreter respecto de la apasionada polémica en torno a la novela picaresca española: las novelas picarescas “constituyen una entidad artística con rasgos distintivos y límites, en la mente de muchos escritores y del público lector; y que fue también una realidad con que operó el comercio editorial”.¹²⁴ Un género no nace perfecto, sino que es el resultado de su devenir en el tiempo, y por supuesto de la innovación, de tal suerte que la variante entre una y otra novela picaresca, por ejemplo entre *La pícaro Justina* y *El Buscón* es, en primer lugar, el género del protagonista, lo que no excluye la obra de Úbeda de la picaresca inaugurada por un niño (Lázaro de Tormes), ya que representa la aportación del escritor. En el acto configurante de la obra el escritor pone en pie la tradición propia de la configuración:

Entendemos por ésta no la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético. Así

¹²¹ Cf. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, pp. 643-644.

¹²² La *Vida de don Gregorio Guadaña* fue publicada en múltiples ocasiones de manera independiente *El siglo pitagórico*. Sin embargo, la vida de Gregorio Guadaña es una de las transmigraciones que hace el alma en el mundo, de suerte que editada como obra autónoma perdió este vínculo directo con la menipea. Así se explica que Juan Luis Alborg en su *Historia de la literatura española*, consigne esta la *Vida*, dentro de las novelas picarescas: “*El siglo pitagórico* está escrito todo en verso, excepto las transmigraciones XI y XII, correspondientes a un arbitrista y a un hidalgo, y un pequeño fragmento hacia el final; también la *Vida de don Gregorio Guadaña* está compuesta en prosa, y por esto y por su extensión y caracteres especiales se ve que es una obra independiente, intercalada con cierta arbitrariedad dentro del conjunto. De hecho ha sido publicada aparte varias veces y es el fragmento más notable del libro. *Guadaña* no es novela picaresca exactamente, sino más bien de aventuras, aunque no faltan los elementos de picardía [...]”, p. 492. Como se verá después el absurdo es una característica de la menipea.

¹²³ John Snyder, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁴ Fernando Lázaro Carreter, “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”, p. 27-28.

entendida la *tradicionalidad* enriquece con un rasgo nuevo la relación de la intriga con el tiempo.

En efecto, la constitución de una tradición descansa en el juego de la innovación y de la sedimentación.

[...] la tradición narrativa ha sido marcada no sólo por la sedimentación de la forma [...] sino también por la de los tipos nacidos lo más cerca de las obras singulares.¹²⁵

Las obras satíricas singulares de Fernández de Lizardi no escapan a este hecho. La literatura que constituía el bagaje cultural y el utillaje de nuestro autor, reconocida como herencia (*vid supra* erudición en Muratori) provenía de dos tipos: la tradición transparente y la tradición aludida. Transparente he bautizado a aquella que confiesa el mismo Lizardi como Quevedo, Villarroel, Feijoo, el padre Isla, entre otros, y la tradición aludida es la que se escabulle a nuestros ojos a causa de la censura, y de la cual —por obvias razones— no es posible establecer un inventario absolutamente fidedigno de sus fuentes.¹²⁶ Las obras singulares generan las reglas de un género: “Estas reglas cambian por la presión de nuevas innovaciones, pero lo hacen lentamente, e incluso resisten al cambio en virtud del propio proceso de sedimentación. [Aunque] la innovación sigue siendo una conducta regida por reglas; el trabajo de la imaginación no nace de la nada. Se relaciona de uno u otro modo con los paradigmas de la tradición. Pero puede mantener una relación variable con estos paradigmas.” Esta relación variable es la desviación, mayor desviación a mayor alejamiento del paradigma tradicional: “cada obra está en desviación con relación a cada obra.”¹²⁷

Si atendemos a la presencia de la menipea en el bagaje textual de Fernández de Lizardi y a la presencia de la misma en la propia escritura de nuestro autor, ya no influencia directa de

¹²⁵ Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, pp. 136-137.

¹²⁶ Así sucede con dos obras prohibidas pero que emergen en las páginas de los periódicos lizardianos recién suspendido el tribunal inquisitorial: *El siglo ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*, y *Pan y toros*. Esta última obra es de la pluma de Jovellanos y critica acremente el poder de la Iglesia en la vida diaria de España, por su colaboración a la pervivencia de las supersticiones que alejan al pueblo español del verdadero conocimiento de las enseñanzas del Evangelio. En la Segunda parte insistiré al respecto.

¹²⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 138

Samosata, sino de la tradición hispánica. Ahora bien, para conocer la existencia de menipea en la obra lizardiana en seguida enuncio los 14 rasgos distintivos a que ha sido reducida, señalados por primera vez por Bajtin en su estudio,¹²⁸ mismos que fueron refrendados por Relihan y Romero González.¹²⁹ Bajtin enumera los rasgos con respecto al diálogo socrático, manifestación con la que convive la menipea:

1. Mayor presencia del “elemento risa” respecto del diálogo socrático. Bajtin considera esto parte de una carácter carnalesco en el sentido amplio.
2. “La menipea queda completamente libre de las limitaciones historiográficas y de las del género de memorias que caracterizaron el ‘diálogo socrático’”. Bajtin resalta que aunque mantiene su exigencia de verosimilitud, la menipea es un género de una “*excepcional libertad de la invención temática y filosófica*”.
3. Bajtin resalta este tercer punto pues considera que la particularidad de la menipea es que “la fantasía más audaz e irrefrenable, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. Subrayamos que lo fantástico sirve no para *encarnar* positivamente la verdad sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para *ponerla a prueba*. Con este fin, los héroes de la sátira menipea suben hasta los cielos, descienden a los infiernos, viajan por países fantásticos y desconocidos, caen en situaciones excepcionales”. “El contenido de la menipea son las aventuras de la *idea* o la *verdad* en el mundo, en la tierra, en el infierno, en el Olimpo.”
4. La menipea imbrica la libre fantasía, el simbolismo y un elemento místico-religioso con un “*naturalismo de bajos fondos* sumamente extremo y grosero. Las aventuras de la verdad en la tierra tiene lugar en los caminos reales, en los lupanares, en antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos.”
5. Bajtin considera que el rasgo filosófico profundo de la menipea estriba en que se arroja a discutir o sacar a la luz las “últimas cuestiones”, es decir, realiza una revisión de las “últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre”, a lo que denomina “*síncresis*”. Según el teórico desaparecen las cuestiones académicas para centrarse en la ética y la práctica.

¹²⁸ M. Bajtin, *op. cit.*, pp. 160-167.

¹²⁹ Relihan, *op. cit.*, pp. 6-7, y Romero González, *op. cit.*, pp. 30-31.

6. Hay una estructura de tres planos, pues la acción y la síncrexis se traslada de la tierra al Olimpo, o a los infiernos. La representación del *infierno* contribuyó con el diálogo de los muertos que se difundió como hemos visto en el Renacimiento y el siglo XVII, merced en parte a la traducción de Erasmo.
7. La menipea incluye una “fantasía experimental” que no se presentan en la epopeya ni en la tragedia, esto es la mirada desde un punto de vista inusitado, por ejemplo desde las alturas. Rabelais, Swift y Voltaire echan mano de este recurso en sus obras.
8. La menipea reclama como suyos “la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias (‘temática maniaca’), desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en locura, suicidios, etc. Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que pierde su carácter concluso y simple y deja de coincidir consigo misma.”
9. “Las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso conducta discursiva.”
10. Los oxímoros y contrastes marcados son también parte del discurso de la menipea entre las que Bajtin señala “caídas y purificaciones morales, lujo y miseria, noble ladrón”.
11. La utopía puede formar parte de la menipea ya que los sueños o el viaje a países fantásticos a veces se convierte en novela utópica, este elemento claramente se conjuga de forma orgánica con el resto, sobre todo con poner la fantasía al servicio de una idea, la revisión de las últimas cuestiones.
12. Por su libertad creadora la menipea incluye otras manifestaciones como “cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios”. La mezcla de verso y prosa se suma a la mezcla en un sentido más amplio. Personalmente considero este un rasgo ya aludido en el punto 3.
13. A causa del punto anterior surge una pluralidad de estilos y tonos, lo que genera una nueva actitud frente a la palabra como material literario. Este punto es también resultado del punto 3.
14. En este punto Bajtin confirma la opinión tradicional de que la sátira tiene como pretensión hablar del “aquí y el ahora”, a lo que llama “carácter de actualidad más cercana”. Se mira a la menipea como “género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales”.

A pesar de que la propuesta bajtiniana parece desmesurada por lo que pretende comprender en los ejes de tiempo y espacio,¹³⁰ le permite dar sentido no tanto a los textos de la Antigüedad clásica cuanto a la multiplicidad de obras producidas durante el Renacimiento y el siglo XVII en las que podemos hallar la confluencia sin dificultad de muchos de estos rasgos. Sin embargo, atendiendo a la observación de los géneros hecha por Snyder y al concepto de tradicionalidad de Ricoeur, los 14 rasgos encontrados por Bajtin pretenden incluir el mayor número de variantes de lo que puede considerarse el género de la menipea.

Relihan y Romero González no reparan en un puntual señalamiento del estudioso ruso: la risa reducida, que Bajtin describe así: “La risa reducida carece de expresión inmediata; no suena, por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen y del discurso, se adivina en esta estructura. Parafraseando a Gógol, se puede hablar de ‘una risa invisible para el mundo’.”¹³¹ Si miramos de cerca las características contenidas en 14 puntos y comparamos la menipea con la sátira en verso, encontramos que la búsqueda de la verdad (el nexa con la filosofía) y su enseñanza práctica (moral), la actitud de ataque y la presencia del humor en este proceso se mantienen estrechamente unidas. La narración de acciones que no se encuentra en la sátira en verso (*vid supra*), aunque presente, no es tan importante para la sátira en prosa,

¹³⁰ Relihan al centrar sus reflexiones en torno a la antigua menipea tiene objeciones a este listado de características: “Bakhtin invokes the all-elastic Hellenistic zeitgeist, whose chronological limits may extended to include Marcus Aurelius and even the Christian Augustine. This sociological explanation, which asserts the essential unity of over six hundred years of history, is as unsatisfactory here as it is in explanations of the origins and popularity of the ancient romance. Bakhtin makes the intriguing claim that the menipea provides in this vast era a stable form into which to pour this inexplicable and contradictory ideas and feelings, a form that creates a link among them, a unity an a sort of meaning. Unfortunately, he does not consider the different ways in which the various seriocomic genres attack the myth of the epic and tragic wholeness of life, an his stable form seems a Procrustean thing. Nevertheless, Bakhtin does create an impressive series of relations between structural elements (fantasy, multileveled construction, voyages, *catascopia*, mad characters, variations in style and tone, subsumed genres, use of verse) and thematic ones (the breakdown of old notions of truth and order, the search for new truths, the possibility that truth may be anywhere).” Cf. *op. cit.*, p. 8.

¹³¹ M. Bajtin, *op. cit.*, p. 161.

como lo es para la épica o la tragedia, pues la fuerza paródica del discurso menipeo como apunta Relihan se impone.¹³²

Según Romero González el género se consolidó durante el siglo XVII en España, Quevedo fue uno de los exponentes más importantes. La cosmovisión barroca consideraba al mundo como un espacio de dolor y engaño, de apariencias; entre otras cosas la literatura desengañaba y reiteraba la naturaleza paradójica del mundo.¹³³ Desde los diálogos de Luciano, la apariencia fue uno de los temas, mostrar los haberes del mundo como un engaño en el que los hombres creían, pero evitando el aspecto trágico, debía provocar la risa de los protagonistas de sus diálogos. La menipea al querer aleccionar a los hombres sobre una filosofía práctica, adiestraba al hombre sobre el mundo. De suerte que en sus *Sueños* Quevedo introduce un personaje llamado Desengaño que dice:

el mundo está ciego, i no es mucho que el haga ciegos a los que lo siguen. El qual no es otra cosa, que un teatro, en que se representa la Comedia, o Farsa de la vida umana, i el vestuario la tierra: de donde salimos a representar vestidos de ombres, este es el Rei, aquel el Pastor, el otro el Mercader: i así cada uno su figura. Siendo los que miramos, unos a otros, i todos ciegos, pues no vemos, no conocemos lo que somos, hasta que no volvemos a desnudar, al vestuario de la tierra, i al nada que antes.¹³⁴

La apariencia en su sentido de simulación es una de las denuncias propia de la sátira, ya que ésta por sí misma busca “mostrar la verdad” (aunque amarga), como la Verdad misma dice a Fernández de Lizardi (*vid supra*). Así la apariencia es parte de la sedimentación de la sátira ya en verso, ya en prosa, y como Ricoeur afirma la innovación forma parte de la imaginación creativa de cada autor que obra sobre la sedimentación: Fernández de Lizardi montará su

¹³² Así, el desaliño atribuido por Alborg a *El siglo pitagórico* como obra completa y su preferencia por el fragmento de la *Vida de don Gregorio Guadaña*, indican que la obra entera se emparenta más con esta libertad de exposición; al considerarla más cerca de la picaresca, Alborg nos deja ver el poder del género sobre los lectores, pues una vez que el género picaresco ha ganado su lugar dentro de la historia de la literatura española, las expectativas de lectura del mismo Alborg responden a su bagaje cultural y desechan el resto de la obra.

¹³³ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, pp. 309-314. En especial el capítulo 6 “La imagen del mundo y del hombre”.

crítica contra la simulación de la sociedad novohispana en los moldes heredados del barroco español desde los valores de la ilustración, entre esos moldes se encuentra el sólido bagaje textual de la menipea hispánica.

Bajo estas consideraciones el quehacer satírico de Fernández de Lizardi que lo lleva de la poesía a la narrativa se encuentra dentro de un sistema literario que no puede desligarse de la tradicionalidad literaria. En ésta encontramos una serie de textos de preceptiva y literarios que van perfilando el rostro que asumirá la sátira en la narrativa lizardiana, al mismo tiempo las circunstancias del acontecer hicieron presión suficiente en Fernández de Lizardi para innovar dentro de la preceptiva misma y desde la tradición del género picaresco, de la sátira en verso y de la menipea para hacer crítica y moralizar.

La menipea en los periódicos lizardianos, el salto hacia la “novela”.

Retomando las características enunciadas por Bajtin y los señalamientos de Relihan sobre la menipea ésta aparecería representada por múltiples textos en la obra periodística lizardiana, desde sus diálogos de los muertos,¹³⁵ los sueños alegóricos¹³⁶ y la narración de viajes

¹³⁴ Francisco de Quevedo, *Sueños y Discursos*, 132 v.

¹³⁵ Entre los diálogos de muertos que pueden leerse en la obra lizardiana se cuentan: [Primer] *Diálogo crítico. El muerto y el sacristán*, con su segunda parte cf. *Obras X-Folletos*, pp. 3-16; *Diálogo entre la sombra del señor Revillagigedo, y la de un macero de esta capital*, cf. *Obras III-Periódicos*, pp. 543-546; *Las sombras de Chicharrón, Pachón, Relámpago y Treuno. Conferencia; Diálogo de tres muertos* cf. *Obras IV-Periódicos*, pp. 45-49, 125-130, respectivamente; de hecho uno de sus periódicos se tituló *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, *ibid*, pp. 235-247, el número 2 se encuentra en *Obras XIV-Miscelánea*, pp. 111-124; *Los diálogos de los muertos. Las sombras del general Lacy y don Servilio; Diálogo ideal. Entre Juan Diego y Juan Bernardino*, cf. *Obras X-Folletos*, pp. 245-249 y 389-400, respectivamente; *Las tertulias de los muertos antiguos y modernos*, cf. *Obras XI-Folletos*, pp. 293-314; *Revolución furiosa de las calaveras*, cf. *Obras XII-Folletos*, pp. 223-226; *Las sombras de Concha e Iturbide. Dialogo; Diálogo de los muertos. Hidalgo e Iturbide*, en dos números, cf. *Obras XIII-Folletos*, pp. 135-150; 553-572

¹³⁶ Sólo menciono dos en especial: El sueño juguetón inserto en el número 11 del tomo primero de *El Pensador Mexicano*, cf. *Obras III-Periódicos*, pp. 97-102 y *Los paseos de la Verdad. A imitación de los que el doctor Villarreal hizo entre sueños con el fantasma de don Francisco Quevedo*, que ocupan los números XVIII-XXII de *Alacena de frioleras*, cf. *Obras IV-Periódicos*, pp. 103-130.

utópicos.¹³⁷ En los tres casos están presentes al menos los puntos 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13 y 14 indicados por M. Bajtin en el apartado anterior.

Además, de estos textos de clara filiación menipea, mucha de la obra narrativa de Fernández de Lizardi que se publicó en sus periódicos tiene el claro sello de la parodia, una de las formas festivas más populares de todos los tiempos y que se encuentra estrechamente unida al ser de la menipea como afirma Relihan (*vid supra*). De suerte que podemos afirmar que cuando la parodia —que debe caracterizarse como un recurso— se utiliza con el fin último de criticar y enseñar está al servicio de la intención satírica, esto es “hace sátira”.¹³⁸ Tal es el caso de “Secretos útiles y eficaces para muchas personas, hallados en la cartera del Gran Turco”, listado paródico burlesco de consejos útiles como los que sobre diversas materias circulaban en la época,¹³⁹ esto mismo se encuentra en el número XIII de *Alacena de Frioleras* titulado “Los consejos de Birján a sus discípulos nuevos”,¹⁴⁰ Birján era tenido por el dios inventor de los juegos de naipes; en los *Cajoncitos de la Alacena* sexto, séptimo y octavo se estampó un “Diccionario burlesco y formalesco”.¹⁴¹ El Pensador publica a la manera de Quevedo en los números XXVII y XXVIII una “Pragmática, bando o quién sabe qué mandado publicar por la Razón, el Tiempo y la Experiencia, moderadores, a veces, de los mortales, etcétera, etcétera, etcétera.”,¹⁴² y previamente en verso *El bando de Lucifer*.¹⁴³ Don Catrín se hace devoto de un “Decálogo maquiavélico”, clara parodia del bíblico que en resumen exalta el egoísmo por encima del

¹³⁷ En los números 2, 3 y 4 del tomo tercero de *El Pensador Mexicano*, se publica una carta ficticia que hace la crónica de un viaje a la utópica Isla de Ricamea, mismo recurso empleado en *El Periquillo Sarniento* cuando Perico desembarca en Saucheofú.

¹³⁸ Highet, *op. cit.*, pp.

¹³⁹ Cf. *Obras III-Periódicos*, p. 203.

¹⁴⁰ Cf. *Obras IV-Periódicos*, pp. 79-89.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 201-214.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 161-166 y 170-172.

¹⁴³ Cf. *Obras I-Poesías y fábulas*, pp. 162-171.

bien común;¹⁴⁴ entre otros textos paródicos conocemos una “Cartilla para estar a la moda”, que imita formalmente a las cartillas escolares y religiosas. Y para concluir esta enumeración de parodias cuento las dos partes del *Testamento y despedida de El Pensador Mexicano*.¹⁴⁵

Estos textos con características menipeas fueron escritos por Fernández de Lizardi a la par que su obra narrativa mayor e insertos en sus periódicos y folletos. *El Periquillo Sarmiento* se publicaba mientras su autor editaba *Alacena de Frioleras* (1815-1816) y *Cajoncitos de la Alacena* (1816); pero de 1817 a 1820 la producción de periódicos lizardianos cesó, y la edición de sus folletos se reduce a un título no localizado en 1817, dos durante 1818, uno de los cuales tampoco ha sido localizado.¹⁴⁶ Fernández de Lizardi reiniciará su producción periodística a mediados de 1820 con *El Conductor Eléctrico*, tras la jura de la Constitución por Fernando VII, motivada por una revolución civil en España para reinstaurar el régimen constitucionalista. Durante el periodo previo de 1817 a 1819 aparecieron las tres primeras novelas lizardianas; *Don Catrín de la Fachenda* pasó la censura en 1820 y de nuevo con libertad de imprenta nuestro autor dejó en el cajón esta última. Que Lizardi haya preferido novelar precisamente en esos años puede indicar que hubo un

¹⁴⁴ A la letra dice: “1° En lo exterior trata a todos con agrado, aunque no ames a ninguno. 2° Sé muy liberal en dar honores y títulos a todos, y alaba a cualquiera. 3° Si logras un buen empleo, sirve en él sólo a los poderosos. 4° Ahulla con los lobos. Esto es, acomódate a seguir el carácter del que te convenga, aunque sea en lo más criminal. 5° Si oyeres que alguno miente a favor tuyo, confirma su mentira con la cabeza. 6° Si has dicho algo que no te importe decir, niégalo. 7° Escribe las injurias que te hagan en pedernal, y los beneficios en polvo. 8° A quien trates de engañar, engáñale hasta el fin, pues para nada necesitas su amistad. 9° Promete mucho y cumple poco. 10° Sé siempre tu prójimo tú mismo y no tengas cuidado de los demás.” Cf. *Obras VII-Novelas*, p. 590. Es necesario comprender este decálogo a la luz de dos sentidos: 1) respecto del decálogo bíblico, y 2) en el contexto de la época. Al respecto en la Biblia se lee: “Maestro, ¿cuál es el mandamiento más grande de la Ley? Él le dijo: Amarás al Señor, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con toda tu mente. Éste es el más grande y el primer mandamiento. El segundo, semejante a éste, es: Amarás al prójimo como a ti mismo. De estos dos preceptos pende toda la Ley y los profetas.” Mateo 22, 36-40. También en Marcos 12, 28-31, Lucas 10, 27, Romanos 13, 9, Gálatas 5, 14 y Santiago 2, 8. Fernández de Lizardi lo cita también en *El ángel que anoche se apareció a El Pensador Mexicano. Escrito por él mismo; Protestas de El Pensador ante el público y el señor provisor* y en *Generosidad de los ingleses y baile benéfico a los apesados*, en *Obras XIII-Folletos*. En el análisis de *Don Catrín* se observarán las implicaciones de este decálogo respecto al momento político.

¹⁴⁵ Cf. *Obras XIII-Folletos*, pp. 1034- 1045.

recrudescimiento de la represión, ya que mientras Fernando VII permaneció en cautiverio, Fernández de Lizardi se sumó a los constitucionalistas, lógicamente una vez que el monarca derogó la Constitución, lo más conveniente para nuestro autor fue entrar de lleno a la escritura ficticia lejos del formato del periódico; hecho que no engañó a los censores, tal fue el caso del cuarto tomo de *El Periquillo Sarniento*, prohibido en (1816) porque criticaba acremente la esclavitud, comercio autorizado por la Corona.¹⁴⁷ La sátira lizardiana en letrillas y en su vertiente narrativa de menipea es previa a su obra mayor, en la cual se deja sentir la influencia de ésta, tal es el caso del viaje utópico de Perico a Saucheofú. La inserción de este viaje utópico es parte de la retórica del discurso ficticio de los ilustrados, a la par que se generan volúmenes de cartas de críticos viajeros extranjeros en tierras occidentales (*Cartas marruecas*, por ejemplo), surgen estas crónicas de viajes imaginarios cuyo mejor exponente será Jonathan Swift con sus *Viajes de Gulliver*.

El inventario de moldes que hasta aquí he anotado hacen de la obra lizardiana una renovadora de obras inglesas y francesas, de la herencia barroca española muy difundida y de gran influencia en la Nueva España, mucha de la cual se enriqueció previamente del universo popular.* Una vez establecido el contexto de la preceptiva, de acercarnos un poco al contexto político y a la tradicionalidad textual que permitió el acto configurante de *Don Catrín de la Fachenda*, en la segunda parte abordaré directamente la figura del “catrín”, la trama de la obra, esto es, no sólo su configuración, sino a qué obedece ésta, el uso del refrán y del dicho, para bordear una aproximación al humor en la sátira de nuestro autor, la metáfora del espejo y la pretensión de

¹⁴⁶ Me refiero a *Calaveras andando*. [México], 1817, no localizado; *Anatomía o disección moral de algunas calaveras, descrita por El Pensador Mexicano*. [México]: Oficina de don Mariano Ontiveros, [1818], cf. *Obras X-Folleto*, pp. 205-210; y *Calendario y pronóstico de El pensador Mexicano* [México: 1818], no localizado.

¹⁴⁷ El documento dice: “Excelentísimo señor. He visto y reconocido el cuarto tomo del *El Periquillo Sarniento*: todo lo rayado al margen en el capítulo primero, en que habla sobre los negros, me parece sobre muy repetido, inoportuno, perjudicial en las circunstancias e impolítico por dirigirse contra un comercio permitido por el rey [...]”. Cf. *Obras IX-Novelas*, p. 208.

verdad sobre el “aquí y ahora” de esta novela satírica, para esto último volveré al contexto histórico.

*Me refiero a la tradición transparente de nuestro autor (véase p. 68), sin embargo la completa cultura libresca de Lizardi requiere un estudio por separado.

SEGUNDA PARTE: EL “CATRÍN”, TIPO FUNDANTE

DE UNA NUEVA TRADICIÓN LITERARIA

En este apartado inicio mi aproximación a la novela *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*, de la manera siguiente:

- a) Haré una propuesta del “catrín” como tipo fundante de la literatura mexicana, frente a la idea tradicional de las novelas hispanoamericanas como epígonos picarescos.
- b) Estableceré el referente del “catrín” en el mundo novohispano de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Posteriormente revisaré algunas de las referencias literarias del “catrín”, a saber: petimetres y currutacos, y de qué manera Lizardi crea un catrín sobre esta tradición y,
- c) Me aproximaré al texto en tanto autobiografía satírica, haciendo hincapié en el proceso de mimesis (verosimilitud necesaria) de la vida de un hombre nacido en el seno de la sociedad criolla novohispana. Para esto me enfocaré en cómo es plasmada la muerte de Catrín por sí mismo, y cómo la vida y muerte del narrador-protagonista se engarza con la ejemplaridad y proceso propio de la sátira expuesto en la primera parte, a saber: atacar-moralizar usando del ridículo.
- d) Finalmente mostraré una de las posibles fuentes de *Don Catrín de la Fachenda*, localizada en *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*, de Diego de Torres Villarroel. Las semejanzas y diferencias que fortalecen los vínculos que he establecido entre la sátira menipea y la picaresca me serán imprescindibles para establecer las fortalezas de la obra mexicana.

1. PICARAZO O CATRINAZO

Un acercamiento a *Don Catrín de la Fachenda* no puede soslayar el juicio que la historiografía literaria y la crítica han emitido sobre el texto, considerando tanto a *El Periquillo* como a *Don Catrín* novelas picarescas. Esto ha implicado que la producción literaria dada a luz bajo el régimen colonial quede absorbida en la tradición hispánica peninsular. Sin lugar a dudas la tradición peninsular transmite a sus territorios los “modos de decir” (géneros y retórica), pero claramente éstos sufrieron adaptaciones y cambios, ya que comenzaron a ser “modos de

hablar” del mundo colonial, que ya era otro. De suerte que la tradición literaria heredada será la base para el proceso de mimesis del referente, en este caso, netamente americano. De esta forma los pueblos de los territorios ultramarinos fundaron sus propias expresiones literarias. Para dar validez a esta idea revisaré algunas de las opiniones sobre las características del género picaresco español y las consideraciones de la historiografía hispanoamericana que miró la obra lizardiana (y de otros autores) como “picaresca latinoamericana”; finalmente contrastaré estas ideas con *Don Catrín*. De esto se desprenderá mi percepción de que nuestros textos tuercen la tradición hispánica, en esta torsión se localizan las raíces particulares de lo que posteriormente será reconocido como una nueva tradición.

Pícaro, malandro y catrín. La novela picaresca española ha atravesado —como sus protagonistas— por una serie de aventuras. La crítica, en su esfuerzo por comprender este fenómeno literario, ha producido agudos textos que básicamente analizan el género desde tres perspectivas: a) histórico-social, b) estructural o formal, y c) transespañola. La primera considera a la picaresca prohijada por un contexto específico que abarca el Renacimiento y los Siglos de Oro, dando como resultado que sólo comprende un corpus limitado de textos que pretenden abarcar todo el género, es decir, que aquellos publicados durante el XVIII español son tenidos por tardíos y no constituyentes auténticos del género. Mientras, la segunda postura prefiere obviar el aspecto contextual y extraer una estructura común, una fórmula (la de la picaresca) de un corpus, de manera que la serie textual que hace al género se define por el cumplimiento o apego a esta “fórmula”, sacada en especial de los textos que sin lugar a dudas son picarescos: *El Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache*. La tercera derriba las fronteras españolas para encontrar manifestaciones picarescas en Europa o en otras latitudes, fincándolas, de nueva cuenta, en las semejanzas con la “fórmula”.

a) Tendencia histórico-social. En este sentido la crítica se ha centrado en la figura del “pícaro” que dio nombre al género. El pícaro se define por su *genealogía* y su capacidad de adaptación en la crisis social de la España de los siglos XVI y XVII. Lázaro de Tormes y su narración de forma autobiográfica se convertirán en el paradigma del pícaro y de estructura del género. Este enfoque ha hecho relevantes algunos aspectos y valores de la cultura española de la época: la genealogía en su sentido de limpieza de sangre, la honra y el hambre o supervivencia dentro de una rígida estructura social. *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* y *Guzmán de Alfarache* forman la tríada textual para esta corriente de análisis.

Este acercamiento, a decir de Fernando Cabo Aseguinolaza, produjo en una primera aplicación del positivismo la “disolución de los límites entre texto literario y contexto histórico-social”, de manera que los relatos se pensaron en tanto “‘espejo pasivo de la vida, la literatura, recoge la imagen vívida del pícaro’”, según Quintiliano Saldaña, citado por Cabo.¹ Es decir, la ficción sirve de documento, dando por veraz el artificio de verosimilitud de la narrativa picaresca. Estamos anotando aquí otra característica que la corriente referencialista o cronotópica siembra en la crítica: el realismo como elemento fundamental de la picaresca y constatación de la preeminencia referencialista.² En este tenor se encuentra la apreciación que hace el maestro Juan M. Lope Blanch:

¹ Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, p. 20. Remito al lector a esta revisión crítica que hace Cabo publicada en 1992, ya que bogar en la ingente bibliohemerografía sobre la picaresca resulta en el grave riesgo de un naufragio.

² Cabo apunta en este sentido las interpretaciones de Quintiliano Saldaña, y de William E. Wilson para quien la precaria situación del trabajo manual dentro de la economía española siglodiosca sería la base de la picaresca misma. Cabo consigna también la radical opinión referencialista de Ludwig Pfandl quien asienta sin ambages: “de todas las causas que contribuyeron al nacimiento y desarrollo de la *novela picaresca*, las de menor peso me parecen ser las influencias puramente literarias.” *Apud*, Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p. 20. Las opiniones de Ortega y Gasset y Dámaso Alonso quedan comprendidas en esta misma línea, en tanto promotores del sustento realista de las obras. Marcel Bataillon contribuye al estudio del fenómeno al hacer ver que no es el hambre el tema eje de las acciones de Lázaro de Tormes, sino la honra; además de abrir brecha en el sentido de que no era posible reducir la picaresca a mera referencialidad realista, sino que era de naturaleza más compleja.

No es la novela picaresca —como algunos han creído— fruto del desmoronamiento político, económico y espiritual de España. No es que la brillante espada del caballero se trueque en traicionero puñal. Caballeros y rufianes, cortesanos y pícaros, son tipos humanos que conviven en la misma época y en las mismas poblaciones.³

Con todo, paulatinamente la crítica considerará la incidencia del contexto —economía, valores sociales (sociolecto), religiosos, situación política (ideolecto)—, como puntos de partida para comprender las obras y a sus protagonistas. En este sentido, Cabo Aseguinolaza incluye los estudios marxistas, que analizan la picaresca en tanto literatura de reacción a un orden de cosas.⁴

La figura del pícaro desempeña en estos diversos puntos de análisis referencialista ya el papel de un deshonorado, el de representante de un grupo social que denuncia su situación económica, de movilidad social, ya el de la voz crítica contra los valores estamentales, o bien al tipo del “proletariado”. En este orden de ideas, para Maurice Molho el pícaro encarnaría el entorno de crisis social de la España de los Siglos de Oro, pues padecería en su persona la “indigencia social [...] resultado de una pobreza de sangre y de alma que le limita en sus movimientos, en sus aspiraciones y en sus pensamientos. En otras palabras, un pícaro español es, ante todo, un hombre sin honor.”⁵ Justamente la idea de la deshonra del pícaro por su nacimiento bajo le infunde el ingenio para ascender o colocarse mejor en la escala social. Según José Antonio Maravall: “el pícaro es el hambriento por insumisión, que no quiere aplicarse a seguir el camino trillado de los que con sus medios gana de comer trabajando, justamente porque cree que el trabajo no es remunerador en la forma y medida que él pretende y porque él posee un medio excepcional: su saber hacer

³ Juan M. Lope Blanch, *La novela picaresca*, p. 10.

⁴ Cabo representa esta línea de análisis con los trabajos de Alberto del Monte, Tierno Galván y Carlos Blanco Aguinaga. La obra de Alexander A. Parker representa, para Cabo, una aproximación desde “problemas existenciales”, estudiando un determinado problema social en los textos.

⁵ Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, p. 23.

‘industrioso’”.⁶ La movilidad social resulta primordial para los estudiosos de corte socio-económico en relación con los motivos del pícaro y su naturaleza.

b) Tendencia estructural o formal. Este enfoque tiene su pilar en la narración autobiográfica de un pícaro, es decir, la enunciación famosa desde la primera persona (autobiografía) que, además, es una persona baja, entonces la enunciación posee “perspectiva”; sin dejar de lado ciertos motivos *repetitivos* en las obras de este jaez, la “repetición” es de vital importancia para la extracción de la fórmula picaresca. El asunto para la crítica en este sentido es reunir el menor número de motivos que hagan de una obra un texto picaresco; tales motivos se convertirán en la piedra angular de la tercera tendencia, en la que encontraremos incluidos los textos americanos.

La estructura del género para Gustavo Alfaro se constituye de tres motivos o elementos: a) la genealogía del pícaro en su sentido determinista, b) el despertar del pícaro, y c) el castigo del pícaro; además habría que considerar la composición cronológica de los relatos: lineales (*Lazarillo*), digresivos (*Guzmán de Alfarache*) y mixtos (*Marcos de Obregón*).⁷ De manera que *El Buscón* queda excluido por no ser autobiográfico. Alexander A. Parker y Jenaro Tálens prefieren hablar de tipos de picaresca, por un lado, la picaresca inicial, y por otro novelas parapicarescas y pseudopicarescas o decadentes. Tálens considera necesarios en la estructura tres principios: el del viaje, el de servicio a varios amos, y el de autobiografía.⁸ Para Parker, a

⁶ José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, p. 80.

⁷ Gustavo A. Alfaro, *La estructura de la novela picaresca*, p. 23 y siguientes. Al inicio de su estudio Alfaro define la picaresca: “la novela picaresca es el relato autobiográfico de la vida de un antihéroe en el cual la presencia del protagonista y la sucesión cronológica de los incidentes son los principales elementos estructurales”. Considera que la dificultad para formular una definición estriba en que el género es “polimorfo”. “En la mayoría de ellos [relatos picarescos] se narra una vida desde sus orígenes, subrayando momentos críticos que implican, a su modo, cierta organización formal: la genealogía que predetermina la futura conducta del pícaro; el paso del protagonista de la inocencia a la experiencia; el despertar del antihéroe y la formulación de su actitud picaresca; la serie de aventuras que demuestran la nueva psicología del protagonista; el castigo ejemplar en que culmina su carrera de pícaro. La vida de pícaro presenta una trayectoria moral causalmente determinada en un espacio concreto y en un tiempo delimitado.” *Ibidem*, p. 21.

⁸ Jenaro Tálens, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, p. 26.

diferencia de Alfaro, el *Buscón* es “la obra maestra de la picaresca, el cenit de la ascensión representada por Guzmán”.⁹ Ortega y Gasset introduce la idea del perspectivismo en la picaresca, pues su personaje, afirma, “mira la sociedad de abajo a arriba ridículamente escorzada.”¹⁰ Claudio Guillén será otro expositor del perspectivismo¹¹ que se entronizará como noción indispensable para el fenómeno picaresco a partir de la obra de Fernando Lázaro Carreter y de Francisco Rico. Del planteamiento de Francisco Rico, Cabo Aseguinolaza afirma que “procede en buena medida de la hipertrofia del perspectivismo [...] Rico reconocerá más tarde [...] pretendía aproximar, en la ‘longue durée’, la narrativa picaresca a la novela decimonónica.”¹²

Desde el ángulo formalista la fijación de un *corpus* se vuelve de nueva cuenta conflictiva—incluyendo a veces y otras no a los textos producidos durante el siglo XVIII— ya que, en tanto modelo, la estructura subsume la importancia de las condiciones socio-históricas tan relevantes en el primer enfoque; sin embargo dicha estructura o “fórmula” se repite y desgasta con el tiempo, en una relación directa entre distanciamiento temporal y autenticidad, tal es el caso de los textos dieciochescos. De manera que lo que une a los textos del dieciocho con los del siglo XVII, es decir, la fórmula picaresca, se halla en “decadencia” o lejos de la “innovación” de que gozó literariamente en los Siglos de Oro, de ahí que “parecerse a la literatura picaresca” redunde no ya en un beneficio para tales textos, sino en una desgracia, pues, como mencioné arriba en el caso de Parker y Tálens, estos textos son considerados parapicarescos, pseudopicarescos o bien simplemente decadentes. La exaltación de la fórmula, de las semejanzas repetidas no deja ver las particularidades de estos textos, su original, verdadero rostro, queda encubierto por la fórmula.

⁹ Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, p. 121.

¹⁰ José Ortega y Gasset, “La picardía original de la novela picaresca”, *apud*, Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ Véase en especial Claudio Guillén, *Literature as a System*, Princeton: Princeton University Press, 1971.

c) Tendencia transespañola. Cabo Aseguinolaza considera importante también la crítica producida a partir de la idea de que la novela picaresca no puede ceñirse a existir, ya no sólo en coordenadas temporales específicas, sino que esto se aplique a las latitudes, de manera que mucho se ha escrito acerca de novelas picarescas no españolas. Los fundamentos de estas consideraciones son formales:

[...] hay grados muy diversos en la extensión posible del género: desde la picaresca española —en sí misma de alcance variable—, pasando por la inclusión de las obras de la literatura alemana del XVII e inglesa y francesa del XVIII, hasta llegar a abarcar cualquier producción de cualquier literatura, que tenga algún rasgo que vagamente pueda ser considerado picaresco, como la estructura episódica y el antihéroe como protagonista. Todas las situaciones intermedias son posibles.¹³

Primordial para el desarrollo y adopción de esta línea será el estudio “Toward a Definition of the Picaresque”,¹⁴ de Claudio Guillén quien define así el género:

Picaresque genre, first of all; a group of novels secondly, that deserve to be called picaresque in the strict sense usually in agreement with the original Spanish pattern; another group of novels, thirdly, which may be considered picaresque in a broader sense of the term only; and finally, a picaresque myth: an essential situation or significant structure derived from the novels themselves.¹⁵

Por esta ancha puerta del “patrón español” (*Spanish pattern*) y del “mito picaresco”, entrarán entre otros muchos Periquillo Sarniento y don Catrín de la Fachenda a codearse con Lázaro, don Pablos, Guzmán, la pícara Justina, Gil Blas y otros.

De allá para acá y de aquí para aquí. Este panorama crítico se ofrece más bien hostil a los textos americanos, pues en su aparición temporal no sólo son posteriores a la tríada

¹² Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p. 38.

¹³ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴ Claudio Guillén, “Toward a Definition of the Picaresque”, *Proceedings of the III Congress of International Comparative Literature*, pp. 253-266. Cabo Aseguinolaza cita la edición de *Literature as a System*, me referiré a ésta.

¹⁵ Claudio Guillén, *apud* Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p. 41.

española fundamental, sino que espacialmente se hallan en la periferia del centro generador de la Península. Muchos de los textos latinoamericanos quedan, pues, además de periféricos, en el otro extremo cronológico lineal progresivo del nacimiento y auge del género.¹⁶ Además, al no compartir las mismas condiciones sociohistóricas, ya que configuran mundos cuyo referente en la realidad es el mundo colonial; la primera tendencia también considera epígonos a los textos latinoamericanos, basándose en las coincidencias. Fernando Lázaro Carreter adopta la idea de maestros de la novela picaresca y epígonos, su actitud frente a éstos —por supuesto cuenta a nuestros textos en este último grupo— no es de desprecio, sino de valoración al servicio del género en su totalidad, ya que son los responsables de su “vida y muerte”. Para Lázaro Carreter los epígonos mismos tomaron una actitud de originalidad frente a la poética que siguen, esto constituye el proceso dinámico por medio del cual la novela picaresca se formó. Cada obra resulta ser una “toma de posición distinta ante una misma poética”. Con todo, lo epigonal para Lázaro Carreter no deja de estar al servicio del género originario, los textos latinoamericanos funcionarían de esta forma, como innovadores sometidos a la tradición madre, la hispánica. Por otra parte, desde las visiones formalistas las producciones ultramarinas para Tálens serían parapicarescas o pseudopicarescas; mientras que para Parker se encontrarían en una frontera más allá de la decadencia y extinción del género, ya que:

Después del *Buscón* no hay sino decadencia [...] es decir, o se rebaja la crudeza del color, o se deriva hacia la pura diversión. La vía media, pulida y cortesana es la que sigue Alonso de Castillo Solórzano [...]. Su intención es dar forma artística a la novela picaresca. Encontramos en él unidad de trama y estilo que se aprecia elegante. Lejos quedan las moralidades y el ingenio amargo; lejos también, las farsas elementales o chocarreras. En lugar de ello el tono adopta un tono refinado con que dar gusto a cultos y privilegiados lectores, pero sin inquietarles ni tocar a lo vivo sus coincidencias [...]. El mundo del

¹⁶ El caso de *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora ha contribuido a la idea de una tradición picaresca apegada a los moldes peninsulares, sin embargo, Raquel Chang-Rodríguez ha mirado el texto desde otros alcances en su obra *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*, Madrid: José Porrúa Tiranzas, 1992. Donde el molde picaresco es concebido en tanto medio para subvertir el orden colonial.

hampa se convierte así en algo que ha de tratarse con cierta finura aristocrática.¹⁷

Por una parte, Guillén deja entrar los textos americanos; por otra, Parker clausura el género en 1753, y se limita a lo producido en Europa y España: no toma en cuenta los textos publicados por las colonias españolas antes de su emancipación.¹⁸ Considero que, más que descuido de Parker, esto es un síntoma de la base de su análisis: podría pensarse que considera a los textos americanos “harina de otro costal”, razonamiento con el que me contento.

Los textos americanos coloniales que se alimentaron en la tradición española peninsular se han analizado a la luz de estas tendencias críticas del género español. De suerte que, implícitamente, al comprenderse como producciones pertenecientes por entero a esta tradición no se ha cuestionado su naturaleza misma: las diferencias son mayores y más enriquecedoras que las coincidencias con la serie española. El asunto primordial se ubica en la noción de género que acompaña a la de tradición empleadas por la crítica. Ya he expuesto mi punto de vista sobre el género visto como un molde fijo heredado e inalterable (*vis supra* el apartado de la sátira menipea) siguiendo al mismo Lázaro Carreter. Así, Lázaro considera epígonos a nuestros textos, y Ángel Valbuena Prat coincide con esta idea al expresar que “al final del género, en la última muestra importante de la evolución de la picaresca”¹⁹ está *El Periquillo Sarniento*, y añade: “desde luego, resalta su inferioridad si se le compara con el *Guzmán*”.²⁰

Respecto de los géneros literarios Mijail Bajtín expresa nociones interesantes para mi aproximación a la picaresca: “En los géneros literarios (y discursivos), durante los siglos de su vida *se acumulan formas de visión* y compensan determinados aspectos del mundo. Para un escritor artesano, el género sirve de cliché, externo, mientras que un gran escritor hace despertar las

¹⁷ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸ Caso de *Los infortunios de Alonso Ramírez*.

¹⁹ Ángel Valbuena Prat, *La novela picaresca española*, t. I, p. 33.

²⁰ *Ibidem*, p. 34.

posibilidades de sentido latentes en el género.”²¹ Este proceso de acumulamiento, según Bajtín, puede relacionarse con la idea de sedimentación que sustenta Paul Ricoeur (*vid supra* primera parte). Resultan interesantes las nociones de “formas de visión” y de “posibilidades de sentido latentes”, puesto que ninguna de las tendencias críticas sobre la picaresca considera que nuevos textos aporten o descubran dichas posibilidades, de hecho tales emergencias de la latencia del género picaresco son las menos atendidas por la crítica, justamente la idea de que el género nació acabado con la tríada (*Lázaro, Buscón y Guzmán*) contiene en sí misma otra: la de que toda imitación o variación posterior desgastará el género. Esto descubriría incluso a los estudios estructurales o formales con una inclinación positiva, ya que, si bien no consideran la historicidad en tanto sedimentación de sentidos, sí consideran el paso del tiempo como destructor, no ya como constructor de identidades o productor de procesos de fortalecimiento, es decir, *tradición*. Desde este punto de vista de la tendencia estructural, el tiempo se presenta en su manifestación fisiológica: el género, dice Lázaro, tiene una vida y una muerte. Ciertamente esta idea de género suprime la innovación o desviación o apropiación particular, los textos americanos se apropian del género español para hablar de sus “formas de visión”, explotando las posibilidades latentes del género que sólo pudieron surgir en los territorios periféricos, por sus características de ser otro y de hablar de ese horizonte.

La “picaresca latinoamericana”. La crítica de nuestro continente ha considerado que textos como *El Periquillo*, *Don Catrín*, *Memorias de un sargento de milicias*, y otros publicados durante el siglo XIX e incluso el XX son “resabios” del género picaresco español. En *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, Manuel Antonio Arango considera a *El Periquillo* “propaganda política con la técnica de la novela picaresca española. Su forma, siguiendo el género novelesco, es

²¹ M. M. Bajtín, “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, en *Estética de la creación verbal*, p. 350.

autobiográfica.” Y piensa que “esas raíces de la picaresca en el México de Lizardi como en la España del padre Isla, que por ello su tradición continúa y el género no muere ni en España, ni en México, ni en Latinoamérica y, posteriormente, en los siglos XIX y XX encontramos en las novelas de Pereda o de Barona, de un Barrios o de un Rojas, que éstos adaptan el género a las más modernas técnicas del arte de novelas.”²²

En su reciente *Historia de la literatura hispanoamericana*, José Miguel Oviedo se mantiene dentro de esta línea crítica: “El hecho de que el protagonista sea el narrador en primera persona y que su relato sea un recuento de su azarosa vida [se refiere a *Periquillo*] es un claro indicio de su filiación picaresca; también lo recuerda la semejanza de su título con *El Periquillo, el de las gallineras* (1668) del español Francisco Santos, expresión menor del género que Lizardi debió conocer”.²³ Pedro Henríquez Ureña emparenta al *Periquillo* con *Guzmán de Alfarache* y *Marcos de Obregón*, porque es “novela picaresca auténtica, la última de su clase en español”, y señala que “por su estructura, pertenece a una escuela antigua y por entonces ya extinta, por su asunto es un cuadro realista de la vida mexicana en todos sus aspectos, hasta el más bajo, en donde la miseria y el vicio cobran forma fantasmal.”²⁴ Nada se dice de nuestro *Catrín*.²⁵

Sin embargo, ya desde 1928, cuando Carlos González Peña publicó su indispensable *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, asentaría que Fernández de Lizardi creó la novela en nuestro país, y que *El Periquillo* es pariente de Lázaro de Tormes, mientras que de *Don Catrín* afirma: “Se publicó en edición póstuma, en 1832. Relato picaresco por el mismo estilo y sabor del *Periquillo*, diferénciase de éste —aparte la trama e incidentes

Las cursivas son mías.

²² Manuel Antonio Arango, *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, p. 52.

²³ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, 1 De los orígenes a la emancipación*, p. 343.

²⁴ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias de la América hispánica*, p. 112.

²⁵ Giuseppe Bellini consigna como novelas picarescas *El Periquillo*, *Don Catrín*, y *La Quijotita*; cuando ésta se ha considerado más influida por el estilo rousseauiano, lo que muestra cómo las semejanzas han sido exageradas y resultado en la generación de una imagen homogénea y de apéndice de los textos americanos de la época. Cf. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, p. 195.

naturalmente diversos— en que tiene por héroe a un tipo social distinto: el *catrín*, o sea el gomoso o *fifi* de los tiempos coloniales.”²⁶ Es decir, desde entonces se apunta la diferencia entre las dos obras lizardianas, diferencia que estriba sobre todo en el personaje tipo. Enrique Anderson Imbert, al buscar las raíces de la novela apunta que el “género nació en México, robusto y chillando originalidad. Nació parecido a la madre: la novela picaresca. Parecido de rostro: relato en primera persona, realismo descriptivo, preferencia por lo sórdido, aventuras sucesivas en las que el héroe pasa de amo en amo y de oficio en oficio, sermones para hacer tragar la píldora amarga... Pero el alma de la nueva criatura fue diferente [...]. El Periquillo no es un pícaro sino un débil de carácter, arrojado a las malas influencias.”²⁷ Enseguida afirmará: “Nos hemos detenido en el *Periquillo* por su importancia histórica, pero la obra maestra de Lizardi fue *Don Catrín de la Fachenda*. Ha aprendido el arte de contar y cuenta sin distraerse con digresiones [...] es más novela: la acción corre con gracia, de episodio en episodio, y se cierra como una obra de equilibradas proporciones.”²⁸

María Casas de Faunce, en su estudio *La novela picaresca latinoamericana*, opta por dejar de lado el ángulo histórico y se pronuncia por definir la novela picaresca como una “categoría estética”. De esta manera asume que al género lo mueve una “filosofía vital que se manifiesta en términos de una aparente aceptación del orden establecido, en beneficio propio, y que se burla o critica, a la vez, el convencionalismo social que permite hacerlo.”²⁹ Divide pues la picaresca como social y literaria, es decir, escinde y distancia la producción literaria de la realidad, la picaresca literaria es más bien un estilo, considera “tan picaresca [...] la obra de Luciano de Samosata [...] *El Parásito*, como *El Lazarillo de Tormes*.”³⁰ Recoge la idea de

²⁶ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, pp. 131-134.

²⁷ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana. I La Colonia. Cien años de república*, p. 218.

²⁸ *Ibidem*, p. 219.

²⁹ María Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana*, p. 10.

³⁰ *Ibidem*, p. 11.

perspectivismo formalista al asegurar que el protagonista posee una “esencia de observador y analista que acusa y, para mayor impacto, divierte.” La tradición española para Casas de Faunce “cristaliza elementos dispersos” merced a la novela, así, dice “provisto de una aureola de incienso español, pasará el nuevo personaje a otras literaturas”.³¹

La autora retoma la relación de que a mayor o menor apego al modelo trípode (*Lazarillo*, *Guzmán* y *Buscón*), más o menos picarescos son los textos, ciñéndose así a lo expresado por Claudio Guillén, como ella misma asienta.³² Casas de Faunce adopta la visión de Guillén porque no pretende cuestionar la filiación directa de la producción americana, desecha los estudios histórico-sociales y formales que suelen no incluir nuestros textos.

De manera que será fácil percatarnos de que para esta autora tanto *El Periquillo Sarmiento* como *Don Catrín de la Fachenda* son novelas picarescas en sentido estricto o clásico, pues caben en su opinión de la picaresca:

Defino la *novela picaresca* como una narración ficticia, de cierta extensión y en prosa, expuesta desde el punto de vista de un *ente acomodaticio* cuya filosofía existente, *subjetiva y unilateral*, enfatiza el instinto primario del individuo que no ha desarrollado las funciones espirituales, ni la sensibilidad anticipada en el hombre. En principio, se ocupa de narrar una vida que podríamos denominar *vulgar* en oposición al personaje heroico que destaca por sus méritos espirituales. Técnicamente, la narración suele ofrecer la complejidad de dos puntos de vista narrativos: el del protagonista como tal, que a su vez puede presentar dos matices: a) el del pícaro y, b) el del expícaro; y un segundo punto de vista que corresponde al narrador intruso. El relato, generalmente, sigue un proceso lineal en el que se indican los antecedentes, estado y desenlace o suspenso de la experiencia del pícaro. El ingenio del personaje es el ingrediente que sirve para manifestar su astucia y presta a la obra el tono festivo de burla que divierte mientras penetra en el lector produciendo, reflexivamente, la catarsis moralizante o didáctica inherente al género.³³

³¹ *Idem*. Ésta y la anterior.

³² “Para resolver el caótico panorama que presenta el término ‘novela picaresca’ proponemos una solución basada en los principios establecidos por Claudio Guillén en su trabajo ‘Toward a Definition of the Picaresque’. Esta elección no es arbitraria. Se justifica en el análisis comparativo de los estudios críticos dedicados a la picaresca y en el convencimiento de que, a nuestro juicio, Guillén es el autor que ha tratado el tema con rigor científico, con abarcadora profundidad, no limitándose al ámbito español, y con una visión general que incluye las grandes literaturas europeas.” *Ibidem*, pp. 11-12.

De Faunce perpetúa en su análisis la noción de que las novelas picarescas españolas son el paradigma desde el cual se miden los textos latinoamericanos. De ahí que su definición deba ser tan laxa como lo explicita esta larga cita; tal laxitud sólo contribuye a que los rasgos se difuminen, y a que los estructurales se mezclen con los ideológicos, pero dado que pretende alejarse de la perspectiva socio-histórica la cuestión ideológica resulta general y omniabarcante desde el punto de vista de la Modernidad.

En el intento de hacer una genealogía americana independiente, o mejor dicho paralela a la española, desde los “orígenes” propios de la picaresca latinoamericana, Casas de Faunce no tiene reparo en incluir obras cuyo estilo no corresponde a la picaresca, tal es el caso de *El Carnero*, crónica picante de acontecimientos generales, con que inaugura los antecedentes del género en nuestro Continente; sin embargo, la autora aclarará finalmente que el estilo “no pertenece al de la novela picaresca”, la considera míticamente picaresca, es decir: “se aleja de la forma netamente biográfica para aproximarse a la puramente descriptiva”; mismo caso el de *El Lazarillo de ciegos caminantes*, de Concolocorvo. *Los infortunios de Alonso Ramírez*, tampoco puede pensarla como novela picaresca en sentido estricto o clásico, pues, al ser una crónica de viaje, no es una novela. Reproduzco enseguida el juicio de la autora sobre esta última:

A pesar de las características técnicas pertenecientes al género, el elemento picaresco es puramente arquitectónico, ya que el libro carece de los siguientes elementos que lo ubicarían dentro del género estudiado: 1) se trata de un relato biográfico pero que no es exactamente una novela; 2) el protagonista no presenta las convicciones propias del pícaro: su visión espiritual y su sensibilidad no enfatizan los instintos primarios del individuo; 3) la narración no es reflejo de una galería satírica de tipos sociales; 4) el tono de la obra se mantiene dentro de la sobriedad más objetiva al alcance del narrador y falta la burla chistosa del autor que se propone moralizar divirtiéndose.³⁴

Esta cita nos deja ver el verdadero problema de la crítica literaria hispanoamericana al referirse a su propia tradición textual, la autora define la obra de Sigüenza en negativo, es decir,

³³ *Ibidem*, p. 12.

nos dice lo que la obra *no* cumple en tanto novela picaresca española, y desgraciadamente se olvida de decirnos “qué es”. La obra queda así sin ser analizada, se asume como un epígono o mala copia, como antecedente pobre de la obra lizardiana.

Hay que advertir la necesidad doble en esta autora de aceptar la pertenencia de nuestros textos a una tradición mayor proveniente de España, al tiempo que se desea fincar una propia tradición con visos nacionalistas; con las herramientas conceptuales de la primera se establece y fija la segunda, por lo que las obras americanas no obtienen una atención sobre sus particularidades. Así María Casas de Faunce encuentra que el llamado nacimiento de la novela en nuestras tierras coincide —*El Periquillo Sarniento*—³⁵ de manera más que conveniente, con el proceso de emancipación o nacimiento también de las naciones americanas.

Desde una perspectiva crítica más aguda, Antonio Cándido al analizar *Memorias de un sargento de milicias* de Manuel Antonio de Almeida se enfrenta al problema de la picaresca y decide replantearse la situación completa de la obra.³⁶ Cándido señala que el método para insertar a los textos latinoamericanos en la tradición picaresca siglodiosca española “supervalorizou algumas analogias fugazes”,³⁷ de esta manera las particularidades quedan subsumidas, ocultas, inapreciadas. Asimismo, considera que el trazo principal del pícaro es su choque brutal con la realidad para buscar la sobrevivencia: su vida es la respuesta a la pregunta ¿cómo sobrevivir en el mundo? Cándido considera que a diferencia del pícaro que se hace por la vida conforme y se le presenta, el “malandro” —así bautiza Cándido al protagonista de *Memorias*— nace, no se hace. Coherente con su idea de sistema literario, definido como aquel

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁵ “Las tres obras que acabamos de mencionar —*El Carnero*, *El Lazarillo de ciegos caminantes*, y *Los infortunios*—, con su intención *más o menos* picaresca, *aunque no sean novelas propiamente*, pueden servir a manera de un prólogo al libro que verdaderamente abre el primer capítulo del género novela picaresca en Latinoamérica: *El Periquillo Sarniento*.” Cf. Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana*, p. 27. Las cursivas son mías.

³⁶ Antonio Cándido, “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milicias)” en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 8, São Paulo, 1970, pp. 67-89.

³⁷ *Ibidem*, p. 68-70.

que funda una tradición a partir de la conjunción de productores, receptores y textos a un tiempo. El malandro es la muestra de la fundación de una tradición, un producto ya no degenerado de la picaresca española, sino distinto, producto exclusivamente brasileño, Cándido se esmera en mostrar lo particular de *Memorias* respecto a la tradición picaresca, a la que sin duda debe algo —las semejanzas sobrevaloradas—, pero no lo más importante. Siguiendo el ejemplo crítico de Cándido me enfrento a la situación de *Don Catrín*.

El pícaro de la tríada española (*Lázaro, Buscón, Guzmán*) desarrolla en la escala social en que se encuentra incrustado un movimiento ascendente, éste se lleva a cabo en términos de viajar y servir a amos, para sobrevivir en el hostil mundo que lo rodea el pícaro aprende, condición para su ascensión social. Su genealogía, punto de coincidencia de muchos críticos, es baja y contra lo que ella le depara se opone el afán de mejoría del pícaro; la narración de su vida se desprende justamente de un presente que debe ser explicado en retrospectiva (recordemos la idea de *caso* que inaugura Lázaro de Tormes). Sin embargo, Catrín, el protagonista y narrador de *Don Catrín de la Fachenda* posee una genealogía noble:

[...] los árboles genealógicos que adornan los brillantes libros de mis ejecutorias y los puestos que ocuparon mis beneméritos ascendientes en las dos lucidísimas carreras de las armas y las letras me pondrán, *usque in aeternum*, a cubierto de las notas de vano y sospechoso, cuando os aseguro a fe de caballero don Catrín que soy noble y distinguido por activa, por pasiva y por impersonal. (O-VII:541)³⁸

Si bien la narración de *Don Catrín* es autobiográfica, no existe “caso” que explicar, sino otra causa es la de la narración: “el objeto que me propongo es de los más interesantes y los medios de los más sólidos y eficaces [...] El objeto es aumentar el número de los catrines; y el medio, proponerles mi vida por modelo... He aquí en dos palabras todo lo que el lector deseará saber acerca de los designios que he tenido para escribir mi vida” (O-VII:540). La constante de

que los pícaros por su baja condición social pretenden ascender en una sociedad estamental fuertemente jerarquizada, tampoco se cumple en *Catrín*, pues afirma: “digo que por la ceguedad de la fortuna nací, a lo menos, con tal cual decencia y proporciones, las que sirvieron para que mi primera educación hubiera sido brillante. No había en casa tesoros, pero sí las monedas necesarias para criarme, como se me crió, con el mayor chiqueo.” (O-VII:541). *Catrín* descende de una dudosa nobleza venida a menos, y en su vida no hay ascensión sino descenso, pues, de hijo de familia con educación universitaria, concluye sus días como mendigo y muere en un hospital para desposeídos. *Catrín* tampoco cambia de amos, pues como señor no sirve, “si no fuere al rey en persona” (O-VII:600). No viaja, ya que todo acontece en la ciudad de México, tampoco “despierta” como dice Alfaro, despertar evidente en el relato de Lázaro cuando el ciego golpea su cabeza contra la estatua para hacerle ver que debe desengañarse del mundo. El “desengaño”, concepto que engloba una parte fundamental de la visión del mundo barroca, le permite a Lázaro aprender y a Guzmán escarmentar en sus parientes. El hombre barroco considera al mundo un engaño y agradece cualquier forma de desengañarse de él; en *Don Catrín* el mundo no es un engaño, sino que aparece “engañado”.

Dentro de la lógica del referente social de las novelas picarescas, los protagonistas ascienden o intentan ascender, la genealogía les sirve además de explicación de los derroteros de su vida, de punto de referencia: gracias a su astucia y aprendizaje Lázaro de Tormes mejora a sus ancestros, a partir de él su genealogía da un salto; Guzmán también aprende. *Catrín* no asciende en este sentido, no mejora desde ese paradigma sino que su movimiento debe comprenderse desde un paradigma que se duplica, mientras Lázaro, Guzmán y don Pablos responden absolutamente a su genealogía y sus acciones reflejan el afán —llamémoslo legítimo y reconocido— de movilidad social, en *Catrín* hay que percatarse de que el referente social

³⁸ Para la cita de textos lizardianos utilizo la edición de la Universidad Nacional Autónoma de México, en lo

—México en las postrimerías del régimen colonial— es el de un simulacro. La de Catrín es una falsa genealogía, y él termina sus días como un “falso mendigo”:

Mi madre llevó en dote al lado de mi padre dos muchachos y tres mil pesos; los dos muchachos, hijos clandestinos de un título, y los tres mil pesos hijos también suyos, pues se los regaló para que los mantuviera. Mi padre todo lo sabía; pero ¿cómo no había de disimular dos muchachos plateados con tres mil patacones de las Indias? Desde aquí os manifiesto lo ilustre de mi cuna, el mérito de mamá y el honor acrisolado de mi padre; pero no quiero gloriarme de estas cosas (O-VII: 540-541)

Después que experimenté las utilidades de mi empleo, ya no me admiro de que haya tantos hombres y mujeres decentes, tantos sanos y sanas, tantos muchachos y aun muchachas bonitas ejercitándose en la loable persecución de pordioseros.

Menos me admiro de que haya tantos hipócritas declamadores contra ellos. La virtud es siempre perseguida y la felicidad envidiada. Dejaos crueles y mal intencionados escritores, dejaos de apellidar a los míseros mendigos sanguijuelas de la sociedad en que se permiten. No os fatiguéis en persuadir que es una piedad mal entendida el dar al que pide por Dios, sea quien fuere, sin examinar si es vago, o un pobre legítimamente necesitado. (O-VII: 608)

La genealogía es un punto de referencia para las acciones del pícaro español, el pasado de sus padres busca ser recompuesto a partir de la vida del pícaro. Lázaro se superó respecto de sus padres en un sentido positivo, aunque deshonoroso; las nociones de superación o mejoría social no pueden aplicarse a Catrín, es necesario tomar en cuenta el velo de falsedad en el que nace y en el que se desenvuelve. *Don Catrín* no responde ya a los resortes de la picaresca española, de ahí que los estudios referencialistas excluyan la producción textual americana, y que la tendencia formalista decida colocarlos como epígonos o textos decadentes del género. En esta lógica última toda la producción textual americana en su calidad de periférica y posterior en el tiempo se mira siempre como epigonal, resultando visiones como la de Casas de Faunce donde lo que el texto “no es” encubre lo que “es”. Una vez planteado en estos términos la situación particular de *Don Catrín* frente a la picaresca española, me centraré a

delimitar el tipo que escogió Fernández de Lizardi como protagonista de su obra: el catrín, producto peculiar y propio de nuestras tierras, el tipo desde donde El Pensador funda su propia tradición para los mexicanos en ciernes.

2. DE PEQUEÑO SEÑOR A CATRÍN, PASANDO POR CURRUTACO.

El término “catrín” fue acuñado en América para designar a sus contrapartes europeas: currutacos y petimetres. Este tipo literario surge en respuesta a la adopción por parte de los jóvenes españoles de las modas francesas del vestir. El afrancesamiento fue un proceso que alcanzó a Europa entera. “Ser francés” parecía la consigna, pues los galicismos circularon y se aposentaron en el resto de las lenguas; francés era la moda de las cortes que imitaban la del rey Sol; nadie como un francés para bailar; francesa, la filosofía que ponía “patas pa’rriba” al Antiguo Régimen, y francesa la literatura que inundaba el Continente y fascinaba incluso a los reticentes españoles. La hegemonía cultural gala no se contendría ante la presencia de los Pirineos, ni aun por los clamores españoles contra el relajamiento de costumbres que consideraban fruto de los *philosophes* y sus doctrinas heréticas. “Afrancesarse” podía hacer sospechoso de hereje a cualquier español si llevaba la imitación a los terrenos del pensamiento. Y, con todo, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la corte española se aposentaba en los territorios del pensar ilustrado que unificaba a Europa, vendrían a verse prontamente las influencias en las nuevas políticas para la administración del imperio que, en especial las conocidas como reformas borbónicas, afectarían a partir de entonces directamente a los reinos periféricos: serían tratados como colonias ya no como provincias ultramarinas. Éstas no pudieron resistirse tampoco a la oleada de pensamiento e influencia francesa.

El catrín es hijo justamente del afrancesamiento. En España el “petit maître” (pequeño señor) se conocería como petimetre y pronto se le llamaría currutaco. Por supuesto que este

proceso no paró en géneros y hubo también petimetras y currutacas. José Cadalso nos legaría una amplia galería de las características propias de tales tipos en su obra *Eruditos a la violeta*, Juan Pablo Forner fustigaría la corrupción que sufría el español a manos del francés en las *Exequias de la lengua castellana*. Sin embargo, lo que más preocupaba a los españoles era que junto con los efectos importados de Francia, se importaban también las costumbres, esto es, la estricta moral española regida hasta entonces por los principios católicos se derrumbaba estrepitosamente en el breve periodo que separaba una generación de la siguiente. Ya los jóvenes petimetres y currutacos habían hecho suyo un código conocido como “marcialidad y cortejo”, desterrando el “recato español”.³⁹ Estos afrancesados manchaban la estampa del caballero español, del hidalgo, echaban por tierra el código de los caballeros y de los hombres para volverse entretenimiento de las jovencitas y elegantes perdularios. Al mismo tiempo, la institución eclesiástica recibía ataques inmoderados por parte de los franceses, que fueron escuchados y secundados por algunos en la misma Península.⁴⁰

De manera que la literatura satírica obtuvo pasto suficiente entre los estrafalarios afrancesados para convertirlos en objeto de irrisión. Estos personajes se distinguían pues en primera instancia por el vestido, y luego por la conducta, de ahí se fijó el tipo literario al cual se

³⁹ Véase el estudio concienzudo de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, en especial la introducción y los capítulos I-III.

⁴⁰ Me refiero a la visión de una España supersticiosa, frágil en su propia concepción católica del celibato y la castidad, ignorante en sumo grado, como se ofrece en la novela gótica *The Monk*, de H. G. Lewis, donde su fe no salva al protagonista, Ambrosio, de la tentación diabólica. Además de la obra de Gaspar de Jovellanos y de fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, la circulación profusa de escritos como *Pan y Toros*, atribuida a Jovellanos, pero escrita por León de Arroyal, muestra la penetración del pensamiento ilustrado en su vertiente anticlerical. El texto de De Arroyal critica acremente la situación de España hacia finales del siglo XVIII, una España que en lugar de religión ostenta supersticiones, que, en lugar de conocimiento del texto bíblico, cimenta su fe en ficciones de milagros a la manera de la ignorancia popular; y que considera la ruina de España por la cantidad de órdenes religiosas y de templos que superan en número a quienes sustentan con su trabajo productivo al imperio. Es singularmente importante esta obra ya que tras la muerte de Jovellanos en 1811 circuló protegida y respaldada bajo su nombre, fue reimpressa en México y difundida. Hacia 1820, en *El Conductor Eléctrico*, Fernández de Lizardi consigna un comunicado de Oaxaca, cuyo autor refiere que, dada la censura sobre *Pan y Toros*, él había decidido memorizarlo y recitarlo a quien lo solicitara; el autor le pregunta a Lizardi si piensa que el escrito pueda ser en efecto herético, cuestión

le imputaba afeminamiento por su vestimenta y estupidez por su hablar de frivolidades; tales características se explotaron por algunos autores publicados en el *Diario de México*:

Soneto

Yo visto, ya vé U, perfectamente,
mis medias son stiles y estiradas,
las hebillas preciosas y envidiadas,
los calzones estrechos sumamente,
charretera a la corba cabalmente,
mis muestras son de cabrier, muy preciadas,
mis sortijas en miles valuadas,
sombbrero de tres altos preponete [*sic*].
Sé un poco de francés y de italiano,
pienso bien me produzco a maravillas,
soy marcial, y a las damas muy atento
¿Tengo, señor razon de estar contento?
¿Qué me falta? No más de una cosilla
Temor de Dios, y algún entendimiento.⁴¹

También del *Diario de México*, leemos:

Hombres a la moderna.

El ejercicio diario adorno y afeminación. El destino la ociosidad y ñoñerías, nuestra esgrima perfumes y aguas de olor... La educación marcialidad, e ignorancia... El estudio novelas y comedias... somos hombres en lo personal: En le figura *bermafroditas*... extranjeros... En la aplicación otentotes. En la producción violentos.. En las acciones Adonis... En el andar zaranderos.

En *El Mentor Mexicano*, otro periódico de la época, se consigna un poema de A. O., probablemente Anastasio de Ochoa, reconocido poeta miembro de la Arcadia Mexicana y mencionado ya en la primera parte (*vid supra*):

El relox de un currutaco

Su muestra un currutaco elogió,
una dama que le oía,
preguntó que horas tenia,
y entonces él escapó.

Yo dixé al ver, que se apena:
no le extrañe vd. Señora,
que no puede saber la hora
quien sólo trae la cadena.⁴²

negada por Lizardi, de hecho, defiende el folleto y a su autor. Es interesante este caso de memorización de un folleto —de ser cierto—, ya que pondría a la oralidad al servicio del impreso.

Luis González Obregón recoge un versito de 1810, alusivo a estos mismo sujetos, firmado por

El Chulito Flégile Pávea:⁴³

En México viven
ciertos hombrecillos;
con perdón de ustedes
voy á describirlos.
Ellos son muy pobres,
no tienen destino
ni colocación;
pero son tan vivos
que pasan la vida
de ageno bolsillo;
ellos se levantan
rabiando de frío,
de su *como-cama*,
de haber mal dormido;
á ponerse empiezan
su *como-vestido*,
que consta de piezas
que á otros han servido;
y después acuden
á un *como-lebrillo*,
que tienen con agua
siempre prevenido;
y haciendo mil gestos,
por causa del frío,
se lavan en rostro,
y con un cepillo
cruelmente se estregan
entrambos carrillos,
y queda aquel cutis,
que antes tan pajizo
por el hambre estaba,
de buen colorido:
van al *como-espejo*,
que es tan reducido,
que no cabe un ojo,
para en él ser visto:
cuando ven que están
muy cari-raídos,
salen a la calle

con aspecto altivo;
se entran á un Café,
y entre los corrillos
de conversación
se introducen finos:
en todo dan voto,
como hombres instruídos
en todas materias.
Si hay algún amigo
que ofrezca café,
ponche, té, ó alguna
cosa de lo mismo,
que en la casa venden,
luego es admitido
el convite, y comen
que es bello prodigio,
como que es de coca.
Mas si el cruel destino
niega este socorro
¡pobres manojitos!
Se van al Portal,
pasan el martirio
de ver tanto bueno
como allí advertimos:
clavan en la fruta
los ojos hundidos:
si hallan quien ofrezca,
queso, fruta, vino
et cetera [*sic*] admiten
al instante mismo;
mas si esto no encuentran
¡pobres manojitos!
No dejan Café,
Fonda, bailecillo,
Donde no se metan
Por ser socorridos
¡Pobres *recetantes*,
pobres *manojitos*!

⁴¹ *Diario de México*, núm 1673, 3 de mayo de 1810.

⁴² *El Mentor Mexicano*, t. I, núm. 7, p. 55.

⁴³ Luis González Obregón, *La vida en México en 1810*, p. 35.

En los textos españoles se había hecho ya escarnio de estos tipos. En su exterior el petimetre o currutaco se constituía de sortijas, sombrero afrancesado, medias, anchas hebillas, afeites, uso de cabellos largos recogidos en coleta, y los casacones, fraques, o levitas que, de acuerdo con un verso de Gómez Marín: “no era otra cosa que una pobre tira,/ que el aire volaba,/ y al infeliz trasero destapaba.”⁴⁴ Al traje afeminado o ridículo se suma una circunstancia más: la pobreza. Así lo dejan ver los últimos dos poemas: un currutaco no tiene reloj, pero sí leontina, es decir, un “indicio” de reloj, una suerte de sinécdoque, pues por la cadena se presume al reloj; en el verso siguiente las expresiones compuestas (como-cama, como-vestido, como-lebrillo, como-espejo) denotan, entre otras cosas, una existencia de ser “como si...”, pero no ser. ¿Para qué portar la leontina sin el reloj? ¿Qué se pretende? El verso es agudo en tanto muestra con claridad asombrosa la paradoja de estos seres.

En estos textos de muestra no aparece el término “catrín”, sino preferentemente currutaco, recetante o manojito. Ya en un poema titulado *Los currutacos herrados y caballos habladores* de 1811 o 1812, Fernández de Lizardi utilizaba a los currutacos para ridiculizar las modas, en la obra la voz narradora reproduce un diálogo entre caballos que presencié y comprendió, según dice: “les entendí, en efecto,/ el idioma bien claro,/ porque desde chiquillo/ con brutos he tratado”; los caballos comentan la moda de “herrar” el calzado de los hombres “curros-trapos”, como los llama el mismo autor. Esta moda consistía en colocar un trozo de metal en el tacón del calzado,

¿A qué viene el herrarse
el tacón del zapato?

Si es por economía,
¡valientes mentecatos!

⁴⁴ “El Currutaco por alambique”, *apud* González Obregón, *La vida de México en 1810*, p. 34.

pues debieran herrar
la suela en ese caso
toda entera, y así
pudiera durar años;
pero herrar el tacón
y lo demás dejarlo,
parece impropiedad
y falta de cuidado.
A más que la herradura
sin duda cuesta caro;
y así nada parece
que puede ahorrar de gasto.
Si me dicen que afirman
con ella más el paso,
yo digo que es mentira;
antes van arriesgados
a dar un resbalón
como muchos lo han dado,
y los herrajes nuevos
no están de esto muy zafos.
[...]
—No se hace por ahorrar
ni por fijar el paso
(dijo el viejo); sí sólo

por hacer ruido andando;
por eso también tienen
los curros de que yo hablo
el sable en las rodillas
suspense en tiros largos,
para que por el suelo,
las piedras y enlosado
al andar haga ruido,
y diga: *aquí va mi amo*.
[...]
Hay muchos de la moda
tenaces partidarios,
que si frenos les echan,
dirán: *es buen bocado*.
pero si esto es la moda,
¿quién podrá remediarlo?
Hagan lo que quisieren,
pues siempre andan *herrados*.
Callaron, pero yo
salí escandalizado
de una moda que choca
a los mismos caballos. (O-I: 175-176)

Nuevamente los currutacos son tenidos por ridículos dado su exterior y su pobreza. Con todo, desde el verso de El Chulito, arriba transcrito, es de verse otra cara del traje de estos personajes, viven de él, viven de “ageno bolsillo”, como insiste el mismo Lizardi en su periódico *El Pensador Mexicano* número 8:

[...] mis señores currutacos, sin blanca y sin destino, que se ven precisados a sostener un tren exterior de decencia a puras fuerzas y con mil trabajos, para poder presentarse todos los días en clase de gorriones o tomar la sopa en casa de este amigo o aquel conocido; que tienen que andar a las oraciones de la noche con el oído alerta por saber dónde hierve el café o suena el molinillo, y que emplearse, tal vez, en tráficos más indecentes para cenar asado y dormir en un destripado colchón. Estos pobres no pueden dar limosna: harto hacen con adquirir el medio para que les almidonen las camisolas o les remonten las botas. (O-III: 200)

La poesía lizardiana se dedica a pasearse por la galería de tipos literarios y de tipos sociales propios de la sociedad colonial, tal es el caso de *Ninguno diga quién es, que sus obras lo dirán*.

Con máscara de español
un mulato se presenta,
y parece en lo que ostenta
que no le merece el sol;
si por su dicha o su maña
ha adquirido algún dinero,
piensa que es tan caballero
como el monarca de España
[...]
Quizá un señor currutaco
esta máscara se pone,
pues por más que se compone
no trae en la bolsa tlaco;

con casaca y sin camisa
y brillo de señoría,
suele andar al medio día
oliendo dónde se guisa;
sin convite y sin rondón,
se encaja en una visita
esta pobre mascarita
para comer de gorrón.
El ser pobre no es pecado
ni hay quien lo pueda decir
pero es simpleza fingir
de rico un pobre pelado.
(O-I: 90-91)

Otro ejemplo del mismo tipo social en *Bueno es hacerse el tupé, pero no pelarse tanto*:

A título de señores,
de curros y caballeros
hay mil jóvenes groseros,
disolutos, habladores,
gorrones, estafadores,
sabiondos de cal y canto,
soberbios... En fin, si cuanto
hacen es civilidad
*buena es la marcialidad,
pero no pelarse tanto.*

¿Qué es ver a uno de levita
ridículo, o pantalón,
encajarse de rondón,
en el baile o la visita,
sin convite, y si es bonita
la niña, empieza el encanto,
los fingimientos, el llanto,
los billetes y llanezas?
*Buenas serán las ternezas,
pero no pelarse tanto.*
(O-I: 135)

La diferencia entre los versos de A. O., el soneto, el trozo titulado *Hombres a la moderna*, y los citados de El Chulito Flégile Pávea y Fernández de Lizardi, estriba en que éstos hacen hincapié en que el traje es la forma de vida de estos personajes, pues no podrían meterse de “gorrones” en ninguna casa vestidos con andrajos, es precisa la simulación. Sin embargo, esta práctica social no es exclusiva de los currutacos, sino que se presenta, como se deja ver en *Ninguno diga quién es* también en el “mulato”, que con dinero se hace una máscara que lo blanquea. Este verso se compone de estrofas que glosan una “máscara”, herramienta que nos remite al teatro, y la imagen del texto al tema barroco del “teatro mundo”. José Antonio Maravall nos deja claro el poder de tal:

[...] el carácter transitorio del papel asignado a cada uno que sólo se goza o se sufre durante una representación. Segundo, su rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno mañana lo será otro. Tercero, su condición apariencial, nunca sustancial, con lo que aquello que se aparenta ser —sobre todo para consuelo de los que soportan los papeles inferiores— no afecta al núcleo último de la persona, sino que queda en la superficie de lo aparente, con frecuencia en flagrante contradicción con el ser y el valer profundos de cada uno.⁴⁵

El mundo hacía las veces de escenario donde cada cual portaba una máscara, jugaba un papel, de suerte que el mundo era un engaño. Para el hombre barroco el engaño era permanente mientras se vivía, de ahí la pesadumbre de *La vida es sueño* de Calderón, mientras que para el hombre ilustrado la verdad o el rostro de cada uno se ocultaba tras la máscara y bastaba la razón como herramienta para el desengaño, el optimismo ilustrado confía en hallar el rostro tras la máscara. En el poema de Fernández de Lizardi hay seis máscaras en total que utilizan hombres y mujeres para convivir socialmente. A mi parecer, ésta es la estructura profunda que encarna también Catrín, la del ser de la máscara que ya había sido explorada arduamente por los barrocos.

El afeminamiento y el afrancesamiento del traje dejan de ser el centro en estos textos lizardianos, las “obras”, es decir, las acciones son las que definen la galería de sus tipos. Esto se corresponde con el espíritu ilustrado en cuanto a que se aspira a que el hombre se relacione socialmente, no ya por su genealogía, sino por sus propios méritos. Vital giro toma esta idea en los territorios de la Nueva España. Así, Fernández de Lizardi asentará en el número 10, tomo I de *El Pensador Mexicano*:⁴⁶ “no distinguir el hombre amable del inicuo por el lugar de su nacimiento, por el color del cutis, por la brillantez de sus riquezas, ni por el viso de sus empleos, sino sólo por sus buenas o malas operaciones.” (O-III: 94). Tras esta declaración se percibe el panorama de desigualdad jurídica en que se hallaban los súbditos de los territorios

⁴⁵ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, p. 320.

⁴⁶ El número 10 es el siguiente ejemplar publicado por nuestro autor desde la cárcel, luego de su arresto por la publicación del número 9, que conllevó a la suspensión de la libertad de imprenta en Nueva España.

ultramarinos, quienes “por su nacimiento” no podían acceder, en general, a los puestos de gobierno; “por sus empleos” se refiere a que él por no ser bachiller en artes, ni pertenecer a ninguna agrupación literaria, haber sido escribano público, y mantenerse de la venta de su escritura (*pane lucrando*), era criticado por los árcades como Lacunza y M. G. Tal como vimos en la primera parte. Otro ejemplo, de la desigualdad según los empleos se daba en los gremios artesanales, había diferencias: un platero no permitía que su hija se casara con un zapatero, porque “hay mucha diferencia de engastar diamantes y forjar oro, a estirar vaqueta con los dientes” (O-X: 62), caso analizado por Lizardi en su diálogo *La igualdad en los oficios*:

[...] así como las riquezas, los títulos y los honores no son capaces de constituir un alma grande, de la misma manera la pobreza y la oscuridad de los oficios más mecánicos, no podrán estorbar que haya entre sus profesores muchos hombres excelentes y que, si pudieran, manifestarían la grandeza de sus almas, la sublimidad de sus talentos, la beneficencia de sus corazones y en el fondo de su virtud [*si*]. Y que usted apreciara se les quitaran los fantásticos y pueriles embarazos que los detienen, premiando la virtud donde se hallara, pues de este modo mirarían todos los oficios con una honrada igualdad, se dedicarían a ellos muchos niños gustosos, sabiendo que jamás les serviría de obstáculo para aspirar a mejores artesanos, más fomento de la industria, menos ocio; de consiguiente, menos vicios, más comercio, mejor educación, menos miseria y más felicidad. (O-X: 68)

He aquí el tópico de la “felicidad” ilustrada mencionado por Hazard,⁴⁷ apropiado por Lizardi para proyectar cambios en la sociedad colonial. El afeminamiento denota falta de hombría, pero es sólo una característica que sintetiza el valor otorgado a la apariencia. En tanto, la ociosidad fue tomando nuevo cariz dentro del sociolecto (grupo de valores de una sociedad), la ociosidad en el marco de la ilustración se oponía al trabajo, y éste era un nuevo vínculo genuino y legítimo entre los hombres y la sociedad. El trabajo y no el nacimiento asignaba al hombre un lugar entre sus semejantes: lo relacionaba con el bien común para acrecentarlo, protegerlo y resguardarse en él. De manera que la ociosidad de los petimetres y currutacos se percibía contraria a los nuevos valores y al fin de éstos: la felicidad ilustrada. Esa oposición sólo hace más

evidente el asentamiento de las ideas ilustradas y la transformación profunda del sector letrado de la sociedad. Así, en la mimesis del referente, se crea un tipo literario, y será este tipo que conjunta el afeminamiento francés con el ocio tolerado, el que emplea Fernández de Lizardi para configurar a don Catrín de la Fachenda, protagonista de su propia vida. En este proceso mimético lo más interesante es la referencia como apunta Paul Ricoeur:

La referencia metafórica [...] consiste en que la supresión de la referencia descriptiva —que, en una primera aproximación reenvía el lenguaje a sí mismo— se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa.⁴⁸

De manera que más allá del “catrín” como ser histórico concreto descrito, lo que queda en los textos una vez que éste es suprimido son los aspectos que no tienen que ver necesariamente con estos tipos sociales, y que, por medio de la referencia provocan el afloramiento de las llagas de la sociedad novohispana, lo que no se puede decir de manera directa.

El trabajo se muestra como pieza clave contra el ocio inútil, y la ignorancia como principio del que emana la repulsa por los oficios mecánicos: ociosidad que en los currutacos es ya inherente al tipo literario. Ahora bien, el paso de petimetre y currutaco a catrín, se manifiesta justamente en el actuar, y en superar al tipo perfectamente delimitado por los poemas antes transcritos, es decir, al joven bien vestido y gorrón, cosa que también fue Periquillo. Catrín de la Fachenda es “don” porque es hijo de nobles, pero no de cualquier tipo de nobleza, de la nobleza proveniente de la Conquista, ésta ya representa una novedad frente a los currutacos literarios. Catrín es nieto bastardo de conquistadores, nobleza en tercer grado y periférica, pues no pertenece a los títulos dados durante la Reconquista española, ni a los otorgados durante el siglo XVII, denunciados por el mismo Francisco de Quevedo en su letrilla *Poderoso caballero es don Dinero*: pertenece a la nobleza surgida en nuevas tierras, desdeñada

⁴⁷ Véase la nota 20 de la primera parte, en especial el apartado de *La sátira lizardiana y el “buen gusto”*.

por la propia aristocracia peninsular, y que después y sobre todo en Nueva España fundó su poderío en la publicidad de su riqueza, es decir, en la ostentación del lujo...⁴⁹ y; en el pasaje siguiente es ridiculizado por medio no sólo de la hipérbole retórica, sino también por una correspondencia desproporcionada, pues a la camisa y a los calzoncillos se reduce toda la “ostentación de lujo” de nuestro Catrín:

–Sólo esto me falta para que me lleve el diablo de una vez [se dirige a la ronda que lo detiene]. ¿Con que a un caballero como yo se juzga por ladrón, porque se ve desnudo, sin advertir que esta camisa es de estopilla y los calzoncillos de bretaña superfina, géneros de que no se visten los ladrones, a los menos los rateros? Mejor fuera que usted y su ronda me acompañaran a mi casa, donde deseo llegar para curarme de los palos que me han dado los verdaderos ladrones que me acaban de dejar en el triste estado en que usted me ve. (O-VII:583)

Catrín fue golpeado por robar a su patrón, que era dueño de un tugurio donde se jugaba, es decir, Catrín como gurupíe ayudaba a “robar” por medio del juego; fue sorprendido y castigado, arrojado a la calle sin ropas y en ese trance lo encontró la ronda. La impostura del habla en este caso le permite a Catrín salir bien librado, no desenmascara el código de la apariencia con el que se sostiene el simulacro. Muy al contrario, es gracias a este simular ser un hombre decente que ha sufrido un asalto, que se salva de parar de nuevo en la cárcel, pues hace valer su palabra por la pura apariencia de su camisa y de sus calzoncillos: el hábito, aunque sea un trozo, sí hace al monje.

Ser noble en Nueva España no era lo mismo que en la Metrópoli. En nuestras tierras la ostentación de lujo era necesaria para ser tenido por noble por encima mismo de las ejecutorias. Fernández de Lizardi definiría el lujo en su diálogo de la Paya y la Mexicana, publicado en el 1815 en su periódico *Alacena de Frioleras*: “Lujo es aquel ornato exterior con el que pretenden distinguirse en las ciudades unos de otros o, a lo menos, parecer que son más de

⁴⁸ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 152.

lo que son en realidad...” (O-IV: 58). De suerte que, si como afirma la Verdad en *Los paseos de la Verdad* del mismo Lizardi: “Cada uno de vosotros es uno y dos. Uno en lo físico, dos en lo moral [...]. El hombre considerado en cuanto animal, es un individuo de la especie humana, que vale tanto como decir que es un hombre; pero considerado como animal racional, ya es dos hombres en uno, el material y el espiritual.” (O-IV: 120), Lizardi no sólo atiende al exterior de Catrín como lo hacía la tradicional forma de establecer una galería de tipos literarios, sino que se ocupa desde este paradigma ilustrado de mostrar su interior. Esta diferencia con el tipo literario retratado por los primeros versos citados, hace de éstos miembros del cuadro de costumbres que, como señala Esther Martínez Luna, cumplen en tanto tipos literarios de la sátira burlesca, que busca en la realidad la víctima de su crítica.

El perfil de Catrín emerge del petimetre y el currutaco en cuanto al vestido y la forma de vida, pero “catrín” es un nuevo tipo que se corresponde con la realidad novohispana de la ciudad de México, en tanto suma a sus características la de supuesta nobleza, además asume una nueva forma literaria, deja las sátiras en versos chocarreros y da sitio a la narración, de suerte que el afracensamiento, afeminamiento y gorronería del tipo literario poético, debe desaparecer o reconstituirse para encarnar al redactor y protagonista de su propia autobiografía, entroncando por composición con la tradición de la menipea y de la picaresca.

3. LA AUTOBIOGRAFÍA: CENTRO GRAVITACIONAL.

Además de que tanto la sátira menipea y la novela picaresca del siglo XVIII español narran acciones, de ambas se desprende una enseñanza moral por medio del humor. De hecho la escritura de una autobiografía dieciochesca como la Diego de Torres Villarroel contiene

⁴⁹ Doris M. Ladd en su estudio *La nobleza mexicana en la época de la independencia*, establece que muchos de estos nobles debían mostrarse como plutócratas, el lujo de la Nueva España y sus señores se había incrustado como parte de los valores.

autocensuras que desean impedir la imitación de sus vicios y yerros como se lee en el trozo segundo: “Las trazas, las ideas y las invenciones de que yo usé para hacer estos hurtillos y abrir las puertas para huir de la sujeción y la clausura, no las quiero declarar, porque el manifestarlas más sería proponer vicios que imitasen los lectores incautos, que referir pueriles travesuras.”⁵⁰

La intención de la sátira menipea, como la plantean Bajtín, Relihan y Romero González, de promover la enseñanza de una verdad práctica para el hombre común, en el caso de la novela picaresca se encarna en las acciones de un personaje, acciones que constituyen su vida: “La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, *la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa.*”⁵¹

Me interesa enfatizar que la novela picaresca es la narración de la vida de un hombre común. Esta vida nos es transmitida por él mismo la mayoría de las veces, seguramente porque un hombre común no tendría escribiente a quien encargarle la elaboración de su biografía. De manera que la base de verosimilitud de la obra estriba en el perfecto artificio que identifique al narrador con el hombre de carne y hueso; dado que se trata de un “cualquier cualquiera” el prólogo de las novelas establece las razones por las cuales el narrador desea comunicarnos su vida (exordio): Lázaro de Tormes desea aclarar a “vuestra merced” su caso, es decir, explicar por qué vive como un cornudo tolerante; Mateo Alemán confiesa que narra la vida de Guzmán para “el bien común”: “no entiendas que acaso haberlo hecho fue movido de interés ni para ostentación de ingenio, que nunca lo pretendí ni me hallé con caudal suficiente” y advierte a su lector que las picardías que en ella se encuentran “aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas [*sic*] manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión y música que entretengan”;⁵² mientras Torres

⁵⁰ Cf. Diego de Torres Villarroel, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de...*, p. 83.

⁵¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, p. 997.

⁵² Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, t. I, pp. 86-87. Ésta y las anteriores.

Villarroel narra su vida para dejar una versión personal y hacer dinero con ella, Torres aspira a controlar su vida mientras vive y después de muerto, de ahí también las censuras a sus lectores.

Narrar la propia vida requiere una justificación. No olvidemos que la épica se justifica por la narración de las hazañas de los héroes, de los esforzados, para ser imitadas por todos; mientras la hagiografía, otro género que narra la vida, lo hace específicamente en el caso de los santos y es la vida de éstos un ejemplo de moral en positivo, es decir, ejemplares por su devoción. Lázaro, Pablos y Guzmán no son héroes, sino antihéroes en el sentido de la épica y la hagiografía; son la imitación de los “peores” o “inferiores”,⁵³ los que son moralmente ejemplares en el sentido de que comunican soluciones prácticas para la vida. Personalmente considero que la estrecha vinculación con lo vital, es lo más trascendente del género picaresco, el mundo que despliega la obra guarda gran semejanza con el mundo del lecto-escucha, recordemos que la sátira se ocupa de la realidad circundante. La picaresca representa la encarnación de las acciones, su atestación ya no desde la heroicidad épica ni hagiográfica, sino desde la heroicidad común, finita y cotidiana goza de más sentido para los receptores.

Sucedé que tolerar la deshonra como lo hace el buen Lázaro no puede explicarse sin recurrir a la vida que circunda al lector. No sólo es evidente que el presente de Lázaro no se explica sin su pasado, sino que el vínculo entre ambos es imprescindible, si consideramos su solo presente Lázaro es un cornudo consentidor, pero el presente del pasado, es decir, la narración de su pasado modifica el presente: su estado de marido consentidor que escandaliza al reino: “un sujeto se reconoce en la historia que se cuenta a sí mismo sobre sí mismo”.⁵⁴ Efectivamente, el presente “muestra” un sentido “otro” al cotejo con la historia de su vida y, de paso, tanto la estructura social de la España del siglo XVI como sus valores son

⁵³ Aristóteles, *Poética*. “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores”, cap. 5. 1449^a, 31-32.

⁵⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, p. 999.

reelaborados a la luz de la explicación del caso de Lázaro. La autobiografía picaresca conduce al lector por la explicación del presente a través de la memoria del narrador-autor-héroe. Si trasladamos esto al caso de Catrín encontramos que el momento desde el que se escribe la obra son los últimos días de su vida:

[...] esta hidropesía de que padezco cuando escribo estos renglones, se apoderó de mí, y me acarreó todos los males que leeréis en el capítulo catorce de esta legítima y verdadera historia. (O-VII:614)

De manera que al percatarnos desde dónde narra, el protagonista mismo nos conduce hacia un artificio interesante: el final de la novela es el final de la vida de su narrador-protagonista, la verosimilitud lleva a Lizardi a plantear la inconclusión del manuscrito: “Las ansias me agitan demasiado; el pecho se me levanta con el vientre... me ahogo... amigo practicante, seguid la obra... [...] Ya no pudo seguir dictando el pobre don Catrín [...] Me comprometí a concluir la historia; pero ¿cómo he de cumplir con las obligaciones de un fiel historiador sino diciendo la verdad sin embozo?” (O-VII:617-619). Don Catrín nos brinda el trazo de las señales de su muerte próxima, mantiene ante este hecho un tono ecuánime, preocupado porque se concluya la obra. La narración retrospectiva de la vida de Catrín persigue dar sentido a la muerte del personaje: ¿por qué muere solo, en un hospital para desposeídos, sin temor de Dios?, ¿qué lo llevó a ese estado?

Es preciso atender ahora al tono despreocupado y de alejamiento en que don Catrín narra este último trozo de su vida. Vuelve a la grandilocuencia del capítulo I, el humor se encarga de desolemnizar la muerte, al tiempo que hace ver la agonía de Catrín sin aprensiones como si lo narrado le sucediera a otro:

Queridos míos: cuando escribo este capítulo, que pienso será el último de mi vida, ya me siento con muchas ansias, el vientre se me ha elevado y las piernas..., digo la pierna, se me ha hinchado más de lo que yo quisiera, y por estas razones es natural que salga menos metódico, erudito y elegante que ninguno de los de mi admirable historia, porque ya sabéis que *conturbatus animus non est aptus ad exequendum munus suum*. El ánimo afligido no está a propósito para desempeñar sus funciones, según dijo Cicerón o Antonio de

Nebrija, donde únicamente he leído esta sentencia. Alabad, alabad, amigos, mi erudición y mi modestia aun a las orillas del sepulcro. Ningún escritor haría otro tanto al borde mismo de la cuna; pero dejémonos de prevenciones; continuemos la obra, y salga lo que saliere. (O-VII:615)

Sería yo el hombre más indolente, y me haría acreedor a las execraciones del universo, si privara a mis compañeros y amigos de este precioso librito, en cuya composición me he alambicado los sesos, apurando mis no vulgares talentos, mi vasta erudición y mi estilo sublime y sentencioso. (O-VII:539)

La reaparición del tono hiperbólico de autoalabanza que conduce a la sospecha del lector, la autoalabanza concluye en vituperio de la persona. Este tono burlón se acompaña, pues, de la velocidad de la narración, que también aparece como distintiva en el capítulo I, en que Catrín narra a saltos y trompicones los años de su niñez, primera formación —y deformación— y primera juventud; recordemos que este capítulo inicial abarca los hechos anteriores a su nacimiento, su nacimiento, primeras letras, rudimentos en religión y egreso de la Universidad. Este capítulo XIV en un párrafo solo da fin a la última aventura o estadio del personaje: su vida de exitoso falso mendigo, pasaje de cuya velocidad percibimos además, que así sucedió, velozmente, acción tras acción el declinar de la estrella de Catrín:

Una anasarca o general hidropesía se apoderó de mi precioso cuerpo; me redujo a no salir de casa; me tiró en la cama; Marcela llamó al médico, y entre él y el boticario me llevaron la mitad de lo que había rehundido, a los últimos me desahuciaron: Mi querida Marcela, luego que oyó tan funesto fallo, se mudó la noche que se le antojó, llevándose de camino todo lo que había quedado; pero me dejó recomendado a la casera, lo que no fue poco favor. La dicha casera, el mismo día de la desgracia, me consiguió una cama en el hospital, me condujo a él, y cátenme ustedes sin un real, sin alhaja que lo valiera, enfermo, abandonado de la que más quería, lleno de tristeza y entregado a discreción de los médicos, curanderos y practicantes de este bendito hospital en que me veo, y en donde no pensé verme según lo que tenía guardado y el amor que me profesaba Marcela. (O-VII:614)

La abundancia de los verbos conjugados en pretérito perfecto y la yuxtaposición de las oraciones dota de velocidad sorprendente al párrafo, todo acontece rápido, una cosa tras otra: “una anasarca se apoderó”/“me redujo”/“me tiró”/“Marcela llamó”/“entre él y el boticario me llevaron...”/“me desahuciaron”. Don Catrín aparece en este párrafo más como objeto

pasivo de las acciones de otros: el médico, el boticario, Marcela, la casera y finalmente los practicantes y médicos del hospital. Don Catrín es un objeto al que todos estos agentes extraen algo de provecho hasta dejarlo en verdad desahuciado, para finalmente volver a su propia perspectiva de sí: “este bendito hospital en que me veo, y en donde no pensé verme, según lo que tenía guardado y el amor que me profesaba Marcela” (ésta y las subsiguientes O-VII:616). Previo a esta visión nos topamos con la frase “y cátenme ustedes sin un real”, por medio de la cual Catrín en tanto narrador regresa a la perspectiva de emisor y vuelve a hacer contacto con el receptor, de manera que éste participa de una segunda perspectiva de lo que acontece al personaje, hecho esto puede replegarse hacia sí mismo. Se comprende perfectamente que tras asentar la indolencia y rapidez de la mudanza no sólo de la suerte, sino del carácter de su amada Marcela, que don Catrín ataque irónicamente y sin miramientos a las malas mujeres, ya que culpa directamente a Marcela de haberlo abandonado, al igual que culpa a la hidropesía de haber concluido con los buenos tiempos que vivía: “Abrid los ojos, catrines, amigos, deudos y compañeros míos; abrid los ojos y no os fiéis de estas sirenas seductoras que fingen amar mientras consiguen esclavizar a sus amantes; de estas perras que menean la cola y hacen fiestas mientras que se comen vuestra substancia”. Las diligencias médicas y religiosas que le dispensan en el hospital le significan nada:

El médico me dice que me muero, y que me disponga. ¡Terrible anuncio!
El capellán ha venido a confesarme; y yo, por quitármelo de encima, le he contado cuatro aventuras y catorce defectillos. Él me absolvió y me aplicó las indulgencias de la Bula.
Se me ha traído el Viático y se me ha hecho una ceremonia muy extraña, pues si he comulgado dos veces, han sido muchas en mi vida.
[...]
Me ven muy malo sin duda, porque me han puesto un Cristo a los pies; qué se yo qué significan estas cosas: tengo un espíritu muy fuerte. (O-VII:616)

La voz del protagonista se repliega aún más sobre sí mismo al considerarse desvinculado de ese mundo; mundo que insiste en ocuparse de su cuerpo y de su alma. Contra tal preocupación dice: “qué se yo qué significan estas cosas”: “Aun cuando hago estas reflexiones,

ni me acobardo, ni siento en mi corazón ningún extraño sentimiento: mi espíritu disfruta de una calma y de una paz imperturbable” (O-VII:617). Catrín escribe desde el hospital, sin dinero, solo, sin el consuelo de Dios y en las manos de Cándido, un joven practicante de medicina que “admira mi talento, compadece mi estado y me da consejos. Ya me cansa.” (*Idem*). Se encuentra tan replegado sobre sí en sus postreros instantes que, ante la posibilidad de que existiera el castigo eterno, afirma “entonces yo me la he pegado, pues si me condeno, escapo en una tabla” (*Idem*). Él se le escapa a Él, le hace una jugarreta, ya no en la Tierra, sino en el espacio mismo de lo eterno. Podría tal vez pensarse esto como característica de un yo elevado por encima de todo, un yoísmo romántico. Sin embargo, recordemos que el proceso mimético de verosimilitud en este caso hace necesario que Catrín concluya con estas afirmaciones su vida. Al retomar el tono hiperbólico paródico del capítulo I que buscó colocar al enunciador por encima de los demás (por encima de sus sirvientes, condiscípulos, maestros, de su tío el cura y de sus padres en primer lugar), resulta necesario que una vez que se ha ubicado moralmente por encima de Marcela, que se considera mejor que Cándido a quien llama fanático y toma como amanuense (O-VII:616) (un señor debe procurarse alguien a quien dictar), que Catrín mire por encima del hombro la liturgia religiosa y a sus ejecutantes, y por qué no, al Juez Supremo mismo.

Si bien el artificio de narrador-autor-personaje es indispensable para la verosimilitud, lo más importante es la materia narrada: la vida, concebida como cúmulo de acciones-aventuras, cuyo fin no es salvar al reino, ni salir ileso de las tentaciones diabólicas o pruebas de fe, ni vencer los obstáculos de encantadores o hechiceros para volver al orden el mundo, sino para llegar al presente del narrador-autor-héroe y cumplir con el planteamiento del prólogo-exordio, que para *Don Catrín* es el de “aumentar el número de los catrines; y el medio, proponerles mi vida por modelo”, vida que incluye aunque no como él quisiera su propia muerte.

Quiero insistir en que la vida se manifiesta en estas obras como un cúmulo de acciones-aventuras —y de qué otra manera puede cualquiera hablar de sí mismo—⁵⁵ y que la selección de éstas y su entramado pretenden explicar el presente de manera causal. Recordemos que toda acción tiene una inclinación moral inalienable.⁵⁶ El asunto es cómo opera la narración de acciones por parte de los antihéroes de estos textos (menipea y picaresca) en el lecto-escucha (nivel perlocutivo de la lengua); para lo cual hay que preguntarse por la composición del texto, en nuestro caso de *Don Catrín*. La ejemplaridad es el fin último de la escritura lizardiana, en el caso de *Periquillo* y *Catrín* se desea que la vida de otro como yo (no un héroe ni un santo) se convierte en un espejo, cuya superficie me devuelve una imagen distorsionada (sátira que ataca y moraliza ridiculizando) en la que reconozco, y una vez reconociendo, se aprende y se deduce “qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante.” (Aristóteles, *Poética*, 1448b 17-20 vv). Recordemos la expresión halagüeña de E. L. B. sobre la poesía satírica lizardiana: “sus producciones son espejos en que miramos nuestros defectos, que nos obligan a decir... *aquí voy yo... mutato nomine de me fabella narratur* [cambiando el nombre, la fabulilla habla de mí]”;⁵⁷ esta idea del espejo satírico se muestra diversa en el caso de Jonathan Swift:

La sátira es una clase de espejo en que quienes se miran ven reflejado el rostro de todos, menos el suyo; ésta es la razón principal por la que halla tan favorable acogida en el mundo, y la razón por la que tan pocos se muestran ofendidos con ella. Mas, si aconteciera lo contrario, el mal no sería grave. La experiencia me enseñó a no temer daño alguno de aquellos entendimientos a los que he podido irritar, ya que la ira y el furor aunque añaden fuerza a los

⁵⁵ Remito al lector para abundar sobre la narración como forma de decirse e identificarse a *Sí mismo como otro* y Freud. *Una interpretación de la cultura*, de Paul Ricoeur.

⁵⁶ Ricoeur lo explica como sigue: “Con arreglo a las normas inmanentes a una cultura, las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala preferentemente moral. Adquieren así un valor relativo, que hace decir que tal acción *vale más* que otra. Estos grados de valor, atribuidos en primer lugar a las acciones, pueden extenderse a los propios agentes, que son tenidos por buenos, malos, mejores o peores.” *Tiempo y narración I*, p. 122.

⁵⁷ E. L. B., “Aplaudo el mérito...”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

nervios corporales, relajan los del espíritu y tornan débiles e impotentes todos sus esfuerzos.⁵⁸

La imagen lizardiana del espejo satírico concuerda en cierta medida con la expresada por el inglés. El volumen de *Fábulas de El Pensador Mexicano*, publicadas por Lizardi abre con *Los lisiados al espejo*:

Por sólo ver dos hermosos
espejos que yo tenía,
fueron a mi casa un día
unos pobres defectuosos.
Pero al punto que se vieron
en el cristal retratados
tales como eran, montados
en cólera así dijeron:
--Es insufrible insolencia
la del bribonzuelo autor
de estos lienzos. Sí, señor.
A nuestra misma presencia
nos injuria, nos maltrata,
nos insulta, nos apoca
y nuestra rabia provoca,
pues nuestras faltas retrata.
Es menester acabar
con bicho tan insolente
y mientras, precisamente,
estos lienzos destrozará.
Mirando yo que trataba
aquella turba destruir
mis espejos, el salir
advertí no se excusaba.
Salí, en fin, y revestido
de mi propia autoridad

les dije: --Necios, notad
que aquí nadie os ha zaherido.
Advertid, tontos, trebejos,
que son vidrios los que veis,
y así otro día no llaméis
retratos a los espejos.
Es propio de este cristal
y otros así, sin que ultrajen
el representar la imagen
conforme el original.
Si alguno se viere viejo,
tuerto o corcovado aquí,
échese la culpa a sí
y no al autor del espejo.
El que los hizo, a fe mía,
retrataros no pensó,
pues cuando los fabricó
para nada os conocía.
Si vosotros estuvierais
sin lacras, seguramente
de modo muy diferente
en los espejos os vierais.
Dije, y se acabó, señores,
toda la riña al momento.
¡Ojalá entiendan el cuento
algunos de mis lectores! (O-I: 289-290)

Mientras que Swift considera que la naturaleza humana es doble, pues mira la paja en el ojo ajeno y es incapaz de mirar la viga en el propio, Lizardi asume en esta fábula que la naturaleza humana frente a la sátira no es el ser doble sino “reconocer”. Para Lizardi como

⁵⁸ Jonathan Swift, “Prefacio del autor” de “Relato completo y verídico de la batalla librada el viernes último entre los libros antiguos y los libros modernos en la biblioteca de Saint-James”, en *El cuento de un tonel. La batalla de los libros*, p.176.

para Bustamante se trata de retratar hasta alcanzar un punto en que se confunda el espejo satírico con un lienzo, ofrece la ventaja del reconocimiento, Swift no confía tanto en la humanidad, considera como Pope que la estupidez controla al hombre en mayor medida. El truco del espejo satírico es que está distorsionado, como afirma Gilbert Highet:

[...] satire —although it pretends to be telling the complete truth about life—in fact presents a propagandist distortion; while dramatic and narrative fiction make a far better balanced selection of material and come much closer to telling the entire truth.

[...]

The central problem of satire is its relation to reality. Satire wishes to expose and criticize and shame human life, but it pretends to tell the whole truth and nothing but the truth. In narrative and drama it usually does this in one of two ways: either by showing an apparently factual but really ludicrous and debased picture of this world; or by showing a picture of another world, with which our world is contrasted.⁵⁹

La menipea propone enseñar al ciudadano común en el conocimiento, arrojar éste en la vida común para mejorarla tangiblemente. Ahí en las acciones narradas en marcos fantásticos, burlescos y con un lenguaje bajo se encuentra en praxis la verdad. Por medio de la autobiografía picaresca esta praxis se desarrolla en acciones-aventuras del personaje cuyo sentido último es ubicarlo en el presente de su mundo, mundo compartido con el receptor en cuanto a tiempo y espacio. Lo retratado ha sido, pues, visto previamente por el receptor, de ahí que pueda reconocer. Don Catrín no es un héroe militar, ni santo varón, tipos literarios de los cuales la admiración y ejemplaridad devenía entre otras circunstancias de que no abundaban en el mundo; los catrines son muchos —y merced a la obra de Catrín pretenden extenderse en número por el mundo—, muchos los lindos retratados por Torres Villarroel, muchos los que caminan en el infierno de los *Sueños* quevedianos, muchos hay en el mundo como Lázaro y como don Pablos: los catrines se hacen, se crían como Catrín, viven como él y mueren como él: “Sucede que al contemplarlas [las imágenes imitadas], aprenden y deducen [no sólo los

⁵⁹ Gilbert Highet, *Anatomy of Satire*, pp. 158-159. Siguiendo la metáfora del espejo para describir a la sátira Highet titula a este enorme apartado “The Distorting Mirror”.

filósofos, sino igualmente los demás] qué es cada cosa”.⁶⁰ Lo que leemos en esta prosa lizardiana es la vida de un joven nacido en el seno de la sociedad criolla novohispana, vida que funciona satíricamente como espejo de un “ahí reconozco”. Ahora bien, el modo propio de mimesis de la sátira menipea o en verso es atacar-moralizar con el ridículo (*vid supra* primera parte). Este “reconocimiento” del que habla Aristóteles llegó intacto hasta la *Poética* de Luzán:

[...] no hay otra cosa más natural para el hombre, ni que más le deleite, que la imitación [...] Y como nada hay más dulce ni más agradable para nuestro espíritu que el aprender que *ésta es la tal cosa* y, al mismo tiempo, se deleita en conocer y admirar la perfección del arte que, imitando le representa a los ojos como presente un objeto distante. Por eso nos deleitan pintados los monstruos más feos y espantosos, que nos horrorizarían vivos y nos agrada la copia de los objetos más viles, cuyo original nos movería a risa y a desprecio; procediendo en tal caso, nuestro gusto y deleite, no tanto de los mismos objetos, cuanto de la perfección del arte que los imita.⁶¹

La diferencia entre Aristóteles y Luzán radica justamente en el énfasis que harán los modernos en que la imitación y su belleza recaen en la “perfección del arte que imita”, mientras que la mimesis para el filósofo no puede darse sin el reconocimiento, es decir, el arte está sujeto a metamorfosear la realidad, pero es ésta el horizonte desde donde el receptor puede reconocer, de ahí la utilidad poética (*vid supra* primera parte).

El ridículo de que requiere el espejo de la sátira no es la chocarrería,⁶² para Aristóteles “lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor”;⁶³ Luzán mantendrá diciendo: “reprender en general sin herir señaladamente”.⁶⁴

⁶⁰ Aristóteles, *Poética*, 1448b, 13 y ss.

⁶¹ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general...*, pp. 99-100. Pueden confrontarse estas ideas de Luzán con el primer párrafo del capítulo 4 de la poética aristotélica. 1448b, 4-19vv.

⁶² En su *Retórica*, Aristóteles al hablar de lo irrisorio en el discurso distingue entre la chocarrería (*bomolochía*) y la ironía (*eironía*): “es más propia del [hombre] libre la ironía que la bufonada; pues aquél, en razón de sí mismo hace lo ridículo, el bufón, en cambio, de otro.” Libro III, cap 18, 1419b, 7-10vv.

⁶³ Aristóteles, *Poética*, 1449^a, 26 y ss.

⁶⁴ Ignacio Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general...*, p. 237.

De manera que el reconocimiento y la empatía del público para con las acciones de la vida de Catrín que nos muestran el camino doble de la dicha a la desdicha y de la falsa desdicha a la falsa dicha van de la mano del ridículo y del humor que esto produce, humor que no busca producir dolor sino enseñanza y deducción de las cosas. Para llegar a dicha deducción de las cosas es preciso que éstas sea puestas en acción, como afirma Francisco Vázquez, traductor de *El hombre feliz*, obra del padre Teodoro de Almeida, autor conocido y citado por Fernández de Lizardi y sus contemporáneos:

No se hallan aquí las falsas divinidades de los Gentiles, no saltan en él las Nayades, las Driades [...]. Además de que el objeto de esta obra no admite semejantes invenciones, vivimos en un siglo muy despierto y excesivamente filosófico, quando ya no hacen ilusión las fábulas: todos conocemos las divinidades gentílicas [...] conoció el Padre Almeyda que era preciso introducir otros seres diferentes que no chocasen con al religión: para esto personalizó las pasiones y puso en movimiento en espíritu del error, la furia de la soberbia, la de la tristeza, etc. estos son unos resortes que todos conocemos, y manejados con destreza mantienen en esta obra el embeleso de los lectores, sin el miserable recurso de vanas deidades de la mytologia.⁶⁵

De acuerdo con Coronel Ramos una vez asentada la influencia aristotélica de la *Poética* en el Renacimiento “se impone entonces una metodología de estudio de los géneros literarios regida por los conceptos de finalidad, origen, materia y utilidad”. En este sentido F. Robortello publicó su comentario a las poéticas de Aristóteles y Horacio en 1548, titulado *In librum Aristotelis de arte poetica ad pisones inscribitur*, donde describe la sátira en tanto “amplificación y mitigación de la tragedia: su finalidad será servir de contrapeso a la severidad correctora de la tragedia”; Coronel Ramos dice al respecto:

A su juicio [Robortello] la sátira es una obra poética por ser imitación de las acciones humanas, más allá de la nobleza de esas acciones. Su consideración de poética se justifica por la finalidad moral que transforma el género en un arte catártico o purificador de las costumbres. Aquí reside el aporte principal del aristotelismo a la teoría satírica humanista porque, la comparación de

⁶⁵ Teodoro Almeyda, *El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna, ó arte de vivir contento en todos los trabajos de la vida*, pp. ix-x.

sátira y tragedia traslada la atención al tema de la catarsis; la trágica proviene del temor; *la satírica, de la comicidad y la risa.*

El concepto de catarsis cómica obligará, por otro lado, a profundizar en la naturaleza de la propia comicidad, ya que no toda obra cómica es satírica ni, por consiguiente, tiene finalidad catártica. La comicidad satírica se explica como estrategia narrativa o tipología estilística. Es un recurso literario que la sátira utiliza para cumplir con sus cometidos moralizadores de forma amable. Cuando no confluyan todos estos principios, no se hablará de comicidad satírica.

[...] si el fruto de la comicidad es el ridículo, el de la comicidad satírica será precisamente la catarsis moral.⁶⁶

De manera que, cuando los ilustrados establecieron una relación entre lo útil y lo bello tuvo que surgir la dulzura. Lo risible, lo ridículo como había afirmado Aristóteles no podían herir si pretendía producir dicha catarsis cómica. Los modos de ser de lo bello-bueno para los ilustrados no podían ser los de la invectiva, el escarnio ni la risotada burlona, ya la tradición barroca había establecido que la “agudeza” y los juegos de ingenio irradiaban más humor, belleza y saber que la befa vulgar o el insulto.

En este punto podemos afirmar que hemos reconocido la imagen distorsionada que nos devuelve el espejo de la sátira lizardiana cuando en lugar de horrorizarnos, indignarnos o movernos hacia el llanto, amargamente sonreímos.

4. DE TAL PALO...

Al hablar sobre la literatura engendrada por el siglo XVIII, Hazard hace la siguiente observación:

Nunca se es tan nuevo como se quisiera ser; ésta es una verdad que el siglo XVIII no reconoció, pero cuyo efecto experimentó. Comparándose con su antecesor el siglo XVII, sintió un sentimiento complejo, una pizca de envidia, un matiz de respeto. Se decía más grande y erguía el talle, más grande en el pensamiento, más grande en las ciencias; pero por lo que se refiere a las letras y a las artes, confesaba que no había logrado igualarlo. Exponía todas las razones que tenía para detestar a Luis XIV: y cuando había acabado, reconocía que la estatua de Luis XIV permanecía en su pedestal, rodeada de una multitud de otras estatuas, las de los genios.

⁶⁶ Coronel Ramos, *La sátira latina*, p. 164.

Arrastró pues, un grave peso de imitación. Obedeció a las reglas, discutiéndolas y sufriendolas; se contuvo dentro de los géneros establecidos: hubiese querido encontrar otros y no los hallaba. [...]

Se continuaba. Se aceptaban las condiciones del juego, tales como habían sido formuladas, imaginándose que algunas modificaciones ligeras —un poco menos de amor, un poco más de color en la tragedia, asuntos tomados de todas las épocas de la historia— permitirían alcanzar la perfección.⁶⁷

El siglo ilustrado heredaba los géneros literarios del barroco para hablar de sí mismo. He mostrado cómo Lizardi retoma entre otros el género de la menipea en un momento de crisis política, un género libre de preceptiva y sin restricciones en cuanto a la fantasía y al humor. Otras vertientes de la prosa barroca se continuarían en el dieciocho entre ellos: la novela picaresca. Ahora bien, los géneros —en la prosa— establecidos de que habla Hazard no lo estaban para los barrocos como hemos revisado en el caso de la menipea y de la picaresca. La prosa barroca presentaba problemas de deslinde claros, que heredaría a sus continuadores. Baste un ejemplo: la obra *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* (1644) de Antonio Enríquez Gómez tanto por sus características formales, cuanto por su clara filiación con la obra de Luciano de Samosata, *El sueño o el Gallo*, es considerada como sátira menipea por Romero González. La vida de Gregorio Guadaña bien puede pasar por la de un pícaro, se construye de aventuras chuscas, por sus truhanadas va a dar a la cárcel y por medio de un fraude se le quiere casar con una vieja doncella, en esta aventura concluye la narración: “Hasta aquí dejó escrito don Gregorio su vida, prometiendo un coronista [cronista] suyo la segunda parte de sus travesuras, y yo la tercera de sus libertades, pues fueron bastantes a que una noche entre ellas le diesen muerte”.⁶⁸ La voz del “yo” que promete contar la tercera parte es la del alma que en una de sus transmigraciones vive la vida de don Gregorio. La narración de sus

⁶⁷ Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, pp. 193-195.

⁶⁸ Para todo lo concerniente a esta obra he utilizado la edición crítica de Charles Amiel, quien consigna seis ediciones de la obra íntegra y siete parciales. Cf. Antonio Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*, p. 192.

aventuras pícaras fue motivo suficiente para que se publicara dicho trozo independientemente a partir de 1847 y para que Alborg la considere novela picaresca.⁶⁹

Tales ediciones elaboradas a partir de la fragmentación del todo apoyan la idea de Lázaro Carreter de que la picaresca era “una entidad artística con rasgos distintivos y límites, en la mente de muchos escritores y del público lector; y que fue también una realidad con que operó el comercio editorial”.⁷⁰ Estos rasgos colaboraron para la publicación autónoma de la vida de Gregorio Guadaña. Este caso es indicativo de las percepciones discursivas de la época barroca, de cómo se saltaba de una etiqueta a otra, y de cuánto dependía esto de la lógica del mundo editorial. La convivencia de textos menipeos y la emergencia paralela de la novela picaresca — que puede considerarse ya parodia de la hagiografía, ya reelaboración de una épica donde el héroe es un antihéroe, o bien un género prohiado por la menipea misma, *vid infra*— además de la de otros modos discursivos, hace evidente la matriz proteica de géneros en prosa durante el siglo XVII. La imbricación de la menipea y de la picaresca es tal que Cabo Aseguinolaza incluye el texto de Enríquez Gómez en la serie de obras que revisa para internarse en el nutrido bosque crítico de la picaresca.⁷¹

El siglo XVIII heredero de estos géneros o manifestaciones de la narración, a pesar de que deliberadamente quiso poner orden y limpieza en la herencia, no se libró del todo de la pujanza de tal matriz literaria. Si bien se expurgaron los temas, los rasgos distintivos y límites se volvieron motivos propios de cada expresión, de esta manera la picaresca logró estatuto de

⁶⁹ *Ibidem*, p. XXIII.

⁷⁰ Fernando Lázaro Carreter, “Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’”, p. 27-28.

⁷¹ Cabo Aseguinolaza delimita su corpus con *Lazarillo de Tormes*, junto a sus continuadores de 1555 y 1620; *Guzmán de Alfarache* con la versión apócrifa de Luján de Sayavedra y la tercera parte también apócrifa de Machado de Silva; el *Diálogo del capón*; *El guitón Onofre*, de Gregorio González; *La pícaro Justina*, de López de Ubeda; *El Buscón*, de Quevedo; *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo; *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, de Carlos García; *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel; *El donado hablador*, de Jerónimo Alcalá; *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, de Castillo Solórzano; el *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa; *La vida de don Gregorio Guadaña*, de Antonio Enríquez Gómez; y el *Estebanillo González*. Cabo aseguinolaza

estructura literaria en el subgénero de la biografía. Así, cuando Diego de Torres Villarroel inicia en 1743 la publicación de *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel* el autor “debió plantearse no sin cierta angustia el problema de cómo había de escribir en español la historia de un hombre ordinario, de un hombre que participara igualmente de las virtudes y los vicios de toda la raza humana.”⁷² Russell P. Sebold se refiere precisamente a que dada la falta de preceptiva al respecto, el autor se valdrá de las entidades artísticas reconocidas por el público y los propios escritores:

No había en España, sino por un lado, las autobiografías ficticias de esos abyectos seres de las heces de la sociedad, los pícaros; y por otro lado las autobiografías y biografías de santos, frailes y monjas. (Es cierto que no dejaba de haber biografía de algún noble, noble apicarado, o escritor; pero no se volvían a editar éstas y no eran de las que el escritor dieciochesco tenía a la mano. [...]) En fin, para componer la vida de un hombre ordinario, precisaba salvar el abismo entre las dos cumbres morales del género biográfico, pero sin por eso abandonar ninguna de las dos, porque en ella justamente se hallaban casi los únicos modelos estilísticos de que disponía el que quería autobiografiarse a sí o biografiar a otro en la época de Torres.⁷³

En su introducción Torres declara: “Paso, entre los que me conocen y me ignoran, me abominan y me saludan, por un Guzmán de Alfarache, un Gregorio Guadaña y un Lázaro de Tormes; y ni soy éste, ni aquél, ni el otro; y por vida mía que se ha de saber quién soy.”⁷⁴ Al establecer una relación de semejanza entre la vida perdularia del autor y las narraciones picarescas queda claro el puente de ida y vuelta entre la autobiografía y la picaresca en el siglo XVIII español, y clara la deuda en cuanto a la estructura literaria de su *Vida* con la picaresca. La mención de Gregorio Guadaña junto a los dos grandes pícaros pone al texto menipeo íntegro de Enríquez Gómez emparentado con el género picaresco, lo que apoya mi idea de matriz proteica de la prosa para el siglo XVIII.

“no son éstos, sin embargo, los límites absolutos de la picaresca.” Cf. Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, p. 8.

⁷² Russell P. Sebold, introducción a Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*, p. XXVI

⁷³ *Ibidem*, pp. XXVI-XXVII.

Continuando con la idea de Hazard de que el siglo XVIII asumió la rica herencia del barroco, los derroteros de la vida de Catrín no son invención de Lizardi, Diego de Torres Villarroel había ya bosquejado una “vida tipo” para los petimetres en su obra *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, obra consignada como sátira menipea, pues se conforma de diálogos sostenidos por ambos personajes durante los sueños de Torres, y que éste transcribe para nosotros. No es Quevedo el que alecciona o revela verdades a Torres, como suele ser en el ambiente onírico, cargado de significaciones iniciáticas y hierofánicas,⁷⁵ sino éste a aquél, dejándolo asombrado, o mejor diríamos “desengañado” —para usar el término barroco— respecto de la decadencia de España. Esta obra de Villarroel como los *Sueños* de Quevedo, se fundan en tipos que a su vez refundan con sus descripciones. Me explico. Los barberos, los militares corruptos y otros existen en tanto referentes de la realidad, pero en cuanto la sátira moderna requiere de tipos censurables los moldea. Los personajes que desfilan en la obra de Quevedo pueden ser los mismos de la obra de Villarroel, pero en tanto no responden al mismo horizonte ni visión de mundo son diferentes. La tradición textual hereda los tipos del barroco al neoclásico, pero son reescritos, rehechos en su calidad de tipicidad. Tal es el caso de los boticarios, pero no de los petimetres y lindos, éstos son la aportación novedosa de la Ilustración y sus valores.

⁷⁴ Diego de Torres Villarroel, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de...*, p. 57.

⁷⁵ Recordemos que los “guías” son quienes revelan verdades, tal es el caso de Dante y Virgilio, de Quevedo mismo en los *Infiernos*, de el Pitágoras hecho gallo en la obra de Luciano. Al soñar a dioses mitológicos, santos, ángeles, ancestros o autoridades antiguas o pasadas hacía del soñador el ser en estado de aprendizaje y el sueño el vehículo de enseñanza. Sin embargo, Torres con sus paseos invierte el sistema, al ser él quien pasea a don Francisco de Quevedo por su propia tierra y lo alecciona en este nuevo mundo con sus nuevas verdades, es notable esta inversión ilustrada que realiza Torres, que podría comprenderse como la puesta en práctica a nivel literario de la nueva relación entre antiguos y modernos: los antiguos forjaron verdades y nos las han heredado, al tiempo que los modernos pueden enseñar nuevas verdades a los antiguos. La Querrela entre Antiguos y Modernos asume su último rostro en esta obra de Villarroel poniéndose él a la altura de Quevedo. Baste esta actitud para comprender lo que considero “apropiación” en este caso del género de los sueños que encumbraría Quevedo mismo.

La vida tipo que Torres proporciona para estos curiosos “gorrones” fue descrita en la décima visión de la primera parte, titulada “Los petimetres y lindos”. Abajo, la transcribo entera porque sólo así se puede apreciar la cercanía entre este texto y *Don Catrín*; el subrayado señala las semejanzas entre la trama de *Don Catrín* y el texto de Villarroel:

Con su maleta de tafetán a las ancas del pescuezo, venía por este camino un mozo puta, amolado en hembra, lamido de gambas, muy bruñidas las enaguas de las manos; más soplado que orejas de juez, más limpio que bolsa de poeta, más almidonado que roquete de sacristán de monjas y más enharinado que rata de molino; hambriento de bigotes, estofado de barbas, echados en almíbar los mofletes; tan ahorcado del corbatín que se le asomaba el bazo a la vista, imprimiendo un costurón tan bermejo en los párpados, que los ojos parecían siesos. Era, en fin, un monicaco de estos que crían en la Corte como perros finos con un bizcocho y una almendra repartido en tres comidas. Venía, pues, columpiándose sobre los pulgares como danzarín de maroma con sus vaivenes de borracho, ofendiendo las narices de cuantos le encontraban con sus untos, aceites e inciensos. Paróse en frente de un balcón, y mi discreto difunto [Quevedo] se quedó también observándolo. Dio el tal don Líquido dos palmaditas a las guedejas cabrías de su peluca; sacó un reloj de pinganillos, con que se venía aporreando la ingle derecha, y luego la caja del tabaco (y si hubiera tenido más cerca la cuchara, escarbadientes y el tenedor, también hubiera salido a plaza); y tomó un polvo soplado cinco o seis veces. Y con una dama que se asomó a sus hierros, se quebró y requerebró nuevamente. Hubo aquello de *Los parienticos están que besan a vuesa merced los pies* y *Las señoras lo estimarán mucho*; y por despedida, la general de las señoras de la Corte a todo celibato, el *Adiós, hijo mío*; y marchó el salvaje por la calle arriba, apestando consideraciones con la vanidad que iba vertiendo de bien criado y de hermoso.

—Dime, Torres —dijo mi difunto [Quevedo] —, ¿qué mozo es éste y otros mil vagabundos que he visto rodar por esa Corte?

—A éstos —respondí yo— los crían sus padres para secretarios del Rey, y vienen a parar en verederos de tabaco con dos reales y medio al día de pre. Éstos gastan tocador y aceite de sucino porque padecen males de madre; gastan polvos, lazos, lunares y brazaletes, y todos los disimulados afeites de una dama. Son machos, desnudos; y hembras, vestidos. Malogran los años y el alma en estas insolentes ocupaciones; y el oficio que ves es el empleo de su vida, porque acusan como infame el trabajo y el retiro. Viven haciendo votos a la lujuria y promesas a la fornicación; y después de bien bañados en la desenvoltura que has visto en este mentecato, marchan por las calles de la Corte a chamuscar doncellas y encender casadas. Su paradero es la lonja de San Sebastián y el atrio de la Victoria, en donde a una misma hora encuentran otros de su calibre; y aquellos reverentes sitios dedicados al culto divino los hacen bodegón de insolencias, tiendas del descrédito y campo de maldades. Hacen a los hombres del tamaño de sus estaturas, y se llaman Periquitos, Manuelitos, Frasquitos; y el que tiene el apellido acomodado para sisarle letras, le nombran también con esta rebaja. El Gobierno, el Estado, la política ni la ética, que son los estudios y parolas útiles para instruir en virtudes morales a un joven bien nacido, ni las saludan siquiera. Sus

conversaciones empiezan en las señoras, median en las mujeres y acaban con las hembras. Y esto ¿cómo? Señor don Francisco, segándoles la honra y haciéndolas tan fáciles de coger, que cada uno de los que oyen ya las cuentan triunfos de sus antojos. Ésta es la vida de estos simples por la mañana; retíranse a sus cuartos, y vuelve esta tarea a la tarde; y al anochecer los recogen sus madres porque no los hechicen o no los acatarre el sereno. Los días de fiesta los dan un real de plata para que jueguen con sus primas y se diviertan con los señoritos de la señora doña Fulana; y pasa de los treinta años un barbolo de éstos, y los descalza, los espulga y los arroja la criada. Y no te digo más por no emporcarte los oídos.

—No tanto, pero mucho de lo que me has contado de ese joven pasaba en mi siglo con los que nacían de padres medianamente acomodados. El que mejor dirigía la crianza de su hijo, era buscándole un maestro de danzar para quitarle la torpeza de los miembros y arreglándole a pisar con arte el suelo de un estrado. A tal cual aleccionaban en la música, a otros en saber domar a un bruto; que todas son bellísimas gracias para después de bien instruidos en el temor de Dios y en la vida cristiana, que ésta se debe anteponer a la política, para después de haber asegurado un ejercicio que haga felices los años con las tareas.

—Pues oye, muerto mío —le dije— ni aun de esas habilidades se adornan, si sólo de la viciosa afeminada compostura que has visto. Y así luego que mueren los padres, vienen a sumirse en el podridero de los truhanes; y abunda tanto la Corte de estos perdularios, que no hay esquina que no esté apuntalada de perdidos. Y por que me creas, mira hacia aquella calle del Príncipe el envoltorio de retales vivientes que asoma por ella.

Llegaban a este tiempo seis o siete trapones tan llenos de andrajos, que cada uno parecía la calle de la Sal. Uno venía pariendo un tarazón de camisa con sus pinceladas de chanfaina descomida, más sucio y más hediondo que cocina fraileasca en tiempo de capítulo. Otro llevaba como grillos los zapatos, ahorcados de la garganta del pie; y pendientes de la bragadura más farrapos que le cuelgan a la gaita de un gallego. Otro traía arrebañados los calzones porque se le huyó la abujeta; otro, tan humilde de casaca, que venía besando el santo suelo con los cuadriles; los más, con los sombreros machucados de copas, sorbidos de candiles, y no por eso faltos de aceite; a otros les sonaban los trebejos de los espadines como sonajas de lazarillo de gaitero. Todos y cada uno era un molino de trapos, un almacén de grasa, un refectorio de piojos y un *de profundis* de laceria. Era, pues, un enjambre de la bribia, cortesanos monteses que andan a ojeo de boquirrubios y a montería de reales, petardistas graduados en la universidad de la perdición y en términos medios entre trampa y limosna.

—Éstos son, Quedo mío —proseguí yo—, las consecuencias de aquel antecedente; éstos son los lindos desnudos; éstos fueron como aquel mozo, pulidos y aseados; y los más gastaron coche, y hoy ruedan en cochambre. El paradero de aquella crianza es la presente infelicidad; todos éstos han corrido ya las caravanas de los desesperados y la pelota de los inútiles, y en todas partes han apestado con la corrupción de sus costumbres. Unos han sido arrendadores de sal, otros tabaqueros, otros criados de silla de señoras, oficiales de estafeta, alguaciles mayores y comisionistas, que son las prebendas de ociosos y ejercicios de holgazán tunante que se pone a lo que saliere; y como habían criado callos los miembros con la pereza y la mala crianza, jamás pudo ni la necesidad ni el trabajo domar las rebeldías de su

mal aleccionada juventud. Para un poco —dije a Quevedo—, y deja que llegue aquel remiendo que se ha descosido del sartal.

Paramos, y vimos que se acercó a hablarnos, debajo de un sombrero cornudo vez y medio, un perillán arremangado de hocicos y tan abierto de boceras, que pareció que había puesto a parir la dentadura, hermana del bigote; obtuso de quijadas como calavera de gato, con dos dientes paralelos a la nariz, algo mayores que dos ajos lígrimos, jurándolas de mordiscones a cuantos juraba; sediento de camisa, hambreón de bragas, ocultando con el rebozo de un capote de barragán ataraceado del tiempo la carnadura de los costados, que le asomaba por los cuarterones del jubón. Llegó a hablarme con acento entre moribundo y necesitado, y quitándome las motas del vestido, me dijo que nunca me había encontrado más grueso ni de mejor color (siendo la verdad que toda mi vida me he conocido más enjuto que cecina y más gualda que el diaquilón gomado); pidiéndome para comer aquel día, dile lo que pude y se fue, dejándome dos remedios para la destilación.

—Rara figura de hombre —dijo el difunto amigo—, y extraña carrera de vida. Más suave es tirar de una pareja que decir *deme un real, présteme un ochavo*. Infeliz sujeto, y sujeto a tantos, que ha querido su mala dirección poner su comida en las manos ajenas, hediendo a todos, enojando y avergonzando a su misma estructura, capaz de empleos más cristianos, más socorridos, más acomodados y menos enfadosos.

—Advierte —le dije a Quevedo— que éste es una fiel copia del paradero de los almidonados. Aquel que vimos (de quien te hice mención entre los andrajosos) más estirado que pescuezo de ladrón en la horca, a pocos meses vendrá a ser otro dechado de la necesidad, porque los más vienen a sumirse en el escotillón de esta desventura. Oye, que brevemente te informaré lo que sucede a los que se crían en esta malvada escuela de la ociosidad.

Engañan con aquellos aparatos de adorno y de riqueza a una familia en donde se está criando devotamente una señora joven. O ya porque se visitan los padres de unos y otros, o por otro honesto motivo, se introduce el zamarro del don Lindo; y afectando modestias a la madre y mintiendo suspiros a la hija, que esto se consigue con dos afectos de Calderón que los traen en la faltriquera como pistolas, alcanzan parecer bien a la una y a la otra. Los casan los padres, o se casan ellos. Descúbrese a pocos días su poco talento y su poco caudal; hállanse aburridos los suegros; y el bribón aunque descontento en el pupilaje, come y calla, y recibe con seño los arrullos de su mujer hasta que se mueren los que le ponían la mesa. Queda entonces señor de sí y de su mujer, y en cortos días la destruye a ella, come lo heredado y divierte la dote; porque luego que se ve con dinero, va pagando los votos que había hecho a la lascivia, da fin a todo, y empieza el salvaje inútil a idear pretensiones, y la inocente esposa a decir que su marido tiene poca fortuna; y obligado de el hambre se mete por la primera rotura que le abren los empeños. Regularmente salen de la Corte; hállase impaciente sin la comedia, el paseo, la botillería y el chocolate en la casa del vecino, y mal con el trabajo; maldice a su mujer y la castiga; se aburre con sus consideraciones y, entre desesperado e iracundo, hace una trampa y se vuelve a Madrid a criar piojos y a vivir rasgado y sucio. Conciértase con la desvergüenza y se casa con el desuello, y sale a buscar piadosos y tiernos de corazón. Conoce a todos por sus motes y apellidos, sabe mejor que yo las fiestas del calendario, y con esta receta rueda por la Corte, dando días y enhorabuenas de años a todo yente y viniente; y en esta carrera deja la vida en un hospicio o en un zaguán. Hállase precisamente el arrullador de tumbas a gorgjearlo de balde, y la parroquia a

recibirlo de mogollón; y son gorras en la vida y en la muerte. Y habiendo visto uno de éstos, tienes repasados a los demás de esta calaña gorrón y alcurnia desvergonzada.

—Si no me lo dijeras tú, que te contemplo hombre práctico y verdadero — exclamó don Francisco—, no creyera que pueden ser tan rudas y tan cerriles las almas de estas gentes; pues el más apartado de la racionalidad sabe presumir el miserable progreso de su vida y el ceño de las adversidades, y se previene en los primeros años para la elección de un estado católico y menos feliz. Te aseguro que está más escandalosa la Corte que en el tiempo que yo (por la misericordia de Dios) la disfruté. Muchas imágenes parecidas a éste, pero no tantas ni en tan rudo lienzo, había en mi tiempo. Yo escuchaba las quejas de su fortuna, pero escondía las perezas de su desorden. Nunca creí en desafortunados, que este nombre se equivoca con la poltronería y la huelga. No hay fortuna, por loca que sea, que se arroje a maltratar una vida arreglada. En la primavera de su salud, para comer y vestir, todos pueden ganar, y con esto ninguno es pobre ni miserable. Si no lo consigue, es porque se lo estorban sus vicios, no la desdicha, la suerte ni la fortuna; que éstos son espantajos contra la Cristiandad. Dios, que se lo da a la hormiga, también se lo dará al hombre; y más, trabajándolo. ¡Válgate Dios por mundo! ¡Cada día te llevan las locuras de tus moradores más violento al fin! ¡Mientras más vida, menos conocimiento! ¡Mientras más desengaños, menos enmienda! ¡Y a más avisos, más inconstancias! Vamos, Torres, y guía donde sea tu voluntad.⁷⁶

Pasemos ahora a comparar los subrayados con la anécdota de vida del protagonista de la novela lizardiana. La madre de Catrín lo es también de otro joven; en ambos casos por relaciones extramaritales con un “título”, quien la indemniza con dos mil pesos: la mujer contrae nupcias con un hombre interesado en la indemnización sin importarle la deshonra pública.

Aunque os digo que mis padres fueron pobres, no os significo que fueron miserables. Mi madre llevó en dote al lado de mi padre dos muchachos y tres mil pesos; los dos muchachos hijos clandestinos de un título, y los tres mil pesos hijos también suyos, pues se los regaló para que los mantuviera. Mi padre todo lo sabía; pero ¿cómo no había de disimular dos muchachos plateados con tres mil patacones [moneda antigua de plata de peso de una onza, y cortada con tijeras] de las Indias? (O-VII: 540-541)

Estos padres “tan buenos y condescendientes como yo los hubiera apetecido”, afirma el propio Catrín “me educaron según los educaron a ellos, y yo salí igualmente aprovechado” (O-

⁷⁶ Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*, pp. 72-80. La semejanza del trazo de vida es mayor con Periquillo. Pues, mientras Catrín no se casa, Perico lo hace por conveniencia y termina abandonando a su suerte a su pobre mujer e hijos.

VII:540): niño mimado, con supuesta nobleza. Varió escuelas de primeras letras por indisciplinado, luego “bachillereó” en la Universidad, pues “ser bachiller en artes es *conditio sine qua non*” (O-VII:544); salió ignorante pero con grado. Pasa a la milicia convencido por consejos de sus amigos de hacer poco y ganar algo; muertos sus padres, Catrín acaba con su magra herencia en juergas y bailes; una vez expulsado del regimiento por seductor, toma la carrera de tunante en serio desempeñándose como estafador, jugador, adulator, alcahuete, sirviente de burdel, metemuertos del Coliseo, ladrón (robo por el que es puesto preso) y finalmente mendigo. Si bien no se casa, se frustra su intento de seducir a una joven “de diez y nueve años, flaca, descolorida, con dos dientes menos, de nariz roma y con una verruga junto al ojo izquierdo del tamaño de un garbanzo grande” pero poseedora de una dote de 20 mil pesos, ante lo cual se pronunció Catrín: “Con mil o dos mil pesos dándole cuanto gusto quiera, la entierro en un año y me quedan libres diez y ocho” (O-VII:567,568). La fuga se ve frustrada por el padre de Sinforosa; este cambio al guión de Torres es interesante, pues da oportunidad a Lizardi de desarrollar un lance chusco y moralizar por medio de la prudencia y buen juicio del padre, don Abundo. Finalmente, Catrín muere hidrópico y en soledad en un hospital, sin arrepentirse de su vida ociosa y sin asomo de fe ni temor de Dios. La “vida tipo” bosquejada por Torres no es novedosa, sino lógica. Este rumbo trazado es seguido con variantes por Fernández de Lizardi. El molde de la novela picaresca que reelabora Lizardi prestará nuevos aires al entramado proporcionado por Villarroel.

Parte del artificio literario del sueño de Torres es que logra crear un tiempo en que es posible presenciarlo todo, mostrando en cuadros de personajes separados (episodios), el presente y el futuro de estos personajes. Tales cuadros son unidos por una perspectiva privilegiada de observación desde la cual Torres emite sus juicios; por ejemplo, advierte a Quevedo los tres estadios de estos mozos: hijos de familia vestidos a la moda y ociosos,

bribones caídos en desgracia y trapientos, y finalmente mendicantes. Parte del artificio del sueño es mostrar de una buena vez lo que no puede mirarse fuera del mismo, así, desdoblada, como en escenario *ex profeso* Quevedo mira pasar la fortuna de estos jóvenes, sus causas y medios.⁷⁷ Mientras Quevedo había descendido al infierno, como Dante, Torres se pasea por la Corte. Hay que advertir el gran cambio no sólo espacial, sino de actividad, el paseo del hombre ilustrado con fines de observar, de mostrar, de analizar y obtener conjeturas de la situación de España con sólo caminar por las calles de la Corte. Observamos patentemente en Torres el requisito de generalizar en la moralización. Trazando la vida de uno como Torres mismo afirma: “[...] y habiendo visto uno de éstos, tienes repasados a los demás de esta calaña gorrón y alcurnia desvergonzada”. Baste la Corte para mirar a España toda por dentro y por fuera. Este mirar con atención conducirá paulatinamente hacia la novela de costumbres, que poseerá en la observación y fijación de tipos una de sus bases. Catrín desarrolla su vida en las calles y accesorias de la ciudad de México, no sale ni siquiera a los alrededores como hace Periquillo y el resto de los pícaros, siguiendo el principio de viaje. Además en el caso del viaje alegórico de Quevedo a los Infiernos, éste se ubica en un lugar sin tiempo, mientras que Torres pasea por la ciudad que conoce, la ciudad en que habitan él y sus lectores, indicando los lunares de la corte; de igual manera hizo Lázaro, Guzmán, don Pablos. El artificio de verosimilitud logrado y necesario generaría la idea de “realismo” en la crítica sobre la picaresca (*vid supra* en tendencia referencialista). Ahora bien, la verosimilitud con fin moral es la base para pensar a la sátira en tanto dice la verdad del espejo, es decir, del reconocimiento.

Recordemos que el mundo circundante es el objeto de la sátira, o como escribió Juvenal “todo lo que haga el hombre”. La menipea toma las acciones del hombre para revelar verdades, enseñanzas que modifiquen directamente la vida; de manera que para hacer eficaces estas

⁷⁷ Es necesario recordar aquí el tópico barroco del “gran teatro del mundo”, según el cual la vida es una obra

acciones son puestas en una relación de causalidad, a pesar del marco literario inverosímil (diálogo de muertos, narración de viajes fantásticos, relación de sueños visionarios, transmigración de almas). Relihan ya mencionaba que la menipea fungía como una forma de periodismo por su estrecha vinculación con el acontecer. Cuando me hallaba estableciendo esta relación entre menipea y picaresca hallé gratamente el punto de vista de Marco Antonio Coronel Ramos en su estudio *La sátira latina*, quien sin ambages contiene a la picaresca en la menipea:

[...] la creación calificable de menipea más trascendente de la literatura española será la novela picaresca, cuyo primer modelo será la anónima *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* [...]. Con la picaresca, los rasgos caricaturizados y paródicos de la sátira menipea se transforman para entrar de lleno en el territorio de la novela. La picaresca supone la definitiva disolución del género satírico menipeo en el que estaba llamado a ser el género por excelencia de la prosa europea.⁷⁸

Coronel Ramos coincide con Highet, Kernan, Hodgart y otros (*vid supra* primera parte) al indicar que “lo satírico [es una] forma literaria de acercarse a la realidad”.⁷⁹ El estudioso ubica en el siglo XVIII la asimilación, o mejor dicho el proceso de apropiación de lo popular y sus formas en la sátira vernácula y establece una relación paralela entre el desarrollo de la novela y la secularización del mundo iniciada durante el Renacimiento y difundida con nuevos bríos por la Ilustración, y que ya se había mencionado al hacer referencia al “buen gusto” (*vid supra* primera parte):

La sátira vernácula del siglo XVIII se particulariza por la evolución de lo grotesco y lo carnavalizado que, perdiendo su regusto subversivo, se convertirán en expresiones literarias integradas en el sistema clasicista de las artes. En conclusión, el influjo ilustrado apartó lo carnavalesco de sus fuentes populares, convirtiendo en mascaradas promovidas —y reguladas— desde la corte. Sólo en fenómenos como la *commedia dell'arte* o en autores como Diderot o Swift podrá rastrearse el aporte de lo grotesco, aunque refugiado en la novela. Con todo, la presencia de rasgos carnavalescos en estos géneros y autores tampoco debe ser interpretada como producto del influjo directo de lo popular, sino más bien como influencia de la literatura carnavalesca anterior. Ello quiere decir que los rasgos carnavalescos son

de teatro que se mira y encubre tras los fingimientos la verdad.

⁷⁸ Marco Antonio Coronel Ramos, *La sátira latina*, p. 240.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 157.

percibidos ya como meros rasgos literarios, por lo que no es necesario recurrir, para explicarlos a manifestaciones festivas populares.

La segunda nota definidora de la sátira vernácula del XVIII proviene [...] de la secularización de la sociedad que promueve, en paralelo, la secularización de los temas literarios. Ésta es otra de las razones que explican el desarrollo de la novela, en las que confluyen los temas de la realidad con las estructuras cómicas de la sátira. *Don Quijote* será uno de los acicates de esta novelística satírica dieciochesca en la que se combinan temas como la religión, la sociedad y la política, la lengua, la filosofía y la ciencia o la educación.⁸⁰

La crítica literaria en torno a la picaresca no dejó de considerar dentro de las características básicas del género cierto tono burlón de crítica social, así para Fernando Lázaro Carreter existen tres construcciones importantes en la picaresca: a) la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos narrada como una sucesión de peripecias, b) la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica, y c) el relato como explicación de un estado final de deshonor. Mario Miguel González en “Picaresca. ¿Historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)” diferencia la historia del discurso. Define así la picaresca: “seudoautobiografía de un antihéroe definido como marginal a la sociedad; la narración es la síntesis crítica del proceso de tentativa de ascensión social del protagonistas por medio del engaño y de la aventura; y, a través de ella, se perfila una sátira de la sociedad contemporánea del pícaro”. Como cité antes, María Casas de Faunce considera que la realidad literaria del género se refiere a una “representación de una filosofía vital que se manifiesta en términos de una aparente aceptación del orden establecido, en beneficio propio, y que se burla o critica [...], el convencionalismo social que permite hacerlo.” De la misma manera Antonio Cándido ve en *Memorias de un sargento de milicias* la crítica de una sociedad donde impera la dialéctica del orden y desorden. Hay que considerar clave esta intención deliberadamente crítica de estos textos emparentados con la picaresca, pero sobre todo la “confluencia de los temas de la realidad” en la sátira vernácula. Ésta fue sin duda una de las

⁸⁰ *Ibidem*, p. 251.

características que resultaron atractivas a los ilustrados y sus empeños didactistas por “construir” la felicidad humana a partir del presente: la sátira es el subgénero que se ocupa por tradición de la realidad histórica circundante, su proceso de mimesis se basa en el “reconocimiento” de lo que muestra por parte del receptor, y lo que debe mostrar en la realidad, ésta aparece tras el velo del humor, y cuando esto se hace por medio de la narración de acciones existe también un modelo, la menipea. Más que la existencia de un vaso comunicante entre la menipea y la novela, considero que en la novela —en cierto momento de ebullición poética y del mundo— pervivieron en una nueva forma de composición de discurso las intenciones y funciones de los textos menipeos. La novela *Don Catrín* de Fernández de Lizardi puede tener su antecedente anecdótico en uno de los paseos de la sátira menipea *Visiones y visitas...* de Torres Villarroel, pero gracias a la apropiación de la novela picaresca, Lizardi da vida sobre el esbozo pergeñado por Torres en un nuevo tipo americano: el catrín, hijo de la realidad novohispana, cuya forma de ser y estar en el mundo configuró una parte de la herencia colonial que abonó el suelo conflictivo en el que emergió la nación mexicana; herencia que quiso ser negada pero que junto con Catrín deambuló espectralmente durante el siglo XIX.

En *Don Catrín* confluyen, pues, múltiples textos: la influencia del paseo escrito por Torres, de la *Vida* del mismo, de la de *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla⁸¹ y muy claramente la de un libelo a manera de novela manuscrita e inédita que circuló profusamente durante la segunda mitad del siglo XVIII español, *El Siglo Ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*.⁸²

⁸¹ Es preciso recordar que en *El Periquillo Sarniento* Lizardi hizo a Perico iniciarse en la carrera eclesiástica para vivir sin trabajar.

⁸² El texto es una sátira que ataca directamente al ilustrado Pablo de Olavide y su carrera dentro del gobierno español. La obra narra en 18 capítulos la “Vida de don Guindo Zerezo Nacido educado instruido sublimado y muerto, según las Luces del presente siglo. Dada á luz p^a seguro modelo de las costumbres. Por dⁿ Justo Vera de la Ventosa”. En prólogo podemos leer: “Escribir la vida de un Heroe digno de haver nacido del otro lado de los montes, era asunto proprio de una pluma francesa”. Don Guindo es definido en el mismo prólogo como sigue: “lustre del ilustrado siglo; factor de Antimonarchos director de Cibilidad; Defensor de Marcialidad y buen gusto; Perseguidor de Holgazanes q^e habitan en los Claustros; Maestro de verdadero Patriotismo; y capaz de destruir en una ora quanto edificaron en doze siglos los Padres de la

Las obras están unidas porque trazan las aventuras de personajes miembros de la sociedad española letrada, a diferencia de los protagonistas desheredados del barroco anterior. El “lindo petimetre” descrito en *Visiones y visitas...*, el protagonista fraile modelo de predicadores (fray Gerundio de Campazas), don Guindo Cerezo y don Catrín fueron educados, provenían de familias que podían, dado su estamento social, proporcionarles los medios para ascender ya fuera por la “lucida” carrera de las letras, la de las armas o bien la del clero, las tres castas que detentaban el poder. La educación familiar de los protagonistas deja clara la decadencia de costumbres, la etapa colegial permite reconocer las fallas y corruptelas de las instituciones educativas, en especial de la Universidad anquilosada en sus conocimientos y retrasada en cuanto a sus contenidos científicos y filosóficos.

Los protagonistas de *Don Catrín* y *El Siglo Ilustrado* se parecen en cuanto a carácter. Don Guindo nace por “efecto de una marcialidad” de su madre, hija de unos “padres gente de tan buena masa q^e dejaron le hicieran este amacijo”, pues “se humanó tanto con uno de sus cortejantes [...] q^e tubo esta conocidas crezes”.⁸³ La madre de Catrín lo tuvo por relacionarse con un “título”. Hijos de padres consentidores, se consideran a sí mismos sabios, cursan la Universidad, sufren golpizas, son adictos a las mujeres, hablantines charlatanes o eruditos a la violeta, descreídos de la fe católica y anticlericales⁸⁴ y aficionados al profuso acicalamiento de su persona. Dado que *El Siglo Ilustrado* satiriza a Pablo de Olavide como gobernante, Guindo, que hace carrera militar (Catrín igual) es nombrado gobernador de una provincia española, casa y sufre los cuernos de su mujer sin notarlo, hecho que lo convierte en un estúpido redondo. La muerte es el punto de convergencia tanto de Guindo, como de Catrín en ambos textos como se deja ver:

Iglecia.” Cf. Justo Vera de la Ventosa, *El Siglo Ilustrado*. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, RMS/ MS. 52.

⁸³ *Ibidem*, folio [2].

Sepultaron á D^o Guindo Zerezo y se acabó la ilustracion. Lo bien que le ira por alla: el Paradero de su Cibildad: el premio de sus marcialidades, no es dificultoso de conjeturar. Yo que enesto [*sic*] de discurrir soi poco habil me parece que su suerte habra sido como su Vida, y muerte.

El no tubo la vida como los Apostoles, como los martires, ni como los confesores, ni virgenes; sino como los ilustrados y marciales con que es consiguiente q^e. acompañe á estos, y no aquellos; pero a bien que no está solo, y que se dan priesa para acompañarlo muchos de la primera tijera; y que se saldran con ella apesar de quantos Clerigos y Frailes hai en el mundo. No se puede negar que tienen bello modo depensar [*sic*], y assi sale ello.

Protexa del Historiador

Protexo lo primero: Que el q^e. se pica ajos come.

Lo segundo: Que al q^e. le duele la muela q^e. se la saque.

Lo tercero: Que mal de muchos consuelo de tontos.

Lo Quarto: Que mal me quieren mis comadres porque digo las verdades.

Lo Quinto: Que no hai peor sordo q^e. el q^e. no quiere oir.

Epitafio p^a la ilustrada sepultura
de D^o. Guindo Zerezo

El que macho nacio tan ilustrado
el que instruido fue con tantas luces
el hombre mas cibil entre Andaluzes
el Fimbre luminoso de su Estado
el Barch^r. D^o. Guindo el alumbrado
el capitan valiente contra cruces
el marido q^e. tubo mas capuzes
el Juez mas recto contra el inculpado
el que tubo buen modo de pensar
el enemigo del clerical congreso
el puesto atodo [*sic*] pobre Regular
Oprimido de Luces yaze exceso
Fue de la muerte tal vida arrebatada.
Que era para alumbrados embeleso.⁸⁵

Enseguida reproduzco la narración tras la muerte de Catrín:

Me comprometí a concluir la historia de su vida; ¿pero cómo he de cumplir con las obligaciones de un fiel historiador sino diciendo la verdad sin embozo? Y la verdad es que vivió mal, murió lo mismo y nos dejó con harto desconsuelo y ninguna esperanza de su felicidad futura.

[...]

Se hizo amigo de los libertinos y fue uno de ellos. Su cabeza era el receptáculo del error y de la vanidad: adornado con esta bellas cualidades fue siempre un impío, ignorante y soberbio, haciéndose mil veces insufrible y no pocas ridículo.

Sus hechos son el testimonio más seguro de su gran talento, fina educación y arreglada conducta.

[...]

Sobre su sepulcro se grabó el siguiente epitafio.

⁸⁴ Catrín casi se lía a golpes con un clérigo. Ver capítulo VIII.

⁸⁵ Folios [67-68].

SONETO

Aquí yace el mejor de los catrines,
El noble y esforzado caballero,
El que buscaba honores y dinero
En los cafés, tabernas y festines.
Jamás sus pensamientos fueron ruines,
ni quiso trabajar, ni ser portero;
mas fue vago, ladrón y limosnero:
¡bellos principios! ¡Excelentes fines!
Esta vez nos la echó sin despedida,
dejándonos dudosos de su suerte;
Él mismo se mató, fue su homicida
con su mal proceder... Lector, advierte:
que el que como catrín pasa la vida,
también como catrín tiene la muerte. (O-VII:618-619)

No sólo apreciamos el mismo recurso del epitafio y el lamento un tanto socarrón del que se considera “historiador”, también se hace evidente la diferencia en cuanto a que mientras Catrín narra su propia vida y deja la conclusión al practicante don Cándido, *El Siglo Ilustrado* es narrado siempre por este historiador.⁸⁶ Otra clara liga entre ambos personajes es que Catrín se considera un espíritu fuerte, término acuñado por la filosofía ilustrada francesa, mientras que Guindo aprende a ser anticlerical y hereje en la Universidad a la que asiste, donde lee

⁸⁶ El artificio de historiador es puntualmente seguido por el autor de *El Siglo Ilustrado*, pues, en el capítulo 6º nos encontramos con una “Advertencia” en la que se lee: “Aunqº. los Autores nada dicen de cierto sobre este asunto parece que aquí se debe establecer la primera Epoca de los cortejos de nuestro Guindo.” Más adelante se inserta una “Nota”: “Para mas claridad es de advertir qe ya por este tiempo havria echo Guindo el saludable, e indispensable propocito de no hacer cortecia; aprecio; ó cosa equivalente de clerigo ó Frayle alguno; pero se ignora si ya tambien havia hecho intencion de estender este propoc[i]to á los templos y sacramentos.” Cf. Folio [15]. Claramente el narrador se reviste de la objetividad del historiador, el autor anónimo se deslinda de la responsabilidad, imitando el estilo de los historiadores clásicos al emplear las fórmulas impersonales como: “se ignora”. Esto proporciona un halo de veracidad a lo escrito, recordemos que la obra sigue y altera la vida real de Pablo de Olavide como él mismo afirma en una carta dirigida desde la cárcel en 1778 tal vez a Campomanes: “Para dar a V.I. el mayor convencimiento de esta conjuración no es menester más prueba que el papel anónimo que en este año se propagó en este pueblo, de 20 pliegos con el título de Vida de D. Guindo Cerezo, lleno de borrones, calumnias y las especies más detestables, dando una idea muy clara que era yo el personaje que se pintaba; y habiendo llegado a trascender a la Audiencia, se encargó la Sala del crimen en recoger los ejemplares y hacer pesquisa de su autor; pero lo que produjeron las diligencias fue justificar que habia andado entre religiosos en varios conventos, y copiándose en uno de ellos, como será fácil saber a V.I. si pidiere informes a aquel Tribunal, y todos acredita el encono y venganza con que se ha tratado al que representa.” *Apud*, María Elena Victoria Jardón, “El Siglo Ilustrado: Génesis de una Sátira Manuscrita en el Siglo XVIII”, en *Remate de Males*, Campinas, (16), 1996, p. 95.

ávidamente a Voltaire.⁸⁷ Tanto Catrín como Guindo son considerados “héroes” del siglo XVIII.⁸⁸ Fernández de Lizardi conoció y leyó *El Siglo Ilustrado*.⁸⁹

Así se lee en el *Conductor eléctrico* núm. 10:

Cualquiera máxima, cualquiera reflexión política que estampara un autor, reclamando los derechos civiles del hombre, atacados por el despotismo de un favorito corrompido o de un gobierno tiránico, era recogida por la Inquisición como escandalosa, herética, *piarium aurim* ofensiva y no sé qué yo. Díganme si no apasionados a su santa madre la santísima Inquisición, díganme, repito, ahora qué hay libertad de imprenta, ¿qué tiene contra la fe el *Filangieri*, la *Vida de don Guindo Cerezo*, el *Pan y Toros* y otras mil obras de este jaez? Pero ¿qué mayores herejías habían de tener que descubrir abusos del gobierno y proponer sus reformas? (*Obras IV-Periódicos*: 325-326)

Sin embargo, existe un tajo que separa a *Don Catrín* de esta obra y es su pertenencia a un género con características precisas, límites sutiles que la alejan de la mexicana. Robert Darnton se aventura a denominar a dicho género como de “vidas privadas”, con ello se refiere a los escritos difamatorios, estos textos: “son libelos o crónicas escandalosas sobre las aventuras de los grandes del reino, contadas de manera escabrosa y con frecuencia sedicente.”⁹⁰ Darnton señala que estas obras están documentadas y que dibujan la realidad del reino por medio de la vida de altos personajes; además considera fundamental estos textos dada la relación que existía entre la vida privada de los gobernantes y la suerte de los reinos, a mayor libertinaje

⁸⁷ Pablo de Olavide (1725-1803) nació en Lima, viajó a Francia y ahí conoció y seguramente leyó a los filósofos franceses. En 1767 se le nombró asistente de la provincia de Sevilla y superintendente de las colonias agrícolas de Sierra Morena. Además generó un nuevo plan de estudios para la Universidad de Sevilla. Fue perseguido y apresado (1776) por el Santo Oficio a causa de su afrancesamiento evidente; abjuró de sus errores y se reconcilió con la Iglesia.

⁸⁸ En el capítulo I de *Don Catrín* leemos: “Pero como cada siglo suele producir un héroe, me tocó a mí ser el prodigio del siglo diez y ocho en que nací [...]” (O-VII:540). En tanto la vida de don Guindo inicia: “Escribir la vida de un Heroe digno de haver nacido del otro lado de los montes [...]”, folio 1.

⁸⁹ Así leemos en el *Conductor eléctrico* núm. 10: “Cualquiera máxima, cualquiera reflexión política que estampara un autor, reclamando los derechos civiles del hombre, atacados por el despotismo de un favorito corrompido o de un gobierno tiránico, era recogida por la Inquisición como escandalosa, herética, *piarium aurim* ofensiva y no sé qué yo. Díganme si no apasionados a su santa madre la *santísima* Inquisición, díganme, repito, ahora qué hay libertad de imprenta, ¿qué tiene contra la fe el *Filangieri*, la *Vida de don Guindo Cerezo*, el *Pan y Toros* y otras mil obras de este jaez? Pero ¿qué mayores herejías habían de tener que descubrir abusos del gobierno y proponer sus reformas?”. Cf. Fernández de Lizardi, *Obras IV-Periódicos*, pp. 325-326.

mayor sufrimiento para el pueblo gobernado. Queda expuesto que dado que *El Siglo Ilustrado* difamaba a Pablo de Olavide desde su vida privada hacia la pública pertenece a este género; que además requería de la existencia de otro texto para comprenderse, este texto es la llamada “clave”. Así en *Tanastès*, otra “vida privada”, es una narración francesa alegórico-maravillosa con participación de silfos, hadas y gracias; codificaba las costumbres privadas del rey francés. El libro, pues, requería de dicha “clave”, con ella en mano conocían los nombres reales de los personajes en el texto.⁹¹ *El Siglo Ilustrado* se acompañaba también de una clave como consta en el manuscrito Mss/10583 de la Biblioteca Nacional de España que consigna un índice de cuatro hojas titulado “Clave de las personas que hablan en la vida de Don Guindo Cerezo” fechado en portada en 1777.

De manera que a pesar de las semejanzas de los protagonistas, *Don Catrín* y *El Siglo Ilustrado* se apartan, pues mientras una descende de la picaresca engendrada por la sátira menipea, cuyos fines hemos ya visto, la otra es una producción del siglo XVIII francés, cuya finalidad es la de difamar a un notable del reino y esto convierte al texto en escandaloso y sedicioso.⁹² Evidentemente sin la clave, el texto queda como una sátira entretenida. Mientras *Don Catrín* persigue no señalar nombres sino acciones viciosas, tal cual exige la poética de la sátira ilustrada, *El Siglo* cumple en tanto invectiva personal.

La cercanía entre ambos textos es innegable y las fronteras difusas. Reitero aquí que uno de los rasgos principales del clima textual de la época era que la ficción literaria proporcionaba

⁹⁰ Robert Darnton, “La vida privada de Mademoiselle Bonafon y *La vida privada de Luis XV*”, en *El coloquio de los lectores*, p. 97.

⁹¹ “La clave permite entonces al lector del siglo XVIII identificar a los personajes principales y decodificar los móviles que determinan los grandes acontecimientos, pero deja una zona de ambigüedad en la que el lector debe hacer trabajar su imaginación. [...] Le toca al lector llenar los vacíos leyendo entre líneas y creando una relación entre dos versiones de la actualidad: lo que descifra de la página impresa y los rumores que han llegado hasta sus oídos. [...] En contra de lo que se podría pensar, la lectura de una novela en clave no tiene nada de mecánico, porque el relato más banal es transformado por el trabajo de desciframiento.” *Ibidem*, pp.115-116.

sus moldes de géneros a un siglo en que hervían las ideas y se transformaba profundamente la sociedad occidental; herramientas para decir de una realidad cambiante. Los géneros guiaban al lector y con las nuevas aplicaciones como la de las “vidas privadas” la biografía se deslizaba, se ensanchaba. Así, biografiar dejó de tener las reglas y fines del historiador tradicional para dar cabida también a la autobiografía: Lázaro de Tormes, la *Vida* de Torres Villarroel, la vida del escudero Marcos de Obregón, *El Siglo Pitagórico*, *El Siglo Ilustrado* y a nuestro *Don Catrín*.

Con todo, lo que une los textos de Isla, Torres, Enríquez y de Justo Vera de la Ventosa con el de Lizardi es el héroe que ya no pertenece a la canalla, sino que es un personaje que participa de una educación más o menos letrada; estos personajes más que tipos de la tradicional galería de tipos barroca inauguran otra. Mientras que Lázaro demuestra con su vida cómo asimilarse dentro de la sociedad jerárquica inamovible, a la que sin duda critica pero avala con su propia biografía, Torres y don Catrín socavan los fundamentos mismo de esa sociedad: la legítima jerarquización, basada en la sociedad estamental. De ahí la necesidad de comprenderlos a la luz del espejo que significa la sátira, se quiere que el lector sufra agnición con las acciones que ve representadas y pueda ejercitarse distinguiendo lo bueno de lo malo no sólo abstractamente, sino “en acción” en la “vida de alguien”. El amplio espectro de la narración de vidas durante el siglo XVIII indica el enraizamiento, la fijación y producción de recursos para decir de la vida de los hombres y así incidir en ella. De manera que los “hechos” de la vida de Catrín están al servicio del fin aristotélico de la mimesis en tanto por ella el hombre se conoce, aprende, comprende su mundo y está en posición de transformarlo transformándose.

⁹² Sucedió lo mismo en la Inglaterra de la época, lo infamatorio era la característica principal tanto del libelo como del *pamphlet*.

TERCERA PARTE: EL ANDAR IRÓNICO DE LA LENGUA DEL CATRÍN.

[...] la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.¹

Doy inicio a la tercera parte de mis reflexiones con esta aseveración de Paul Ricoeur acerca de la narración autobiográfica. Al término de la segunda parte consideré a la autobiografía como el centro gravitacional de la composición de *Don Catrín*. La anécdota de la obra lizardiana no es novedosa como mostré por medio de la transcripción de uno de los paseos de la menipea de Torres Villarroel, *Visiones y visitas...*, pero lo es la composición narrativa de la sátira que le permitió a la menipea transfigurarse en lo que se ha dado en llamar novela picaresca. A pesar de considerar evidente la inspiración del modelo autobiográfico picaresco, concluí que el catrín es un tipo novohispano. Entonces *Don Catrín* es una autobiografía satírica seguidora del modelo conocido como picaresco que, como sátira cuya tradición filosófica no se había perdido, conjuga el ataque o crítica y la moralidad jocosa.

Esclarecido esto me ocuparé ahora de dos aspectos fundamentales para la composición y comprensión de la obra: la ironía como clave de la lectura; y cómo ésta conduce al lector-escucha hacia la pregunta por la veracidad o falsedad del lenguaje. Dicha evidencia resulta fundamental para analizar la composición de *Don Catrín*. En esta parte reflexiono alrededor de la lengua del narrador-protagonista, del personaje y de quienes comparten con éste el espacio narrativo, lo que me conduce a advertir en primera instancia que la obra está constituida por distintas estrategias oratorias que se desempeñan argumentativamente: el diálogo con tintes filosófico-didácticos y que éste constituye el nexo más claro entre la menipea y nuestra obra

¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, p. 998.

mexicana; y discursos oratorios deliberativos y epidícticos. A partir de esta composición podré retornar a la idea de la vida narrada.

1. IRONÍA E IRONIZACIÓN

Ahora me enfocaré en un aspecto del lenguaje que brinda cuerpo a la narración y hace comprensible la trama y la justificación de su final. Revisaré la obra a partir de la ironía en tanto tropo y figura retórica íntimamente relacionada con la sátira; y más precisamente me centraré en la ironización del lenguaje, proceso constante y articulador del carácter de esta narración autobiográfica, así como definidor del personaje-protagonista próximo al *ieron*. Una lectura irónica nos acerca a posibles interpretaciones latentes en *Don Catrín*. El camino hacia la comprensión de las ironías y de la ironización está entrelazado con el del humor, para que esto sea posible el receptor está compelido a darle sentido a este lenguaje ambiguo, lenguaje llevado al extremo de la contradicción, base ésta del tropo irónico de donde provendrá un humor específico, no el de la carcajada efímera, sino el de la sonrisa horaciana, el humor que permanece y con éste el sentido.

Es preciso establecer cómo entenderé la ironía y la ironización en *Don Catrín*, dado el gran interés que este tropo/figura ha despertado entre los estudiosos del discurso en el siglo XX. Con el advenimiento del Romanticismo como movimiento filosófico, la ironía dejó de lado su rostro retórico para expandirse en tanto visión de mundo: “La ironía es libre, por cierto, libre con respecto a las preocupaciones de la realidad, pero también libre con respecto a sus satisfacciones, libre de su bendición; dado que no hay nada superior a ella misma, de hecho, no puede recibir bendición alguna [...]”.² En su trabajo *Sobre el concepto de ironía*, Sören Kierkegaard

² Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, § 315.

establece la distancia entre la ironía socrática y la ironía después de Fichte, esta diferencia es fundamental cuando nos aproximamos al uso que en *Don Catrín* se hace de la ironía. La ironía descrita en la cita anterior corresponde justamente a la ironía romántica, donde “para el ironista todo es posible”, “no está dispuesto a formarse a sí mismo para poder adaptarse al entorno, es el entorno el que debe formarse de acuerdo con él”.³ Kierkegaard deja claro que para el romántico el énfasis dado sobre la ironía es el de su poder disolvente, el de su capacidad de negación absoluta:

*La ironía se presentaba entonces como aquella ante la cual nada subsistía y que, habiendo roto con todo, tenía además pleno poder para hacer cualquier cosa. Si dejaba que algo subsistiese, sabía que tenía el poder de anularlo, y esto lo sabía en el mismo instante en que lo dejaba subsistir. Si afirmaba algo, sabía que tenía autoridad para superarlo, y esto lo sabía en el mismo instante en que lo afirmaba. En definitiva, se sabía en posesión del poder absoluto de atar y desatar.*⁴

Este párrafo de Kierkegaard se acompaña de una nota: “En toda esta exposición utilizo la expresión ‘la ironía’ y ‘el ironista’, aunque podría decir también ‘el romanticismo’ y ‘el romántico’. Ambas expresiones designan esencialmente *lo mismo*; la primera evoca más bien el nombre con el que el movimiento se bautizó a sí mismo, y la segunda el nombre con el que Hegel lo bautizó.” En este sentido la ironía cobró relevancia para reflexionar acerca del mundo desde el horizonte filosófico que abrió el Romanticismo:

La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido el que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que los ignoremos, nos acosan.⁵

³ *Ibidem*, § 318.

⁴ *Ibidem*, § 312.

⁵ Víctor Bravo, *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, p. 9.

De manera que por encima de las nociones de tropo o figura retórica, la ironía se ha convertido en una actitud, en una forma de estar en el mundo. Y desde ahí se aproximan la mayoría de los trabajos dedicados a la ironía tales como “La ironía, la parodia” en *S/Z* de Roland Barthes; *The Alluring Problem. An Essay on Irony*, de D. J. Enright; *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony* de Linda Hutcheon,⁶ una de la mayores investigadoras de la ironía como fenómeno socio-cultural de nuestras sociedades, *Rhetoric and Irony. Western Literacy and Western Lies* de C. James Swearingen, *The Rhetoric of Irony*, un clásico en el campo, de Wayne Booth o bien *The Compass of Irony*, y *Irony and the Ironic*, de Douglas C. Muecke. De hecho, este último investigador establece que la ironía proveniente del mundo clásico griego difiere de la ironía moderna que se interesa por denotar una visión paradójica y absurda del mundo. Tales estudios consideran que la ironía no debe constreñirse a su descripción retórica clásica en tanto tropo y figura, sino que es, como he dicho, una postura, una actitud que, además, rebasa el lenguaje verbal fonado para encontrarse en cualquier expresión humana: cine, pintura, escultura, en cualquier expresión de contenidos de significado. Además, los estudiosos exploran la ironía no sólo por sus contenidos, sino que incorporan la intencionalidad del emisor (ironista) y el éxito de la recepción. Ampliar pues el compás de lo que puede ser considerado irónico, lleva a los estudiosos a incluir cada vez más fenómenos lingüísticos: el chiste, el mal entendido, juegos de palabras, o situaciones cotidianas a las que se puede calificar

⁶ De hecho el texto de Hutcheon tiene por epígrafe una afirmación extraída de *The Concept of Irony* de Kierkegaard: “The ironist is a vampire who has sucked the blood out of her lover and fanned him with coolness, lulled him to sleep and tormented him with turbulent dreams.” Se aprecia claramente la idea de que merced a la ironía el ironista se distancia sin salvaguardarse del influjo de la ironía sobre su persona, pues en primera instancia él es un vampiro —personaje por demás romántico— que, aunque aparentemente apartado de la sociedad por su calidad monstruosa, requiere de ella, mantiene un vínculo de necesidad con su víctima. Además, es posible ver claramente en este epígrafe la naturaleza de victimario del ironista. Hay pues un triángulo indispensable: el ironista, la víctima y la ironía.

muy a la ligera de irónicas, hecho que complejiza y hace prácticamente imposible de definir a la ironía,⁷ como le sucede a D. J. Enright:

A conclusion ought to take the shape, however inexplicit or shadowy, of 'and so we see'. It may happen, if frequently, that an author comes to doubt the goodness of his subject. But it must be in some sense ironic should he end with less than total faith in the truth or even (the last attribute to be given up) the beauty of his work. (Not, it has to be said, that much of the present book is my work, exactly). But... Irony itself often ends with three dots. And at times begins its reverberation therewith.⁸

La ironía en este amplio espectro se relaciona en cuanto a su origen con la modernidad y se sobrepone en el siglo XX a la tradición retórica clásica, que se pronunció respecto de la ironía en primer lugar en la filosofía y en el drama cómico. La ironía romántica es la preocupación de la mayoría de estos teóricos ya que "irony appears to have become a problematic mode of expression at the end of the twentieth century"; ya que en tanto actitud de vida, los estudiosos se han encontrado con el problema de verificar la existencia de la ironía: "what do you do, then, with the obvious fact that ironies exist that are not intended, but are most certainly interpreted as such? Similarly, there are ironies you might intend, as ironist, but which remain unperceived by others".⁹ Estos estudios hacen énfasis en la interpretación y la

⁷ Hecho señalado puntualmente por una de las autoridades en el tema, Pere Ballart: "Visto que es posible hablar de la ironía no como un *je ne sais quoi*, sino como de un conjunto de rasgos susceptibles de ser aislados y definidos, el paso siguiente consiste en [...] fijar definitivamente sus fronteras [...]. Como es sabido, el polimorfismo del fenómeno consiente que se haga sinónimo de ironía a un amplio juego de sentidos [...] si no se quiere dar una imagen sesgada o lateral de la ironía, despreciando uno u otro de sus componentes, o, por el contrario, presentarla como una suma mecánica de caracteres en compartimientos estancos, solamente puede concebirse el fenómeno de una determinada manera, y ésa es la de entender para mí la ironía como una *figuración*." Cf. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, pp. 359-360.

⁸ D. J. Enright, *The Alluring Problem. An Essay on Irony*, pp. 163-164.

⁹ "la ironía parece haberse convertido en un modo problemático de expresión a finales del siglo veinte", pues "¿entonces qué haces, ante el hecho obvio de que hay ironías que existen aunque no tienen esa intención, pero que son interpretadas como tales? De manera semejante, hay ironías que uno intenta hacer, en tanto ironista, pero que en muchas ocasiones pasan inadvertidas para los demás." Ambas citas de Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, pp. 1, 10. Booth en *Retórica de la ironía* señala este mismo inconveniente, para él la ironía debe llegar a ser compartida, de no ser así no puede señalarse como ironía. Enright dedica varios capítulos a intentar desentrañar ciertos ejemplos para considerarlos como ironías. Cf. *The Alluring Problem*, caps. "Situational", "Anatomy of an Irony", "Ironic or not?", "Ironies which aren't". Douglas C. Muecke

intencionalidad para localizar lo irónico. Personalmente considero que en algunos casos se ha sobreestimado, o, mejor dicho, “hipertrofiado” el concepto de ironía hasta un punto en que lo contiene todo.¹⁰

De manera que cuando estos teóricos se aproximan a autores como J. Swift, A. Pope o Chesterton, los convierten en ironistas en el sentido que les da Kierkegaard, es decir, considerándolos como negadores absolutos, haciendo hincapié en la potencia negativa de la ironía.¹¹ Anterior al Romanticismo la visión del mundo ilustrada era, como hemos visto, optimista, confiada en que el hombre merced al desarrollo de la razón y de la ciencia estaba a punto de conseguir la felicidad social, y esto último es primordial, pues los ilustrados emplean la ironía y la sátira con fines sociales y correctivos, mientras el ironista romántico se funda en la subjetividad:

[...] *la individualidad* es un *fin*, es su fin absoluto, y su actividad apunta precisamente a realizar ese fin y a gozar de sí mismo en y durante esa realización, es decir que su actividad es llegar a ser

explora también este riesgoso camino acerca de cómo reconocer o validar algo como ironía o adjetivarlo como irónico. Cf. *The Compass of Irony and Irony and Ironic*.

¹⁰ Cuando Linda Hutcheon expresa: “Why should anyone want to use this strange mode of discourse [ironic] where you say something you don’t actually mean and expect people to understand not only what you actually do mean but also your attitude toward it?”, me parece que estas preguntas no son exclusivas del discurso que ella denomina irónico, sino del proceso mismo de mimesis de la narración y del proceso metafórico de la poesía, puede aplicársele también al uso de los refranes en el habla, los espacios de indeterminación son eso mismo “indeterminados”, y la comprensión de los textos es justamente el hecho central de la hermenéutica en su planteamiento ontológico. En seguida continúa Hutcheon, reproduzco su pensamiento: “How do you decide if an utterance is ironic? In other words what triggers you to decide that what you heard (or saw) is not meaningful alone, but requires supplementing with a different, inferred meaning (and judgement) that would lead you to call it ‘irony’? Unlike metaphor or allegory, which demand similar supplementing or meaning, irony has an evaluative edge and manage to provoke emotional responses in those who ‘get’ it and those who don’t, as well as in its targets and in what some people call its ‘victims’.” Cf. *Irony’s Edge*, pp. 2-3. A mi entender Hutcheon desea privilegiar la ironía para encontrar el modo privilegiado de ser y estar en el mundo de Occidente a partir de la modernidad romántica, aunque afirma no ser ese su deseo. El declinar de la retórica clásica inició con su mutilación, en el momento en que se privilegió justamente la *elocutio*, entendida como el uso de los tropos para ornato del discurso; así la tradición retórica clásica se trastocó, y el Romanticismo vino a revolucionar no sólo el discurso, sino los géneros literarios mismos, literaturizándolo todo, la ficción se apoderó de la narración en muchos sentidos. Hutcheon advierte que hay procesos similares con otros tropos, insiste en privilegiar a la ironía por la respuesta emocional y por exigir del receptor una evaluación, eso ocurre también con la paradoja, la lítote, el absurdo y el sarcasmo, que además crece en hostilidad frente a la ironía.

¹¹ Tal es el caso de algunas aproximaciones que hace Enright, Muecke o el mismo Frye en su *Anatomía de la crítica* sobre la ironía en autores previos al romanticismo.

für sich [para sí] aquello que es *an sich* [en sí]. Pero así como los mediocres no tienen ningún *an sich* sino que podrían convertirse en lo que fuese, tampoco el ironista lo tuvo. Pero no por ser un mero producto de su entorno, ya que, por el contrario, se encuentra por encima de éste, sino porque para poder vivir de manera poética, para poder eficazmente crearse a sí mismo de manera poética, *el ironista no debía tener ningún 'an sich'*. De este modo la ironía sucumbe a aquello contra lo que más combate, pues el ironista alcanza cierta similitud con respecto al hombre completamente prosaico, con la salvedad de que el ironista tiene la negativa libertad de situarse por encima de sí mismo de manera poéticamente creativa.¹²

Justamente para los ilustrados el hombre es resultado de su entorno y de su libertad de decisión, la responsabilidad y la obligación son términos fundamentales para el proyecto ilustrado. De manera que no podemos considerar de esa naturaleza a la ironía empleada por Fernández de Lizardi en *Don Catrín*, pues Catrín es un ejemplo claro de hombre mal educado, cuyo entorno familiar determinó su vida:

Él [Catrín] manifestó con su pluma haber sido de unos principios regulares y decentes, aunque dirigido por unos padres demasiado complacidos, y por esta razón muy perniciosos.

Ellos le enseñaron a salirse con lo que quería; ellos no cultivaron su talento desde sus tiernos años; ellos fomentaron su altivez y vanidad; ellos no lo instruyeron en los principios de nuestra santa religión; ellos criaron un hijo ingrato, un ciudadano inútil, un hombre pernicioso y tal vez a esta hora un infeliz precito; pero ellos también habrán pagado su indolencia donde estará don Catrín pagando su relajación escandalosa. ¡Pobres de los padres de familia! A muchos cuánto mejor les estuviera no tener hijos, si han de ser malos, según dice la verdad infalible. (O-VII: 618)

La ironía manifiesta en el texto se suma a las características que guían al lector por una serie de expectativas del género. La grandilocuencia con la que Catrín da inicio a su autobiografía es seguida por el claro propósito de “aumentar el número de los catrines”, motivo que pudiera pensarse respaldado por la evidencia, puesto que Catrín logró vivir sin trabajar, pero que se contradice si tomamos en cuenta el precio por tan regalada vida: golpes,

¹² Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, § 317.

prisiones, hambres, humillaciones y decadencia constante en la que se sumió y concluyó sus días. De ahí que ante esta contradicción entre el fin y el medio propuestos, el lector se vea obligado a buscar una salida a este desencuentro: ¿quién va a desear hacerse catrín si le espera tal vida y tal muerte? O aún más intrigante: ¿quién creería que narrando su propia vida como una serie de aventuras desgraciadas lograría reclutar imitadores? La contradicción que he señalado es fundamental, pues al incidir en el fin mismo de la escritura autobiográfica veremos de qué manera se convierte en la rectora de la narración y de la comprensión del texto.

En este sentido, Ballart considera que el “estatuto ‘transversal’ de la ironía no es [...] obstáculo alguno para que dicha modalidad no pueda gobernar estructuralmente la totalidad de una obra, pues esa misma cualidad es la que le permite instalarse por igual en el discurso como en el plan de presentación del material que adopte la obra, sea cual sea el género al que pertenezca.”¹³ Así, la ironía se puede instalar en el discurso en tanto tropo y figura, y bien puede extender sus características hasta gobernar la estructura del texto. Ballart concilia bajo la idea de “figuración irónica” el ser de la ironía para los teóricos del siglo XX sin menoscabo de la naturaleza retórica de la misma. En este sentido, considero que la ironía presente en *Don Catrín* aparece en tanto tropo y figura, pero sobre todo como estructurante básica en la composición, basa de la sátira que se desarrolla en la obra y del humor que de ella se desprende. Las raíces clásicas de la ironía y cómo éstas se conservaron dentro de las poéticas ayudarán a conocer los alcances de ésta en el texto que estudio.

La primera aparición importante de la ironía y de sus atributos se encuentra en Platón, cuando éste liga el *eiron* al rétor en su diálogo *El Sofista*, identificando al sofista y al filósofo en tanto *eironikoi mimetai*, es decir, imitadores disimulados. El *eiron*, y con ello la naturaleza de la ironía según Ballart, proviene de la comedia griega antigua conformada por la dupla *eiron* y

¹³ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 361.

alazon, que recreaban la pugna dialéctica entre un “falso tonto” y un “falso sabio”. La derivación de los términos produjo: *eironeia* y *alazoneia*.¹⁴ De esto se sigue que Sócrates sea considerado dentro de los diálogos platónicos como un típico *eirón*: “Socrates pretends ignorance, not knowledge, a distinction which immediately separates him from de Sophist but also seems to place him in the camp of the *eirón*”.¹⁵ Justamente la citada obra de Kierkegaard distingue dos momentos para la ironía, la de Sócrates y la ironía posterior a Fichte. Según el danés “para el sujeto irónico, la realidad dada ha perdido completamente su validez, ha llegado a ser para él una forma imperfecta que, sobre todo, estorba. Pero por otro lado no posee lo nuevo. Lo único que sabe es que lo presente no responde a la idea.”¹⁶ En seguida al determinar la ironía de Sócrates o su hacer en tanto *eirón* explica que “toda la realidad dada había perdido validez para él, se había vuelto *extraño a toda la realidad de lo sustancial*. Éste es uno de los aspectos de la ironía; pero el otro aspecto es que al aniquilar el helenismo *utilizó la ironía*; su actitud hacia el helenismo fue siempre irónica; siendo un ignorante y sin saber nada, buscó siempre la dilucidación en los otros, e hizo que lo establecido se derrumbara precisamente al dejarlo subsistir.”¹⁷ Esto último es justamente lo que en *Don Catrín* llamo ironización como se verá más adelante.

Aristóteles reubicará a la ironía tanto en su *Retórica* cuanto en su *Ética a Nicómaco*. En la primera habla de que “las cosas irrisorias [...] parecen tener cierta utilidad en los debates” y deslinda dos modos: “uno [de los modos del discurso] se acomoda al hombre libre, el otro no; de manera que uno tomará el que le acomode. Y es más propio del libre la ironía que la

¹⁴ *Ibidem*, p. 40 y ss.

¹⁵ C. Jan Swearingen, *Rhetoric and Irony*, p. 89.

¹⁶ Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, § 298.

¹⁷ *Ibidem*, § 302.

bufonada; pues aquél, en razón de sí mismo hace lo ridículo, el bufón, en cambio, de otro.”¹⁸

En el libro IV, capítulo VII de su *Ética* puede leerse lo siguiente:

Los disimuladores irónicos que atenúan sus propios méritos, son tenidos por hombres de condición más amables, pues no parecen hablar así por motivo de lucro, sino porque quieren evitar la ampulosidad. Las gentes de esta especie rechazan sobre todo cualquier celebridad, como hacía Sócrates. Mas los que aparentan no tener las cosas pequeñas y obvias, llámanse melindrosos, y son decididamente despreciables [...] Pero los que emplean moderadamente la ironía y fingen no tener cosas que no están de todos ni son tan obvias nos parecen amables. El fanfarrón por tanto parece oponerse al veraz más que el otro extremo, porque la fanfarronería es peor que la disimulación.

Precisamente el *alazōn* representa una actitud vanidosa y estúpida, cercana a la fanfarronería de que habla aquí Aristóteles, y que se opone al *eiron*. Swearingen lleva esto hasta la *Poética* del mismo filósofo donde explica la mimesis de la comedia en tanto *imitatio peiorum* (imitación de hombres inferiores): “The *eiron* is juxtaposed with the *alazōn* as a dramatic type, and is said to be either the dissembler or the ‘comic ridiculous’. He is one who puts a mask which is ‘ugly and distorted without causing pain’. The *eiron*’s ugliness, according to Aristotle, lies in his *pretense* of ignorance and condescension; he is an inverted buffoon.”¹⁹ Entre el *alazōn* y el *eiron* se da un choque y quizá “es en este choque tan primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, donde cabe ver el origen de toda ironía.”²⁰

Este sesgo filosófico de la ironía socrática revive durante el Renacimiento con Erasmo y su *Elogio*; la Ilustración, con el ajuste de su perspectiva y la relación crítica que entabló con la así llamada tradición incuestionable,²¹ echará mano de la sátira por sus atributos, como se vio

¹⁸ Aristóteles, *Retórica*, III, 18, 1419b.

¹⁹ C. Jan Swearingen, *Rhetoric and Irony*, p. 129. El autor alude al capítulo 5 de la *Poética* cuyo inicio será primordial cuando mi reflexión busque explicar el humor en *Don Catrín*: “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.” 1449^a, 31-35.

²⁰ Pere Ballart, *Eironea. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 40 y ss.

²¹ Considerando tradición todo el bagaje cultural heredado desde la antigüedad clásica, cristiana y pasando por la Edad Media, tradición que se transmitía, se obedecía y de la cual no se dudaba. He aquí este sentido

en la primera parte, y de la ironía en el sentido socrático, es decir, de búsqueda de la verdad; la verdad, preocupación de la Ilustración y diosa de Fernández de Lizardi, la verdad prioritaria de la sátira moderna, pues sólo la verdad es útil, ya que por medio de su reconocimiento devendrá obligadamente el destierro de la ignorancia y del error, y con ello surgirá la felicidad. De ahí que cada individuo deba pretender la verdad y distinguirla del error. Éste es el trabajo de la ironía, que obrará al interior de *Don Catrín* deslindando el error de la verdad.

Antes de pasar a la novela y la ironización, es preciso detenernos en el aspecto formal o retórico de la ironía previa al Romanticismo, la ironía que aparece en *Don Catrín*. Quintiliano en *Institución oratoria* afirma la doble naturaleza de la ironía: tropo y figura. “Tropo es la mutación del significado de una palabra a otro, pero con gracia”, y continúa afirmando que hay dos especies de tropos: los que sirven para la significación (metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya y catacrexis), y los que adornan el discurso (epíteto, alegoría, enigma, ironía, perífrasis, hipérbaton e hipérbole).²² En su definición, el latino relaciona, como lo hizo Aristóteles, el tropo con el ataque burlón: “aquel tropo en que se muestran cosas es ironía: llámanla irrisión o mofa; la cual se conoce, o por el modo de decir, o por la persona, o por la naturaleza del asunto. Pues si alguna de estas cosas no se conforma con lo que suenan las palabras, claro está que se quiere decir cosa diversa de lo que se dice”.²³ El capítulo primero del libro noveno se inicia con la explicación de las figuras y la diferencia entre éstas y los tropos. Las figuras “añaden fuerza a las cosas y les dan gracia”, “es una manera de hablar apartada del modo común y más obvio”; Quintiliano divide las figuras en “de sentencias” y “de entendimiento” y

de esterilidad e irracionalidad de lo tradicional. Para los ilustrados era claro que lo heredado debía ser vigente pero en una relación crítica con su actualidad.

²² Quintiliano, *Institución oratoria*, lib. VIII, p. 374.

²³ *Ibidem*, p. 383.

[...] como lo natural es antes el concebir en el entendimiento las cosas que el producirlas, así debe tratarse antes de las figuras que pertenecen al entendimiento; cuya utilidad, ciertamente grande y varia, no hay oración alguna trabajada en que con la mayor claridad no se descubra. Porque aunque parece que la figura con que se dice cada cosa nada importa para probar, hace no obstante creíbles las cosas que decimos y se introduce poco a poco en los ánimos de los jueces por donde no se advierte.²⁴

Quintiliano no considera, sin embargo, a la ironía dentro de este grupo, sino como figura que “excita los afectos”, pues éstas “se componen principalmente de la ficción”; de manera que la ironía en tanto figura es definida así:

Algunos he encontrado que dan a la ironía el nombre de disimulo, el cual como no explica al parecer toda la fuerza de esta figura, nos contentaremos con el nombre griego [...]. La ironía, pues, como figura, no se diferencia mucho por su mismo género de la ironía considerada como tropo, porque tanto en la una como en la otra se ha de entender lo contrario de lo que suenan las palabras; mas el que reflexione con más prudencia las especies, fácilmente comprenderá que son diversas.

Lo primero porque el tropo es más claro; y aunque una cosa suenan las palabras y otro es el sentido de ellas, sin embargo no finge otra cosa. Porque casi todas las circunstancias que le rodean son sencillas y sin figura, como aquello que dice Cicerón contra Catilina: *Por el cual desechado, te fuiste a vivir a casa de tu compañero Marco Marcelo, hombre muy de bien.* Por último en dos palabras consiste la ironía; así que el tropo es también más breve. Mas en la figura sucede que la ficción es de la intención, y tiene más de aparente que de clara o manifiesta; de manera que en el tropo las palabras son diversas unas de otras; pero en la figura es diverso el sentido de lo que las palabras suenan, como en las burlas, y a veces no sólo toda la confirmación o prueba de un asunto, sino también toda la vida de un hombre parece ser una continuada ironía cual es la vida de Sócrates. Pues por eso se le dio el nombre de *eirón*; esto es, el que se hace el ignorante y que se admira de otros como si fuesen hombres sabios; de manera que así como una metáfora continuada constituye la alegoría, así aquel tejido de tropos forma esta figura. (El subrayado es mío).

²⁴ *Ibidem*, pp. 389-390.

Ciertamente los estudiosos de la ironía romántica consideraron que la retórica clásica la concebía únicamente en tanto antífrasis (tropo),²⁵ es decir a nivel de palabra, donde opera una más clara sustitución semántica; justamente Booth, Rachel Giora, Enrigh y Linda Hutcheon ven limitada la acepción clásica del tropo irónico, sin considerar los alcances de la figura irónica y el hecho de que, como afirma la obra del latino, la ironía de la vida de Sócrates estuvo en “fingir” ser lo que no era, no en ser lo opuesto (antífrasis). Como antes afirmó Swearingen explicando a Aristóteles: “The *iron* ugliness, according to Aristotle, lies in the *pretense* of ignorance and condescension” (*vid supra*). Hay que hacer notar respecto de la cita de Quintiliano que éste asemeja la ambigüedad o contradicción de la ironía con la de las burlas, que deja constancia de la cercanía entre ambas formas de decir.

La ironía romántica es más vasta y se confunde con la paradoja y el absurdo para determinar el estado del alma romántica. En este sentido último lo irónico se revela como lo oscuro, la negatividad de que habla Kierkegaard; mientras que la figura irónica clásica es opuesta, pretende mostrar, echar luz por medio de su mecanismo de “disimulación”, de ahí que Sócrates haya sido tenido como el modelo de *iron*. Hay que percatarse que indisoluble a esta ironía Quintiliano señala los afectos que mueve: “como en las burlas”.

En el “Excurso sobre el ridículo” de su *De oratore* Cicerón llama disimulación a la ironía y la define así:

Existe también una simulación urbana cuando se dicen cosas diferentes de las que piensas, no en aquel género del cual dije

²⁵ En la *Retórica general* del Grupo μ la figura irónica se encuentra contenida de alguna manera en el grupo de los metalogismos y el tropo irónico en el de los metasemas. En tanto metalogismo, donde el referente de la realidad resulta fundamental para la plena comprensión del sentido, estos retóricos consideran a la antífrasis como metalogismo semejante al eufemismo. Los metalogismos determinan aquellos trabajos sobre el lenguaje donde el llamado “grado cero” sufre una desviación en el sentido de la lógica de la expresión, los metalogismos resultan de operaciones no gramaticales ni de semántica de las palabras, sino a nivel del discurso donde el contexto y lo extralingüístico (el referente) son necesarios para su comprensión. Cf *Retórica general*, pp. 223-224. La comprensión que hacen del fenómeno la reduce a tropo y cuando la consideran figura dejan de pensarla en el sentido rico e indeterminado en que la pensaban Quintiliano y Cicerón. Con todo, los esfuerzos de la neoretórica no rebasan sino que reviven a la antigua retórica.

antes, cuando dices cosas contrarias [...], sino cuando meditando todo el género de tu discurso chaceas con gravedad, al pensar y hablar de diferente modo.²⁶

Y el rétor, siguiendo su método explicativo, incluye un ejemplo:

‘¿Qué cosa quieres para ti, insensato? —le dijo— Tan grande es la multitud de los grandes ciudadanos, que te aseguro esto; que si permaneces en Roma, en pocos años llegarás tú a las máximas riquezas’. Dice Fanio en sus Anales que en este género fue egregio este Emiliano Africano, y con palabra griega lo llama εἶρων; pero según relatan los que conocen mejor estas cosas, opino que en esta ironía y simulación, Sócrates con su gracia y humanidad aventajó mucho a todos. Es un género muy elegante y salado con gravedad, y adecuado tanto a las locuciones oratorias como a las conversaciones urbanas.²⁷

Ésta es la gran diferencia, se trata de abarcar el discurso completo y no reducir la ironía sólo a la contradicción de un término en la frase, es decir, al tropo. Cicerón deja claro que entonces hay un sentido “distinto”, pero no contrario. Me parece que la moderna teoría literaria tiene una idea muy estrecha de lo que significa “figura”, pues para Quintiliano: “en el tropo las palabras son diversas unas de otras; pero en la figura es diverso el sentido de lo que las palabras suenan”. Mientras el indispensable *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin amplía considerablemente la definición de figura retórica:

La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases. Las figuras son un fenómeno de la *dispositio* que conforma el material bruto de la *inventio* y afecta a la *elocutio* [...]²⁸

²⁶ Marco Tulio Cicerón, *Acerca del orador*, lib. II, § 269.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 211.

En la entrada de “ironía”, Beristáin conjunta antífrasis, asteísmo carientismo, epicertomesis, propoiesis, diasirno, sarcasmo, hipócrisis, mimesis,²⁹ micterismo, meiosis, simulación, disimulación, illusio, exutenismo, scomma, caricatura, antimetátesis, irrisión, hipocorismo; la primera definición se basa en la idea de antífrasis: “Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono se pueda comprender otra, contraria.”³⁰ Gracias al conjunto que examina Beristáin queda claro que todos y cada uno de tales fenómenos coinciden en que hay una alteración de la lógica del pensamiento manifiesto en el lenguaje, esa alteración puede llamarse esencialmente de contradicción y no sólo de oposición. Hemos de considerar pues que al alterar la lógica del pensamiento de alguna manera la ironía también frustra las expectativas del receptor. Beristáin hace énfasis en que la ironía ataca burlándose, cuando la ironía es brutal o cruel se convierte en sarcasmo.³¹ El ataque implica que alguien —el emisor— es el atacante o victimario, alguien es atacado, es decir, la víctima, incluso cuando se trata de autoironía. Recordemos en este punto que de forma semejante funciona la sátira (*vid supra*, primera parte). De nuevo aparece como baluarte de la ironía y las otras especies lingüísticas de su tipo el resultado afectivo: el humor.

Siguiendo la esclarecida definición ciceroniana, la *dissimulatio* socrática se basa en el fingimiento, en pretender ser una cosa distinta de lo que se es pero no necesariamente lo contrario (antífrasis), lo que se “es” no aparece en este juego retórico, no porque no interese, sino justamente porque permanece como indeterminación angustiante, cuya existencia se palia con el humor. De ahí que *ieron* sea el “falso sabio” y no el “ignorante”: la máscara de mueca sin

²⁹ “También se ha llamado mimesis un tipo de ironía, el que consiste en ridiculizar o zaherir a una persona repitiendo lo que dijo o pudo haber dicho, e imitando, al hacerlo, su estilo, su voz y sus gestos.” *Ibidem*, p. 334.

³⁰ *Ibidem*, p. 277.

dolor (Swearingen explicando a Aristóteles y Quintiliano, *vid supra*), el ropaje de hetaira de la filosofía de Bión de Borístine que representan la forma en que el ridículo o lo risible (“El origen de la risa es un defecto moral o físico” afirma en la misma obra Cicerón) se vuelven indispensables para la indagación socrática y para la corrección ilustrada. Por eso mismo Quintiliano la coloca dentro de las figuras que excitan los afectos.

Desde esta perspectiva la figura irónica trasciende la semántica de la frase, apunta hacia un sentido otro, ni Quintiliano ni Cicerón aclaran qué es ese sentido, ni cómo se llega a él; para intentar aproximarme a tal, recurro ahora a la meditación que sobre la metáfora hiciera Ricoeur en *La metáfora viva*. En este texto el pensador francés asume como fundamentales varias características de la lengua: a) la función denominadora de la lengua, b) la función predicativa, c) la polisemia, y d) el sentido y la referencia.

- a) Función denominadora. Es decir, la lengua “ nombra”, da “ nombre” a las cosas. La metáfora sería una nueva forma de nombrar.
- b) Función predicativa. Se dice “ algo”, de “ algo”, i. e., se predica. Ese algo *in praesentia* es el referente, la cosa.
- c) La polisemia es un fenómeno de la lengua donde para un nombre hay más de un sentido, éste por supuesto se define por el contexto. Contrario al desorden, la polisemia según Ricoeur es una medida contra la imprecisión, ya que no hay sinonimia, pues los locutores reconocen “ una determinada identidad de sentido en la pluralidad de las acepciones”.³²
- d) Sentido y referencia. Ricoeur retoma la distinción que hizo G. Frege entre *Sinn* (sentido) y *Bedeutung* (referencia o denotación): “ El sentido es *lo que dice la*

³¹ El sarcasmo no conoce límite moral de acuerdo con Aristóteles, pues recordemos que lo risible es lo feo. Hacer escarnio del débil no representa un uso virtuoso del discurso.

³² Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 157.

proposición; la referencia o denotación, *aquello sobre lo que se dice el sentido*.”³³ Frege afirma: “al signo le corresponde un sentido determinado y al sentido una denotación determinada, mientras que una sola denotación (un solo objeto) es susceptible de más de un signo.” Ricoeur cita el ejemplo del alemán: “la denotación de ‘estrella de la noche’ y ‘estrella de la mañana’ sería la misma, pero su sentido, diferente.” Con este orden de ideas la literatura *suspende* la relación del sentido con la referencia: “La literatura vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones. [...] el placer artístico a diferencia del examen científico, parece vinculado a ‘sentidos’ desprovistos de ‘denotación’. [...] por su propia estructura la obra literaria sólo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo.” Ricoeur concluye que “la estructura de la obra es su sentido; el mundo de la obra su denotación”. De manera que “interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su ‘disposición’, de su ‘género’ y de su ‘estilo’”.³⁴ Así, “la referencia a lo real cotidiano [en ocasiones] deba desaparecer para liberar otro tipo de referencia hacia otras dimensiones de la realidad”, y el mensaje se convierte en “una cosa que dura”.³⁵

La metáfora es pues una nueva forma de nombrar, hace estallar la capacidad polisémica de las palabras pues exige aceptar todas las acepciones de una palabra más una, la que salvará el sentido del enunciado entero, pues en la metáfora están en juego dos términos diferentes donde el poeta halla la semejanza y ésta se muestra como imagen: la metáfora “pone ante los ojos” y lo que pone ha suspendido su vínculo con el referente en la realidad. Los términos se relacionan por medio de una tensión impuesta por el poeta, dicha tensión surge de una

³³ Ésta y las dos siguientes de Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 288.

³⁴ *Ibidem*, pp. 291-293.

³⁵ *Ibidem*, p. 197.

impertinencia semántica entre los términos en juego, de manera que el receptor se ve obligado a establecer una nueva pertinencia semántica para cumplir con la predicación, esto es “decir de otra manera”. Ante nuevas realidades la metáfora viva³⁶ ensancha el lenguaje, pues alberga una intención creadora.

Dado que en la ironía están en juego también dos elementos cuya relación es de contradicción lógica y no sólo de oposición, el receptor se ve orillado a proponer una lógica a lo que lee o escucha, a crearla. Cuando dicha lógica se encuentra en la ironía antifrástica (Booth, Muecke, Giora), la ironía se comprende como casa de dos pisos donde hay dos sentidos superpuestos, y que una vez restituido el sentido opuesto la ironía se muestra y se agota. Sin embargo, la ironía a la que se refiere Cicerón apela a algo “distinto”, no “contrario” que debe ser propuesto por el receptor. La metáfora es una nueva forma de decir de la realidad —de acuerdo con la propuesta mimética del arte que “ve como”—, desalejando dos términos diferentes y estableciendo una semejanza. La ironía, por su parte, no acerca dos términos diferentes al instaurar insólitamente una semejanza, sino que se funda sobre lo sabido, dado por sabido o evidente, lo que ya se sabía y de alguna forma se ha “olvidado” y que, por medio de la contradicción lógica puede aparecer de manera sorpresiva. La ironía está lejos de ser un proceso creativo en el sentido en que lo es la metáfora. El *ieron* debe hacerse pasar por otra cosa, pero no es una cosa nunca vista o nueva, es algo que se conoce, pensamos que Sócrates es un sabio, hasta que reconocemos su “fingir”; la ironía finge algo y frustra la expectativa: para que suceda esto último debemos poseer previamente una idea consensual de la sabiduría que se derrumba para dar paso al reconocimiento, en este paso final de develación en la ironía se da el

³⁶ Ricoeur utiliza dos adjetivos interesantes porque exigen una interpretación literaria de la frase completa: metáfora viva, para denominar a las metáforas reconocidas como tales y, metáfora muerta a aquella que se ha lexicalizado, donde el receptor no encuentra ya creatividad insólita pues ésta pasa a formar parte de la polisemia, ha pasado a formar parte del uso corriente. Cf. *La metáfora viva*, apartado “Meta-fórico y Meta-físico”.

humor, y en el caso de la ironía satírica el humor moralizante (catarsis satírica, *vid supra*,). El fingimiento permite reconocer al “falso tonto” y al “falso sabio” en tanto “falsos”, pues no son cabalmente ni “tonto” ni “sabio” sino la máscara de ambos.

Quintiliano había escrito que en la figura “sucede que la ficción es de la intención, y tiene más de aparente que de clara o manifiesta” (*vid supra*), deseo ejemplificar esto y lo hasta aquí referido sobre la ironía en *Don Catrín* a partir del texto mismo.

¡Qué cierto es que si no hubiera entremetidos en las familias, andaría todo con más orden!; pero estos comedidos consejeros muchas veces llevan a las casas la discordia. (O-VII:545)

Así inicia el capítulo segundo de *Don Catrín*, en él Catrín nos refiere que escucha los consejos de dos personajes: su tío el cura de Jalatlaco y Precioso un joven. El inicio pone al lector sobre aviso a partir de una máxima o sabiduría tradicional, un discurso a manera de sentencia moral con valor de verdad. Ahora leamos los consejos de ambos personajes:

—Catrín ¿por qué no quieres continuar tus estudios? Mal o bien ya has empezado la carrera de las letras; pero nadie se corona ni alcanza el lauro si no llega al término prescrito. Es verdad que los estudios son fastidiosos al principio; pero no es menos cierto que sus frutos son demasiado dulces e indefectiblemente se perciben. (O-VII:546)

Catrín expresa su afición por una carrera “que me proporcione dinero, honor y poco trabajo” (O-VII:549),³⁷ porque “la carrera de las letras es larga, fastidiosa y poco segura para vivir en este reino”; además considera que si se coloca de meritorio en una oficina “tal vez, al cabo de servir de balde cinco o seis años, y cuando vaque una plaza de empleado en la que yo deba colar, se aparece un don Fulano cargado de recomendaciones, me lo encajan encima y me quedo en la calle; o cuando esto no sea, mi forma de letra es tan corriente que es imposible la entiendan si no son los boticarios viejos”. Nuestro joven no quiere dedicarse al comercio “por indecente a la nobleza de mi cuna”, pues “un don Catrín no debe aspirar a ser trapero, ni

³⁷ Ésta y las subsecuentes tomadas de la misma página. Así debe comprenderse en casos semejantes.

mucho menos a embutirse tras de una taberna o tras de un mostrador de aceite y vinagres”. Tampoco quiere empeñarse en la administración del campo pues “el oficio de labrador se queda para los indios, gañanes y otras gentes como éstas sin principios.”

Mas adelante leemos las palabras de Precioso:

—En muy poco agua te ahogas, me contestó Precioso. ¿Hay cosa más fácil que ser militar? ¿Pues por qué no piensas en ello? La carrera no puede ser más lucida; en ella se trabaja poco y se pasea mucho, y el rey paga siempre a proporción del grado que se obtiene.

[...]

Conque anda, empeña a tu padre en que te ponga los cordones de mi propio regimiento, y veras qué videta nos raspamos. (O-VII:549)

Hay muchos sentidos en estas frases, pero el que engloba al resto es la contradicción entre el desarrollo del capítulo y el inicio del mismo: “¡Qué cierto es que si no hubiera entremetidos en las familias, andaría todo con más orden!; pero estos comedidos consejeros muchas veces llevan a las casas la discordia”. ¿Quién es el entremetido? Según Catrín y su punto de vista narrativo, el cura de Jalatlaco; según el receptor que goza de ambos puntos de vista, el de Catrín-narrador y el suyo propio, intentará ajustar la máxima inicial con las acciones desarrolladas, de manera que a Precioso corresponderá mejor el mote de “entremetido”, por cuyo comedimiento entra la discordia en casa de Catrín. Pues como vemos se establece la discordia entre su tío y él, entre Catrín y su padre, pues éste se resistía al deseo de su hijo “alegando que estaba pobre y que no podía sostenerme con el decoro conveniente a la clase distinguida de cadete”, entonces nuestro joven protagonista la emprende con su madre: “yo insté, porfié y reñí por último con mi madre”, de suerte que la desavenencia se turna finalmente a los padres, pues su madre, dice, “por no verme encolerizado me ofreció que obligaría a mi padre a darme gusto más que se quedaran sin colchón”: “al día siguiente ya mi padre mudó de parecer y me preguntó que de qué regimiento quería ser cadete”. (O-VII:549-550).

La frase proverbial que abre el capítulo cumple por lo menos dos funciones: introduce al lecto-escucha en la materia del capítulo se plantea como la tesis contra la cual deben cotejarse las acciones desarrolladas adelante. Sucede así que sólo las acciones concretas permiten comprender la máxima, pues a ésta *per se*, aislada, se le reconoce su valor de verdad, pero su comprensión cabal está lejos. Las acciones del capítulo se abocan a ejemplificar la máxima y mostrar su complejidad. Éste saber tradicional se presenta comúnmente de manera abstracta en frases, tal abstracción puesta “en acción” (*vid supra*) permite que surja el reconocimiento del que he venido hablando, y que emerja también el aprendizaje moral, pues el lecto-escucha ya es capaz, tras las acciones, de distinguir éste de aquél y conocer qué es cada cosa como señala Aristóteles (*vid supra*). Es de esta manera como la creación literaria despliega su propio mundo con sus respectivas referencias, en este caso la referencia del “entremetido”.

Para llegar a dicho reconocimiento el receptor se enfrenta además con dos retratos literarios:

[...] os pintaré primero su figura, para que conozcáis cuán diferentes serían sus pensamientos de los míos, porque si por el fruto se conoce el árbol, por el exterior suele conocerse el carácter de los hombres.

Era, pues, mi buen tío un clérigo viejo como de sesenta años de edad, alto, flaco, descolorido, de un rostro venerable y de un mirar serio y apacible; los años habían enblanquecido sus cabellos, y sus estudios y enfermedades, consumiendo su salud, despoblaron de dientes sus encías, llenaron de arrugas el cutis de su cara y opacaron la vista de sus ojos que eran azules y se guarecían debajo de una hermosa pestaña y grande ceja; sin embargo en su espaciosa frente se leía la serenidad de una buena conciencia, si es que las buenas conciencias se pintan en las frentes anchas y desmedidas calvas; sus discursos eran concertados, y las palabras con que los profería eran dulces y a veces ásperas, como lo fueron siempre para mí; su traje siempre fue trazado por la modestia y humildad propia del carácter que tenía; sus manos con su corazón estaban abiertas al indigente, y todos lo que le rindió su curato lo invirtió en el socorro de sus pobres feligreses, con cuyas circunstancias se hizo generalmente amable de cuantos le trataron, menos de mí, que a la verdad no lo tragaba porque, a título de mi tío y de que me quería mucho, era mi constante pedagogo, mi fiscal vigilante y mi perpetuo

regañón. ¡Pobre de mí si no hubiera sido por mis amantes padres! [...] (O-VII:547-548)

Precioso en cambio es descrito de un plumazo:

Precioso, joven no sólo fino, sinoafiligranado, de una erudición asombrosa, de unas costumbres ejemplares y cortado enteramente a mi medida.

Cuando entré a su casa, estaba sentado frente a su tocador, dándose color en las mejillas con no sé qué menjurge. (O-VII:548)

El largo retrato del cura que abarca tanto su rostro, su vestido, así como su conducta y el estado de sus relaciones sociales, se ve respaldado por su preocupado actuar sobre el rumbo de la vida de su sobrino; mientras que el retrato del amigo además de opuesto al del tío, está salpimentado por la hipérbole: “no sólo fino, sinoafiligranado” que proporciona énfasis a la adjetivación, al tiempo que “fino”, puesto en relación con “afiligranado”, suprime la acepción que se refiere a un hombre urbano, cortés, o a algo de calidad, por la de “delicado”. En el nombre se concentra la descripción, el joven se llama Precioso, y es, valga la redundancia que persigue nuestro autor, una “preciosidad”.

El retrato del tío es precedido por un refrán: “por el fruto se conoce el árbol”, que *Catrín* lleva por analogía al terreno de los hombres. Así visto el refrán sufre una ironización en el contexto, pues sin dejar de ser verdadero, la analogía muestra cómo puede tergiversarse su contenido y hacerlo respaldar cualquier cosa: “si por el fruto se conoce el árbol, por el exterior suele conocerse el carácter de los hombres”. ¿Es esto cierto en este caso particular? ¿Es verdad que “las buenas conciencias se pintan en las frentes anchas y desmedidas calvas”? Ése es el trabajo que yo considero ironización. En el mundo propuesto por *Don Catrín* el exterior es la apariencia, como se afirma en el capítulo VIII:

El hábito no hace al monje. [...] Cada cual puede vestirse según su gusto y proporciones, sin merecer por su traje el título de honrado ni de pícaro. Mozos hay currísimos o pegadísimos a la moda del día, y no por eso son catrines; y otros hay que llama el vulgo *rotos* o modistas pobres y sin blanca, que son legítimos

catrines. Aprenda usted a distinguirlos y no hará favor ni agravio a quien no lo merezca. (O-VII:585)

He aquí otro refrán: “el hábito no hace al monje”. Y la apariencia es la forma de ser del mundo, hecho establecido ya por los barrocos en su concepto del “mundo como engaño”. La apariencia para Catrín es fundamental, pues el mundo en que vive se rige por la leyes de la apariencia como nos recuerda: “los trapientos no caben en ninguna parte” (O-VII: 579). Sólo caben en la cárcel como deja de ver la aventura que le sucedió, cuando un amigo le ofrece ser gurupíe en su garito, Catrín le sisa las ganancias, su jefe lo sorprende y muele a palos después de cobrarse a lo chino desnudándolo y arrojándolo al arroyo:

En fin, yo salí encueros y con las costillas bien molidas. Ya en la esquina de la calle encontré una ronda; me cercaron, y al verme en aquellas trazas me juzgaron ladrón, y ya querían amarrarme; pero como el hombre de talento sabe valerse de él en cualquier caso, especialmente en los adversos, no me acobardé; antes me aproveché de la ronda, pues con aquella serenidad que inspira la inocencia, le dije al alcalde: —Sólo esto me falta para que me lleve el diablo de una vez. ¿Conque a un caballero como yo se juzga por ladrón, porque se ve desnudo, sin advertir que esta camisa es de estopilla y los calzoncillos de bretaña superfina, géneros de que no se visten los ladrones, a lo menos los rateros? Mejor fuera que usted y su ronda me acompañaran a mi casa, donde deseo llegar para curarme de los palos que me han dado los verdaderos ladrones que me acaban de dejar en el triste estado en que usted me ve. El alcalde y todos sus compañeros se compadecieron de mí; uno de ellos me prestó una capa, y todos me condujeron a mi casa. (O-VII:582-583)

Es tal la fuerza de la apariencia que Catrín se ve primero juzgado por ladrón sólo por su casi desnudez, luego la fortaleza de la apariencia, representada por la camisa y los calzoncillos, lo ayuda y, por supuesto, por la forma desaprensiva y hasta demandante con que se dirige a la ronda, habla cubierta por el aura de la “serenidad que inspira la inocencia” —frase que podemos considerar proverbial por su uso en la época—³⁸ hasta tal punto, que logra obtener la

³⁸ En un *Comunicado* del periódico *Águila Mexicana* (8 abr 1827, pp. 2-4), firmado por Mateo Llanos se lee: “Dejando a la maledicencia el triste oficio de acumular calumnias contra un individuo que puede asegurar, con la confianza que inspira la inocencia más acrisolada, que ni a un solo hombre ha hecho el más leve perjuicio,

compasión de los soldados. En este punto podría decirse con Kierkegaard que don Catrín promueve la “dilucidación en los otros”, hace “que lo establecido [la apariencia como guía de las actitudes morales] se derrumbara precisamente al dejarlo subsistir” (*vid supra*).

En este último sentido, el lenguaje en *Don Catrín* se encuentra siempre en un ejercicio de ironización a partir de una contradicción evidente con que se derrumba desde dentro lo establecido: así, Catrín podrá asegurar que sus padres al cumplirle sus caprichos eran muy amantes, y que los consejos de Precioso significaban “sanas doctrinas”, que el talento es la maña que usa para embaucar a la ronda y que la camisa de estopilla y los calzoncillos de bretaña son “géneros de que no se visten los ladrones, a lo menos los rateros”, ciertamente aunque estafadores, ladrones, rateros y carteristas se dedican todos a robar pareciera que su vestido los distingue igual que los monjes de los soldados, como si esta distinción nos hiciera pensar que roba menos un ladrón de cuello blanco que un carterista.

En el discurso citado de don Catrín no aparece el proceso de la metáfora viva riqueriana; Fernández de Lizardi utiliza una lengua literal (lengua lexicalizada) formas tradicionales que han permanecido como parte de la herencia literaria y cultural hispánica: refranes, dichos, proverbios, frases adverbiales, sentencias. Tales formas han sufrido un endurecimiento necesario (catácrexis), no son novedosas, sino sencillas y convencionales, cuyo sentido es siempre transmisión y preservación del conocimiento universal. Una vez que Ricoeur ha establecido los principios de la metáfora viva, al final de su estudio se pregunta por las metáforas muertas que alguna vez fueron metáforas vivas y que, por su uso o desgaste, son asimiladas por la lengua, es decir, sufren una lexicalización: por ejemplo los “dientes del peine”, “caballos de fuerza”, “las cosas vuelan” (el verbo volar en el sentido de que desaparecen), “la

a mis amigos, a los americanos que no me han desamparado un solo instante durante mi aflicción, a mis jueces, en fin, dirijo estas buenas razones, en prueba de mi agradecimiento para con los unos y de mi inocencia para con los demás.” Las cursivas son mías.

pata de la mesa”, donde “dientes”, “caballos”, “volar” y “pata” están incrustadas como parte de las frases hechas, tales expresiones han perdido su iridisencia novedosa y pasado a formar parte de la lengua común. Esto no sucede por supuesto con todas las metáforas vivas. De manera que la idea que sustentaba una oposición entre el sentido metafórico y el sentido literal, se derrumba, porque “literal no quiere decir propio en el sentido de originario, sino simplemente corriente, ‘usual’; el sentido literal es el que está lexicalizado.”³⁹

Ricoeur nos aclara que la metáfora muerta posee “una perturbadora fecundidad del olvido que parece expresarse en ella, pero también a los profundos recuerdos vitales que parecen persistir en las extinguidas expresiones metafóricas”.⁴⁰ Esta capacidad de aparente olvido que permite resguardar sentidos profundos es la necesaria para la conformación del discurso especulativo filosófico, basado en el rejuvenecimiento de las metáforas muertas: “la creación de significaciones nuevas, vinculada al nacimiento de una nueva manera de preguntar, coloca el lenguaje en situación de carencia semántica; entonces es cuando la metáfora lexicalizada interviene en una función de suplencia.”⁴¹ Pues “el rejuvenecimiento de las metáforas muertas es particularmente interesante en el caso en que éstas realizan una suplencia semántica; reanimada la metáfora asume una nueva función de fábula y de redescipción”.⁴²

En el texto citado de *Don Catrín*, la frase proverbial sobre los entremetidos, los refranes de “por el fruto se conoce el árbol” y de “el hábito no hace al monje” son activados en un contexto contradictorio. El refrán es un discurso que extrae su sabiduría de la tradición, esa tradicionalidad le otorga autoridad.⁴³ Y dada su brevedad o lapidarietàad funciona siempre en el

³⁹ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 384.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 385.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibidem*, p. 386.

⁴³ Horacio López Suárez nos allana el camino hacia la comprensión de estas formas breves de sabiduría: “La palabra *refrán* es sinónima de *adagio*, *aforismo*, *apoteigma*, *máxima*, *proverbio*, *proloquio*, *anejir* y *sentencia*, todas ellas derivadas de la más amplia, *dicho*, y a su vez podrían estar comprendidas en la más general, *proposición*. Ningún autor antiguo ni moderno ha logrado exponer clara y terminantemente las diferencias existentes

seno de textos mayores de forma parasitaria, en ellos funge argumentativamente o como mero ornato, prueba, a manera de autoridad o da énfasis.⁴⁴ Es preciso advertir que estas formas contienen “una regla de conducta u otra cualquiera enseñanza”,⁴⁵ el discurso lapidario se considera como “una de las primeras manifestaciones de un arte filosófico popularizado”; en el caso particular del refrán es anónimo, “nace, crece, y se desarrolla en el pueblo, como el habla misma, patrimonio de todos [...]. Su origen es plebeyo, no ha nacido en las aulas de ningún centro académico, brota espontáneamente de boca del vulgo como fruto de la experiencia”.

Es fundamental la relación antigua del discurso lapidario con una forma de producir conocimiento, de encapsularlo, para que permanezca. Justamente al durar en el tiempo y ser tenidos por autoridad, son objeto de la transformación ilustrada. De manera que en la obra de Catrín, los textos lapidarios puestos en relación de contradicción con las acciones narradas, nos mueven a detenernos sobre estas formas breves fijas, no ya como cosa dada, como forma sabida en la que no paramos la reflexión, sino apelando a su “perturbadora fecundidad de olvido”, para que ante los ojos del receptor emerjan esos “profundos recuerdos vitales”: no basta que los refranes sean verdaderos, este proceso lizardiano los hace útiles en el sentido ilustrado al mostrar su “verdad” tras el desgaste (*vid supra*, primera parte).

entre unas y otras ya que es muy difícil deslindarlas y darles su significado exacto.” Cf. *La paremiología en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi*, tesis doctoral, p. I.

⁴⁴ Herón Pérez Martínez en su estudio paremiológico *El hablar lapidario*, establece que los refranes, dichos, proverbios, sentencias, máximas, son formas breves que denomina lapidarias. “El refrán capta el sentido global de una situación de diálogo, la resume o la reduce a su mínima expresión por medio de rápido proceso de abstracción, la simboliza y luego la compara con la situación encapsulada en el refrán.”, p. 66. Dentro de los atributos que describe menciona que siempre son textos parásitos, los considera dentro de los *gnomai* de la nomenclatura dada por Aristóteles en su *Retórica*, para quien tienen un carácter ya entimemático, pues los *gnomai* fungían en la argumentación como pruebas o ejemplos, ya de ornato. Pérez Martínez reproduce la etimología de *gnomai* que “se deriva del verbo *ginôskô*, que significa fundamentalmente ‘conocer’. Su aoristo segundo de subjuntivo, *gnô*, ha dado como derivados, tanto el término culto *gnôma* —el ‘conocimiento’, la ‘sabiduría’, el ‘pensamiento’— como el término muy popular *gnômé* que significa ya el ‘buen sentido’, ya la ‘sentencia’, ya la ‘máxima””, p. 67. Herón Pérez asegura con la *Retórica* de Aristóteles que “‘el ejemplo es el correlato inducivo del entimema en cuanto propone generalizaciones probables, que, o bien son persuasivas por sí mismas, o bien lo son como premisas plausibles de un silogismo’. En efecto, la oferta de autoridad que un gnomema hace no le viene tanto de la evidencia como de la autoridad”, *apud* Pérez Martínez, p. 72.

El refrán busca “que su obra tenga valor para toda la humanidad pues lleva consigo una larga experiencia, es una enseñanza para ponerla en uso cuando venga la ocasión apropiada”.⁴⁶ Esto señala la característica práctica general de esta forma de conocimiento y arroja luz sobre la torsión que ejerce Lizardi en el discurso irónico, pues, el discurso lapidario en *Don Catrín* no se usa “cuando venga la ocasión adecuada”, de hecho la contradicción entre el refrán “por el fruto se conoce el árbol”, el retrato del cura de Jalatlaco, y la frase “el exterior se conoce el carácter de los hombres”; promueve buscar la verdad profunda de los textos. La hondura del refrán aparece: la confrontación surgida fruta-árbol/ exterior-carácter se impone cuando conocemos el exterior del cura y el de Precioso, “fruta” no es compatible con el significado de “exterior”, sino con la acepción de “producto”. Los “frutos” del tío cura de Jalatlaco son evidentes: “lo que le rindió su curato lo invirtió en el socorro de sus pobres feligreses, con cuyas circunstancias se hizo generalmente amable de cuantos le trataron”. De manera que hay un trabajo hacia atrás en la comprensión, pues ante las acciones narradas es necesario preguntarse ¿qué son “propiamente” los entremetidos en las familias?, ¿qué es lo exterior? ¿en qué radica el carácter de los hombres y cómo se le conoce?...

Esta forma novedosa de utilizar el discurso lapidario por parte de Lizardi es recurrente en *Don Catrín*; tropezamos con ella muchas veces.⁴⁷ En el capítulo VI, Catrín engaña a un supuesto amigo, Simplicio, a su costa viven él, una coqueta a quien hace pasar por su hermana y una vieja alcahueta que hace las veces de tía de Catrín; una vez descubierto el engaño por Sagaz, primo de Catrín; Simplicio arremete contra las mujeres, Catrín exclama:

Todos estábamos contentos, y no muy mal habilitados de ropa;
mas ¡oh, lenguas malditas y descomunales! Simplicio contó
cuanto le pasaba con su futura novia a Pedro Sagaz, amigo y

⁴⁵ Ésta y las subsiguientes citas tomadas de Horacio López Suárez, *La paremiología en la obra...*, pp. IV, VII.

⁴⁶ *Ibidem*, p. VII.

⁴⁷ No agotaré aquí el estudio de cada refrán de la obra, mi intención es mostrar solamente la forma de trabajar de Fernández de Lizardi sobre el lenguaje heredado, caso del refrán.

pariente mío; y este malvado, deseoso de conocer a mi hermana, el rogó que le llevara a su casa, cuando yo no estuviera en ella.

Así lo hizo el tonto de Simplicio; pero apenas conoció Sagaz a Laura, cuando le dijo: --Hombre tonto, salvaje, majadero, ¿de qué te sirve ser catrín, o marcial, o tuno, corriente y veterano? Ésta es una cusquilla conocida y común, hija del difunto maestro Simón [...]. En su vida pensó en ser parienta de Catrín [...] Catrín es un bribón y se ha valido de estas perras para estafarte, y si te descuidas, entre los tres te dejan sin camisa.

Al oír Simplicio semejante denuncia, que calificó de verdadero el silencio de Laura y de la vieja, se irritó tanto, que las arrebató, les dio una buena entrada de golpes, y no contento con esto salió a la calle amenazándolas con la cárcel.

Las pobres temieron las resultas [...]. Me dejaron noticias de todo lo acaecido, la llave del cuarto, y se mudaron en un viaje. Apenas se habían ido, entré yo, me hallé con la novedad, porque la casera me impuso de todo muy bien; y yo temiendo no pagaran justos por pecadores, satisfice lo que debía de renta [...] (O-VII:577)

Las frases “¡oh, lenguas malditas y descomunales!” y “pagaran justos por pecadores” se encuentran en evidente contradicción con las acciones a las cuales debieran respaldar, apoyar o probar en la voz de Catrín. Sagaz descubre la verdad a Simplicio, no sólo valiéndose de la palabra, sino que enfrenta ésta con la acción, pues acompaña a Simplicio para conocer a la fingida parentela de Catrín. Palabra y acción juntas permiten la aparición de la verdad. Hay que advertir el silencio de ambas mujeres y su inacción como una metáfora: cuando la verdad surge hace enmudecer y suspende la acción. El nombre por demás simbólico de los personajes (el simple y el sagaz) hacen de este episodio un *exemplum* breve, donde observamos la confrontación del que yerra por ignorancia y el que, avasallándola, le hace ver la verdad. Simplicio no es un necio, sino un tonto por ignorancia, capaz de modificar su actuar una vez que “reconoce” lo que es cada cual: Catrín un embustero; Laura, una cusca; la vieja, una alcahueta, y el mismo Simplicio ya no más un seductor que en palabras de Catrín mismo “le parecía que mi hermana era muy bonita, que ganaba el pleito, se casaba con ella y tenía tres o cuatro mil pesos que tirar”, sino que vista la verdad Simplicio se mira a sí como lo que es: un “hombre tonto,

salvaje, majadero”. Aunque no sabemos en qué para la vida de Simplicio, queda constancia de cómo obra el desengaño.

La frase “pagaran justos por pecadores” deja de funcionar para los fines y acciones de Catrín, y tras le descubrimiento de Sagaz termina respaldando más bien a las mujeres quienes pagan directamente con golpes los engaños de Catrín. El uso que hace nuestro protagonista no deja de causar un efecto cómico por su inadecuación.

Otro ejemplo de la ironización de las frases lapidarias se encuentra en el capítulo V, en que Tremendo y Catrín van a batirse a duelo en un camposanto, leemos:

Hallé a Tremendo paseándose frente del cementerio de San Lázaro; su vista, su cuerpazo, sus grandes bigotes y la soledad del campo me infundieron tanto temor que las rodillas se me doblaban [...] pero él me había visto y mi honor no debía quedar mal puesto en su opinión.

Con esta consideración y, acordándome que a los atrevidos favorece la fortuna, que quien da primero da dos veces y que toda la valentía que para estos casos se requiere es resolverse a morir o matar a su enemigo al primero golpe, me acerqué a Tremendo [...]

[...] advertí que me había reconocido alguna superioridad sobre su sable, pero acordándome que donde las dan las toman, y que a veces el miedo acosado hace prodigios de valor, como lo acababa de ver conmigo, me resolví a ceder; pues ya mi honor quedaba en su lugar [...] (O-VII:563)

Catrín aplica a sí mismo las siguientes formas breves: “a los atrevidos favorece la fortuna”, “quien da primero da dos veces” que se contradicen con el estado de acobardamiento en que se nos presenta al inicio del capítulo; en seguida que concluye el falso duelo remata diciendo “el miedo acosado hace prodigios de valor”, y que su honor quedaba en su lugar. Ante la inoportunidad entre en el uso de los refranes y las acciones narradas, se desprenden cuestionamientos necesarios: ciertamente Catrín está muerto de miedo, pero su miedo no produce “prodigios de valor”, hay que cuestionarse ¿a qué llama Catrín valor?; y si lo que lleva a Catrín y a Tremendo a enfrentarse es una insignificancia, entonces ¿qué se dirime en un duelo?, si respondemos que el honor o la honra, tendremos que preguntar ¿en qué

consisten? Recordemos que “honor” y “honra” fueron valores fundamentales para las sociedades novohispana y peninsular, no en vano ha sido uno de los ejes socioculturales de los estudios críticos acerca de la picaresca española (*vid supra*, segunda parte). La honra ya había sido expuesta en todo su dolor en el tratado III del *Lazarillo de Tormes*, donde se nos pinta el régimen de vida de un hidalgo empobrecido: atadas sus manos por su ignorancia y por su nobleza de cuna, trabajar mecánicamente le significaba la deshonra por lo que sólo le quedaba un recurso de sobrevivencia: la lisonja del poderoso, o crudamente la lisonja de quien tuviera para proporcionarle el sustento. Tal es la escena maravillosa en que dicho hidalgo elogia los astrosos modales de Lázaro mientras comía una pezuña que le dieron de limosna, el hidalgo pretende por este medio que el jovencito comparta con él su comida. ¿Qué ha pasado a ser la honra para el siglo XIX novohispano?

2. LA FALSEDAD DEL MUNDO, LA FALSEDAD DEL LENGUAJE

Honor, ésta es una palabra elástica que cada uno le da la extensión que quiere. Punto de honor es combatir al enemigo hasta perder la vida en campaña, y punto de honor es asesinar al indefenso, robarle sus bienes y abusar de la inocencia de sus hijas. Esto lo has visto; la gracia está en saber pintar las acciones y dictar los partes, y teniendo la habilidad de engañar a los jefes, tú pasarás por un militar sabio, valeroso y prudente. (O-VII:554)

Resulta interesante la sensibilidad de Tremendo para percatarse de que las palabras son “elásticas”, como lo muestra este extracto. Dicha propiedad es la que salva la distancia entre el *hacer* y el *decir*, pues siempre se puede “pasar por lo que no se es”. Como he mostrado apenas en *Don Catrín*, Fernández de Lizardi por medio de la ironización trabaja sobre el lenguaje y sus sentidos lexicalizados para hacerlos “hablar” de nuevo en una sociedad donde decir y parecer eran ser. La corrupción que tanto preocupaba al mundo iluminado dieciochesco y a Fernández

de Lizardi se localizaba primeramente en el lenguaje. Se aprecia esto tempranamente en un poema suyo, *Cual más, cual menos, toda la lana es pelos*:

Al ver lector, el descaro
con que roban todos, hoy
yo dado a Judas estoy
de enojo en nada reparo.

Y así pues roban tan claro
los hombres, fuera recelos;
claramente acusarélos,
y tú en tus robos verás
que *cual más*, que *cual menos*,
es toda la lana pelos.

Roba el maldito abogado,
que con malicia evidente
dilata del pobre cliente
el negocio que le ha fiado.

Róballo si lo ha engañado;
róballo si con malicia
le hace creer tiene justicia;
róballo un mal alegato;
róballo un prevaricato,
y róballo su estulticia.

Roba el indigno escribano
(a pesar del buen deseo
de la ley) al pobre reo
que viene a dar a su mano.

Lo roba y mata tirano
cuando su declaración
acrimina, ¡cruel Nerón!
escribiendo lo que quiere,
y no lo que el reo profiere
como es mandado y razón.

También, evidentemente,
sabe hurtar el relator,
el necio procurador
y el interesable agente.

Cualquiera que negligente
o malicioso dilata
los negocios por la plata,
por aumentar los derechos,
por empeños o por cohechos,
roba, daña, hiere y mata.

El médico que no cura
al pobre, sin acordarse
que al tiempo de examinarse
así lo promete y jura,

que es un ladrón asegura
mi pluma con evidencia;

y también si su dolencia
no atiende como merece;
pues si el enfermo perece,
perece por su indolencia.

Roba el boticario, dando
un *quid pro quo* sin cuidado;
roba, si al necesitado
niega los remedios, cuando
los pide enfermo, y robando
sigue cuando al mal aplica
droga que hiede o se pica
de vieja; lo que asegura
que de agua, tierra y basura
se compone su botica.

Con la vara y las tijeras,
con la muestra y el librete,
con la mentira y garvete,
y con otras mil frioleras
roban, pero muy de veras
los mercaderes de ropa;
pues si sopla viento en popa
la tontera del marchante,
ahí se baña el comerciante
como en el caldo la sopa.

[...]

Cualquier hombre, si es casado
y en tertulias y bureos,
juegos, bailes y paseos,
malvierte lo que ha ganado,
es un ladrón declarado,
supuesto que no limita
la inclinación que le incita;
debiendo considerar
que lo que va a mal gastar
a su familia lo quita.

También roba la mujer
(especialmente casada)
que trae la casa arruinada
sólo por bien parecer.
[...]

El rico, que indiferente
ve del pobre las miserias,
sin socorrer las lacerías
se su prójimo indigente,
ladrón es, precisamente;
y considerar debiera

que si Dios a aquella esfera
de riquezas lo exaltó,
de ellas al pobre que crió
quiso que le repartiera.

¿Roba el pobre? Sí, señor.
¿Es posible? Y poderoso;
si es vagamundo y vicioso,
eterno ebrio o jugador,
roba; pero no es lo peor
que él así se robe, no;
pues como no se aplicó
por su vicio a trabajar,
mil veces ha de tratar
de hurtar al que trabajó.

Sólo el mísero mendigo
no robará, me parece;
pues sí es ladrón y merece
el más severo castigo;

no es hipérbole que digo,
lector, pues habrás notado
que el que pide demasiado,
ya socorrida su cuita,
lo que más le dan lo quita
a otro más necesitado.

Roba el amo y el cochero,
el artista, el comerciante,
el sabio y el ignorante,
el rico y el sin dinero,
y tantos roban que infiero,
sin dar enojos ni cocos,
que los más se han vuelto locos,
pues prueban con sus acciones
que los más son los ladrones
y los honrados muy pocos.
[...] (O-I: 241-244)

El uso del verbo “robar” se amplía cuando Lizardi nos muestra, a manera de breves cuadros, acciones que él considera “robos”. “Robar” ensancha su semántica de acción, lo mismo que la palabra “ladrón” y por consecuencia la mendicidad, el juego, la ebriedad, la riqueza, la coquetería de moda no son lo que dicen ser, sino robos encubiertos o, mejor dicho, “disimulados” en el sentido de la ironía. En el poema, la crítica a los médicos, boticarios, abogados y vinateros pertenece a la galería de tipos burlados desde la sátira barroca española; a los que se añaden los jugadores, mujeres a la moda, ebrios, ricos y mendigos, sujetos que, por contrarios al trabajo, atentan contra los valores de la sociedad moderna ilustrada erigida sobre los principios del liberalismo económico: el trabajo, el bien común, la sociabilidad, la familia y la propiedad privada.

Este trabajo literario sobre el lenguaje es herencia barroca, hecho que había llevado a Baltasar Gracián a incluir en su *Agudeza y arte de ingenio* el refrán: “ya hasta los refranes mienten, o los desmienten”.⁴⁸ También encontramos esta preocupación afincada en la sátira menipea en el tópico de la falsedad del lenguaje. Así, Antonio Félix Romero-González observa en *El mundo*

por de dentro, sueño quevediano, que el guía es el Desengaño, quien le explica el lenguaje enmascarado a don Francisco:

El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado. El botero, sastre del vino, por que le hace de vestir. El mozo de mulas, gentilhombre de camino... Amistad llaman al amancebamiento, trato a la usura, burla a la estafa... Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman: hipócritas en el nombre y en el hecho.⁴⁹

Josette Riandère La Roche en su exploración por la menipea quevediana ve una estrecha relación entre la idea del mundo al revés y la perversión del lenguaje:⁵⁰

La thématique du “monde à l’inverse” est donc utilisée par Quevedo à deux niveaux. A un premier niveau, posée dans l’introduction, reprise dans l’épilogue sous forme de conclusion morale, et constituant le thème général de l’oeuvre, c’est la satire d’un monde perverti par les hommes, monde à l’envers du fait de la faute originelle, celui-là même qu’ évoque la *Genèse* et que fustigent les prophètes Michée et Isaïe. A un second niveau, non plus thématique, mais structurel et narratif, Quevedo s’ emploie à mettre en évidence la perversion du monde selon un processus de renversement de situation qui n’ est pas sans rappeler les inversions carnavalesques: inversion de rôles, destructuration de corps et des objets, mise en évidence de la perversion du langage.⁵¹

Si bien el tópico ya existía, el siglo ilustrado le brinda nueva perspectiva, pues el lenguaje no dicta falsedad sino que su relativismo es puesto al descubierto. Sobre el lenguaje se ejerce violencia, un ataque que pretende redefinir las palabras de acuerdo con la realidad circundante, y recordemos en este punto que el acontecer del momento es el objeto de la sátira. De manera que la ironía requiere para alcanzar a predicar de la realidad —con el fin de obligar a su receptor a mirar sobre el espejo satírico distorsionado y reconocer y reconocerse en él—, de

⁴⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, parte I, crisi VII.

⁴⁹ *Apud* Romero-González, *La sátira menipea en España: 1600-1699*, p. 105.

⁵⁰ Parece que así podemos acercarnos también al *Elogio* de Erasmo, ya que la Locura razonadamente y por medio de la acción demuestra que el mundo está al revés. La ironía que funciona en Erasmo es la contradicción entre el habla razonada de la Locura y la naturaleza de dicho personaje.

⁵¹ Josette Riandère La Roche, “La satire du Monde à l’ envers et ses implications politiques dans la Hora de todos de Quevedo”, en J. Lafond y A. Redondo, *L’ Image du monde reversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*, p. 56, *apud* Romero-González, *La sátira menipea en España: 1600-1699*, p. 119.

hacer primero violencia al lenguaje que la constituye. En *Cual más, cual menos...*, se busca una nueva definición para las palabras “robar” y “ladrón”; Tremendo muestra la elasticidad que había alcanzado el “honor” en Nueva España a principios del siglo XIX, incluso un versito de la época hace ver la falsedad del lenguaje: “cuando el rico se emborracha/ y el pobre en su compañía/ la del pobre es borrachera/ la del rico es alegría”. Nuestro Pensador como buen ilustrado ve en el lenguaje un fuerza avasalladora del pensamiento que, en ocasiones, como menciona la tradición barroca, se muestra inconsistente o pervertido, incapacitado ya para hablar “verdad”. El lenguaje para los ilustrados tiene una naturaleza doble o relativa, de ahí la necesidad de enderezarlo haciéndole violencia por medio de la contradicción.

El avance y consolidación del discurso científico en la Ilustración se había centrado en la generación de un discurso que permitiera la explicación precisa y clara para la difusión del conocimiento. La crítica en tanto ejercicio de la razón debía plasmarse con reglas que no permitieran enturbiar el pensamiento y que permitieran el avance de los pueblos. El éxito y necesidad de retóricas, poéticas y manuales es evidente. Nace en esta época un afán por el lenguaje, pues resultó ser la carta de presentación al mundo de cualquier individuo que deseara expresar su opinión o integrarse a la plataforma que era la república de las letras. Este requisito se conocía como el estilo.⁵²

Montaigne, Rousseau, Voltaire, Diderot fueron productores de una obra ingente y paradigmática para el resto de los escritores y pensadores ilustrados. Su escritura resultaba tan importante y aportadora de conocimiento como sus ideas. Forma y contenido tenía cada una, y fundidas, un valor *per se*. Comprendemos los ataques contra el estilo lizardiano conferidos por

⁵² Las preocupaciones lingüísticas que sobre el español surgieron durante el siglo XVIII están ampliamente revisadas por Fernando Lázaro Carreter en *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, donde el autor registra la ascendencia y consolidación del pensamiento neoclásico y académico desde el siglo XVII, de manera paralela al repudio de los excesos barrocos —llamados por los hombres del XVII español como corrupción del español—, que no de los grandes escritores del siglo XVI español.

sus críticos —reproducidos algunos en la primera parte de este trabajo— pues el siglo ilustrado reconocía en el estilo al hombre. “El estilo es el hombre mismo”, había escrito Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, en su *Discurso sobre el estilo* (1753), dictado a su entrada a la Academia Francesa. En él determina que “el estilo presupone la reunión y el ejercicio de todas las facultades intelectuales”⁵³, pues “escribir bien es pensar bien y a la vez sentir bien y expresar bien, es tener a un mismo tiempo ingenio, alma y gusto”. El conde denosta en su *Discurso* el estilo poco claro o recargado:

Nada se opone más a la vehemencia que el deseo de poner en todas partes rasgos ingeniosos, nada es más contrario a la luz que debe revelar la forma y esparcirse equitativamente en un escrito que esas chispas obtenidas a la fuerza haciendo chocar las palabras unas con otras y que nos deslumbran sólo unos instantes para dejarnos en seguida en tinieblas. Son pensamientos que no brillan sino por oposición: solamente presentan un lado del objeto, dejando en la sombra todas las otras caras; a menudo este lado que se escoge es un punto, un ángulo sobre el cual se hace mover el espíritu con tanta facilidad que se lo aleja más de las grandes caras desde las cuales el sentido común acostumbra considerar las cosas.

No hay, todavía, más opuesto a la verdadera elocuencia que el empleo de estos pensamientos finos y la búsqueda de estas ideas ligeras [...]

Nada se opone más a lo naturalmente bello que el trabajo tomado para expresar cosas ordinarias o comunes de una manera singular o pomposa; nada degrada más al escritor. Lejos de admirarlo, nos causa lástima por haber empleado tanto tiempo en hacer nuevas combinaciones de sílabas para no decir sino lo que todo el mundo dice.

Para Buffon el escritor debe aspirar a obtener un estilo “preciso y sencillo, igual y claro, vivo y continuo”. Al relacionar estrechamente el estilo con las facultades intelectuales y la presencia ineludible del espíritu en un buen estilo, lo orillan a concluir que ya que las materias sobre las que se escribe son ajenas al hombre, y éstas no sobrevivirán si el estilo en que fueron vaciadas no es el correcto, lo que es el hombre finalmente es su estilo:

⁵³ Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, *Discurso sobre el estilo*, ésta y las siguientes tomadas en orden de aparición de las páginas 28, 27-28, 24-25, 26, y 29-30.

[...] si es elevado, noble, sublime, el autor será igualmente admirado en todos los tiempos, pues sólo la verdad es duradera y hasta eterna. Así, un estilo bello no lo es, en efecto, sino por el número infinito de verdades que presente. Todas las bellezas intelectuales que ahí se encuentran, todas las relaciones de que está compuesto, son verdades igual de útiles —y posiblemente más preciosas para el espíritu humano— que las que pueden formar el fondo del tema.

El estilo, la palabra que respalda al pensamiento porque es el medio único de su expansión, había sido ya objeto de reflexión del suizo Jean Jacques Rousseau, quien habría revelado para entonces la doble cara del lenguaje en tanto forma excelsa de conocer y oscurecer. Sólo tres años antes de que el conde de Buffon pronunciara su discurso, Rousseau había dictado otro sumamente controversial y premiado por la Academia de Dijon: *Discurso sobre si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres*. Las ideas de este discurso son columna vertebral para comprender el aspecto irónico del estilo que compone *Don Catrín de la Fachenda*, pues se encuentra mencionado en el capítulo II de la obra por boca del cura de Jalatlaco en el discurso que le dirige a su sobrino Catrín:

¿Qué es eso de que las ciencias son inútiles? ¿Qué me puedes decir acerca de esto que yo no sepa? Dirásme, sí, que las ciencias son muy difíciles de adquirirse, aun después de un estudio dilatado, porque toda la vida del hombre, aunque pase de cien años, no basta a comprender un solo ramo de las ciencias en toda su extensión. Sólo Dios es el omniscio universal o el ser a quien nada se le esconde; pero el hombre finito y limitado apenas llega, al cabo de mil afanes, a saber algo más de lo que ignora el resto de sus semejantes [...]

¿Qué me dirías si supieras que a mediados del siglo pasado el filósofo de Ginebra, el gran Juan Jacobo Rousseau, escribió un discurso probando en él que las ciencias se oponían a la práctica de las virtudes y engendraban en sus profesores una inclinación hacia los vicios, cuyo discurso premió la academia de Dijon en Francia? Entonces tú, como tan mal instruido, creerías haber parado el sol en su carrera; pero no, hijo mío: este gran talento abusó de él para probar una paradoja ridícula. Él quiso probar en este discurso que las ciencias eran perniciosas, después que había recomendado su provecho, después que les tomó el sabor y logró hacer su nombre inmortal por ellas mismas. A tanto llega la vanidad del hombre. Rousseau defendió con su elocuencia un delirio que él mismo condenaba dentro de su corazón; y esta elocuencia fue tan

grande que alucinó a los sabios de una academia respetable, en términos de adjudicarse premio por lo que merecía desaires; pero esto mismo prueba hasta dónde puede llegar la utilidad de las ciencias, pues si el arte de decir hace recomendable lo necio, ¿qué será si se aplica a lo útil y provechoso? (O-VII:547-548)

A lo largo de su *Discurso*, Rousseau examina de manera histórica la suerte de pueblos de la Antigüedad y de su modernidad, contrapone las cimas científicas y artísticas de griegos, romanos y chinos, frente a la barbarie e ignorancia de los germanos, los indios de América y otros, y encuentra que a mayor refinamiento mayor corrupción; que existe un alejamiento de todo lo vivo:

Veo por todas partes inmensos establecimientos en donde se educa a la juventud mediante muchos gastos, para enseñarle todo, excepto sus deberes. Vuestros hijos ignorarán su propio idioma, pero os hablarán de otros que no están en uso en ninguna parte; sabrán componer versos que apenas podrán comprender; sin saber distinguir el error de la verdad, poseerán el arte de desfigurarlos a los ojos de los demás con argumentos especiales; pero esas palabras de magnanimidad, de equidad, de temperancia, de humanidad, de valor, no sabrán lo que significan; el dulce nombre de patria no herirán jamás sus oídos, y si oyen hablar de Dios, será no por temor sino por miedo. [...] ¿Qué es preciso entonces que aprendan? ¡He allí ciertamente un bello tema! Que aprendan lo que deben hacer cuando sean hombres y no lo que deben olvidar.⁵⁴

Y así establece la desgracia de su tiempo:

¡Qué dulce sería la vida entre nosotros, si el aspecto exterior fuese siempre la imagen de las disposiciones del corazón, si la decadencia fuese la virtud, si nuestras máximas nos sirviesen de regla, si la verdadera filosofía fuese inseparable del título del filósofo! [...]

Antes de que el arte hubiese pulido nuestras maneras y nuestras pasiones adquirido un lenguaje afectado, nuestras costumbres eran rústicas, pero naturales; y la diferencia de procedimientos revelaba a primera vista la de los caracteres. La naturaleza humana, en el fondo no era mejor, pero los hombres encontraban su seguridad en la facilidad de conocerse recíprocamente; y esta ventaja cuyo valor no conocemos ya, los alejaba de muchos vicios.

Hoy que indagaciones más sutiles y un gusto más exquisito han reducido el arte de agrandar a principios, reina en nuestras

⁵⁴ Jean Jacques Rousseau, *Discurso sobre si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres*, p. 117.

costumbres una vil y engañosa uniformidad, de tal suerte que parece que todos los espíritus han sido vaciados en el mismo molde; sin cesar la urbanidad exige, el decoro ordena; sin cesar se exige el uso, jamás el propio ingenio. No se osa aparecer lo que se es, y en esta sujeción o embarazo perpetuo, los hombres que forman ese rebaño que se llama sociedad, colocados en las mismas circunstancias harían todas idénticas cosas si motivos más poderosos no se los impidieran. No se sabrá nunca de manera cierta con quién tiene uno que habérselas: será preciso, pues, para conocer al amigo, esperar las grandes ocasiones; es decir, esperar hasta cuando ya no sea tiempo, pues que para tales ocasiones es para cuando debía ser esencial su conocimiento.

¡Qué cortejo de vicios no acarreará consigo esta incertidumbre! No más amistades sinceras; no más estimación real; no más confianza. Las sospechas, el recelo, los temores, la frialdad, la reserva, el odio, la traición, se esconderán siempre bajo ese velo uniforme y pérfido de cortesanía, bajo esa urbanidad tan alabada que debemos a las luces de nuestro siglo.⁵⁵

El *Discurso* es pues la búsqueda de la virtud y la denuncia de la falsa filosofía, la falsa cortesía, la falsedad en que vive la Francia del siglo XVIII enajenada por el lenguaje de lo falso. Según el mismo Jean Jacques la virtud es una “ciencia sublime de almas ingenuas”⁵⁶ (ingenuo también quiere decir “sin doblez”), que se encuentra igualmente grabada en cada ser humano, y que basta “reconcentrarse en sí mismo y escuchar la voz de la conciencia en el silencio de las pasiones” para aprender sus leyes y para concluir su alegato, exclama: “He allí la verdadera filosofía, contentémonos con ella, y sin envidiar la gloria de esos hombres célebres que se immortalizan en la república de las letras, tratemos de colocar entre ellos y nosotros esta distinción gloriosa se notaba en otros tiempos entre dos grandes pueblos: el uno sabía bien decir, el otro bien hacer.”

De forma que la oposición o conciliación entre “el arte de decir” y el de “hacer” es lo que está en juego en *Don Catrín*. Se mira de cerca el arte de presentar las cosas en el discurso como lo hacen Tremendo, el cura o Precioso (y el resto de los personajes como veremos después), de hecho Catrín no hace otra cosa desde el inicio de su autobiografía que exhibir este

poder subversivo del lenguaje, al querer hacer pasar en la escuela por talento su estupidez, por admiración la risa bufonesca de sus condiscípulos; robar al amigo que le brindó trabajo era “hacer mi necesaria diligencia”:

La oposición que hice a toda gramática fue de lo más lucido; ni hubo que no se tendiera de risa al oírme construir aquel trilladísimo verso de Virgilio:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi, que volví al castellano de este modo: *Tu recubans*, tú amarrarás; *sub tegmine*, bajo de ciertos términos. Todos se reían, celebrando, ya se ve, mi habilidad; pero los maestros se ponían colorados, y aún me querían comer con los ojos desde sus sillas; ¡tanta era la envidia que los agitaba! Pero en fin, yo recogí mis galas, mis padres quedaron muy contentos y me pusieron a estudiar filosofía. (O-VII:543)

En la torsión lógica que hace la ironía sobre la lengua lexicalizada (es decir, la lengua común) emergen los “profundos recuerdos vitales” que son reconocidos. De esta manera la ironización obliga al receptor a entrever la pléyade de sentidos que deben ser restituidos al lenguaje, en este proceso interviene el reconocimiento que hace el receptor y de ello la enseñanza; como apreciamos en la siguiente alocución de Catrín, donde la contradicción nos aproxima hacia la esencia del catrín:

[...] los catrines son hombres de bien, hombres decentes y, sobre todo, nobles y caballeros. Ellos honran las sociedades con su presencia, alegran las mesas con sus dichos, edifican a las niñas con su doctrina, enseñan a los idiotas con su erudición, hacen circular el dinero de los avaros con su viveza, aumentan la población en cuanto pueden, sostienen el ilustre de sus ascendientes con su conducta y, por último, donde ellos están no hay tristeza, superstición o fanatismo, porque son marciales, corrientes, despreocupados.

Delante de un catrín verdadero, nada es criminal, nada escandaloso, nada culpable; y en realidad [...] ya ve usted el provecho que debe inducir en cualquier concurrencia un joven de éstos (y más si tiene buena figura) bien presentado, alegre, sabio y nada escrupuloso. Él no se admira de la trampa que hizo Pedro, de lo usurero que es Juan, de lo embustero que es Antonio, ni de ninguna cosa de esta vida.

Lleno siempre el legítimo catrín de amor hacia sus semejantes, a todos disculpa, y aun condesciende con su modo de pensar.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 104-105.

⁵⁶ Ésta y las siguientes, *ibidem*, p. 122

Al que roba, lo defiende con su necesidad; a la coquetilla, con la miseria humana; al que desacredita a todo el mundo, con que es su genio; al ebrio con que es alegría; al provocativo, con que es valor, y aun al hereje lo sostiene, alegando la diferencia de opiniones que cada día se aplauden y desprecian. De manera que el catrín verdadero, el que depende de esta noble raza, ni es tan interesable que se dé mala vida por el cielo, ni tan cobarde que se prive de darse buena vida por temor de un infierno que no ha visto; y así sigue las máximas de sus compañeros y satisface sus pasiones según y como le parece, o como puede, sin espantarse con los sermones de los frailes, que tiene buen cuidado de no oír nunca, ni con los librajos tristes que no lee.

Así es que el catrín se hace un hombre amable donde quiera. Las muchachas le aprecian, los jóvenes le estiman, los viejos le temen y los hipócritas le huyen.

El discurso es irónico: presenta como bueno, conductas que no lo son y, sin embargo, lo más importante es que a nivel literal describe con precisión la naturaleza de la catrinería. Hay que advertir cómo opera aquí la ironía para ensanchar paulatinamente el término catrín. Como vimos en la segunda parte de este trabajo, catrín pertenece a la galería de tipos literarios hispánicos del petimetre y el currutaco, nos percatamos de que éstos se distinguían por su vestimenta, comportamiento afeminado y pobreza; en el discurso de Catrín aquí citado se suman conductas que dejan de lado la importancia de la vestimenta para concentrarse en las costumbres: en el hacer. El primer párrafo atiende a la imagen del afrancesado, a manera de Guindo Cerezo (*vid supra*, segunda parte); sin embargo, al final del mismo observamos que el compás se amplía para incluir a los corrientes y despreocupados; el párrafo siguiente se refiere a la costumbre de ser indiferente a los crímenes del otro, y en el tercer párrafo el “amor hacia sus semejantes”, es decir, la práctica del mandamiento más importante de la doctrina cristiana, se identifica contradictoriamente con la condescendencia cómplice. Ha sucedido algo extraño con la palabra catrín en la boca de nuestro protagonista, ahora abarca otras conductas. Ciertamente el vocablo “catrín” comienza aquí su redefinición que se llevará a cabo de dos formas a lo largo de la novelita: 1) por medio de expresiones metalingüísticas, 2) por medio de la narración de acciones.

En el primer caso se encuentra este discurso pronunciado por Catrín mismo, otro manifestado por un viejo en el capítulo VIII, y uno más pero definitivo dicho por un amigo anónimo de nuestro protagonista, en quien localizamos la advertencia de cómo hasta ese momento el personaje no ha ejercido del todo la catrinería, que ésta radica en otras cosas:

Mira, Catrín, nuestra vida no es más que un juego; nuestra existencia corta y sujeta a las molestias, sin que haya reposo ni felicidad más allá de su término; ningún muerto ha vuelto a la tierra a traernos pruebas de la inmortalidad. Nosotros hemos salido de la nada y volveremos a la nada; nuestro cuerpo se convertirá en ceniza y nuestro espíritu se perderá en los aires; nuestra vida pasará como una nube y desaparecerá como el vapor disuelto por los rayos del sol. Nuestro nombre se borrará de la memoria de los hombres y ninguno se acordará de nuestras obras. Gocemos de todos los placeres que están en nuestro poder; sírvanos de bebida el vino más delicado; respiremos el olor de los perfumes; coronémonos de rosas antes que se marchiten; no haya objeto agradable libre de nuestra lujuria, y dejemos por todas partes las señales de nuestra alegría; oprimamos al pobre; despojemos a la viuda; no respetemos las canas de los viejos; sea nuestra fuerza la regla de nuestra justicia; no guardemos los días de fiesta consagrados al Señor; exterminemos en especial al hombre justo cuyo aspecto nos es insoportable.

—Ésas son palabras mayores, le dije; ¿no ves que siguiendo esas máximas nos haremos aborrecibles a todo el mundo? — ¡Qué tonto eres, Catrín, qué bárbaro!, me respondió. Es verdad que nos detestarán; ¿pero quiénes?, cuatro hipócritas alucinados de éstos que se dicen timoratos; mas en cambio nos amarán todos nuestros compañeros y compañeras las catrinas, gente moza, útil, alegre y liberal.

Ya se ve, tú eres un pobre aprendiz de la verdadera catrinería, y por eso te escandalizas de cualquier cosa; ¿qué más dijeras si supieras de memoria y practicas los famosos mandamientos de Maquiavelo? Entonces o te tapabas las orejas, o te decidías a ser un político consumado. Yo, desde que los observo, me paso buena vida, tengo muchos amigos y me hacen aprecio en cualquier parte

Ya me parece que estás rabiando por saberlos; escúchalos para tu felicidad y aprovechamiento.

DECÁLOGO DE MAQUIAVELO

- 1° En lo exterior trata a todos con agrado, aunque no ames a ninguno.
- 2° Sé muy liberal en dar honores y títulos a todos, y alaba a cualquiera.
- 3° Si lograses un buen empleo, sirve en él sólo a los poderosos.
- 4° Ahúlla con los lobos. Esto es, acomódate a seguir el carácter del que te convenga, aunque sea en lo más criminal.

5° Si oyeres que alguno miente en favor tuyo, confirma su mentira con la cabeza.

6° Si has hecho algo que no te importe decir, niégalo.

7° Escribe las injurias que te hagan en pedernal, y los beneficios en polvo.

8° A quien trates de engañar, engáñale hasta el fin, pues para nada necesitas su amistad.

9° Promete mucho y cumple poco.

10° Sé siempre tu prójimo tú mismo, y no tengas cuidado de los demás.

¿Qué te parece?, ¿te han escandalizado estos preceptos? —No mucho, contesté, porque aunque dichos sorprenden, practicados se disfrazan; yo los más los observo con cuidado, y tengo advertido que casi todos nuestros compañeros los guardan al pie de la letra. (O-VII:589-591)

La “verdadera catrinería” queda explicada por el amigo de Catrín y el supuesto decálogo del florentino.⁵⁷ Saber que tales preceptos “practicados se disfrazan” apela al valor de la *acción* que sustenta la palabra, es en aquélla donde transcurren la virtud o el vicio. *Don Catrín* exhibe *en acción* esta forma de disfrazar tanto en la conducta cuanto en la lengua. En tales preceptos reposa sólidamente la catrinería; convendremos en que Fernández de Lizardi ha rebasado al tipo literario (currutaco o petimetre) que inspiró al catrín mexicano para hablarnos de un tipo social distinto, cuya conducta y visión de mundo lo iguala con un nuevo perfil de hombre moderno, cuyo nombre fue curiosamente acuñado durante el siglo XVIII, conocido como “el egoísta”. Fernández de Lizardi había ya expuesto tempranamente las características en su periódico *El Pensador Mexicano* en tanto un tipo social sobre el cual se finca la ruina común:

Maestro: ¿Qué religión profesas? ¿Eres cristiano?

Discípulo: No, señor.

Maestro: ¿Eres moro?

Discípulo: Tampoco.

Maestro: ¿Judío?

Discípulo: Menos.

Maestro: ¿Serás acaso protestante?

Discípulo: Ni por pienso.

⁵⁷ Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, asienta el siguiente juicio de recepción de la obra de Maquiavelo: “un falso político [...] que quiere dar a beber sus falsos aforismos a los ignorantes [...]. Y bien examinados, no son otro que una confitada inmundicia de vicios y de pecados: razones, no de Estado sino de establo.” Parte I, crisis VII.

Maestro: ¿Idólatra?

Discípulo: Ni aun eso.

Maestro: ¿Eres atea?

Discípulo: Nunca.

Maestro: ¿Pues por fin, qué religión profesas?

Discípulo: Todas y ninguna.

Maestro: ¿Cómo así?

Discípulo: Muy bien, porque yo sigo la religión del país que habito, y en mudando de lugar, mudo de religión al momento. Y así, soy en España católico, en Londres reformado, en Constantinopla moro, en Pekín pagano, etcétera, etcétera.

Maestro: Y en esto de gobiernos, ¿cuál es el que mejor te acomoda?

Discípulo: Digo lo mismo que de las religiones; aquél me agrada cual se usa en la tierra que vivo, sin fatigarme en indagar cuál es bueno, cuál es malo, cuál peor ni mejor. De este modo en España me agrada el gobierno *monárquico-democrático*. En Venecia, Génova, etcétera, el *oligárquico*. En Londres, el *monárquico-aristo-democrático*; y para no cansarnos, si estuviera en Constantinopla o en la China, no le hiciera asco al gobierno *despótico*, que es el que se usa.

Maestro: De este modo tú no tienes gobierno ni religión señalada.

Discípulo: Así es.

[...]

Maestro: Según eso, ¿tú no tienes honor, ni patria, ni religión, ni ley, ni gobierno, ni padre ni madre, ni deudos ni cosa alguna de aquellas por las que los hombres sacrifican gustosos su vida y sus haberes?

Discípulo: No, señor. Yo soy mi patria, mi ley, mi rey, mi religión y mis parientes; y como yo no padezca, y que antes aumente mi bienestar y mis conveniencias particulares, se me da un pito de que todo se pierda.

Maestro: ¿Y si murmuran de ti las generaciones presentes?

Discípulo: Se me dará un pito.

Maestro: ¿Y si detestan tu memoria las venideras?

Discípulo: Se me darán diez. Como yo logre mi bienestar temporal, me reiré de mi fama póstuma, sea la que fuere.

Maestro: ¿Luego tú no aspiras a entrar en el sepulcro con buen nombre?

Discípulo: Yo a lo que aspiro es a satisfacer mis pasiones, a no desear nada, a tener dinero, a comer bien, a no estar triste, a excusarme de cuanta molestia pueda; en una palabra, a pasarlo bien en esta vida y después nos veremos en la otra.

[...]

Maestro: Parece que estás adelantadito. Y ¿cómo se llama ese sistema?

Discípulo: Egoísmo.

Maestro: ¿Y qué es el egoísmo?

Discípulo: Es el arte de hacerse un hombre el centro de todo cuanto le rodea, o más claro: es la quinta esencia del amor propio, con el que el hombre procura siempre que le sirvan y

sean de provecho todas las criaturas a cualquier costa, sin cuidar jamás de ser él útil a nadie por sola la razón de hacer bien; y por esto, el perfecto egoísta tiene en sí mismo su patria, ley, religión, parientes, amigos y todo el completo de sus delicias, sin reconocer más honor que su interés ni más sociedad que la satisfacción de sí propio.

[...]

Hasta hacer pasar el egoísta, si se ofrece, su carroza sobre el cadáver de su padre como otra Julia, la mujer de Tarquino; es decir que no debe el egoísta sobreseer a los sentimientos del honor, de la razón ni la naturaleza cuando se interesa en lo más mínimo su comodidad o su gusto.

Maestro: Confieso que te hallas aprovechado en el arte del egoísmo; pero para que tengas lucimiento, procura siempre ser muy adulator y sinvergüenza.

Discípulo: Así lo haré. (O-III:293-296)

Al asimilar las características del egoísta en el catrín, El Pensador redefine la catrinería, pues como añadirá más adelante don Catrín mismo al defender su linaje:

¿Qué mal hace un catrín en vestir con decencia, sea como fuere, en no trabajar como los plebeyos, en jugar lo suyo o lo ajeno, en enamorar a cuantas puede, en subsistir de cuenta de otros, en holgarse, divertirse y vivir en los cafés, tertulias y billares? ¿Acaso esto o mucho de esto no lo hacen otros mil, aunque no tengan el honor de ser catrines? (O-VII:592)

Porque: “Las costumbres [...], la conducta es la única regla por donde debemos conocer y calificar a los hombres.” (O-VII:585) Éste es el precepto del “hacer” contra “decir bien o parecer”. Los soldados, los clérigos, los nobles, los altos funcionarios, las castas dominantes en la Nueva España no trabajaban como los plebeyos, algunos estaban corrompidos pues eran aficionados al juego, a seducir mujeres, y otras fruslerías: *cual más cual menos...* podemos decir con Lizardi. Estas funciones sociales traicionan el credo liberal fundado en el trabajo. Entramos al conocimiento de la verdadera catrinería: “no, señor; ni son todos los que están, ni están todos lo que son.” (O-VII:585). He aquí que el refrán en el marco de la acción (y sólo así) dice verdad útil de nuevo. De manera que no somos lo que parecemos, ni lo que se dice tradicionalmente, sino que debemos llamarnos de acuerdo con nuestras costumbres, hecho conocido por don Abundo, cuya hija quiso seducir Catrín para desposeerla de su dote:

—Advierta usted, amigo, que no me trate tan mal, porque yo soy un señor cadete que ya huelo a abanderado, y soy a más de esto, el caballero don Catrín, hombre noble y muy ilustre por todos mis cuatro lados; y si ahora respeto sus canas, mañana revolveré mis ejecutorias y mis árboles genealógicos, y verá usted quién soy yo, y que lo puedo perder con más facilidad que un albur a la puerta.

[...]

—Váyase enhoramala el tuno, bribonazo, sinvergüenza: qué caballero ha de ser ni qué talega. Si fuera noble, no obrara con vileza; pero ya me dijo quién es; sí, don Catrín, ya, ya sé quiénes son los catrines. Márchese de aquí, quítase de mi vista antes que le exprima esta pistola. (O-VII:569-570, el subrayado es mío)

Y hecho denunciado también por el coronel que echa a Catrín del regimiento: “—¿Qué, usted ha pensado que el ser militar es lo mismo que ser un pícaro declarado, sin freno, sin ley y sin rey?” (O-VII:570). Esta voces refuerzan el trabajo sobre el olvido y la fecundidad de las palabras, al tiempo que hacen manifiesto la oposición entre “hacer” y “decir” (acción y palabra), puesta en el inicio mismo de las andanzas de Catrín. De suerte que Lizardi establece de qué manera la catrinería no se vincula únicamente con el afrancesamiento, sino sobre todo con la relación pervertida entre “habla” y “conducta”, hecho que vincula últimamente con el egoísmo. De resultas que la incongruencia entre actuar y hablar abre camino al error. Podemos apreciar que Catrín funciona como *iron* del autor, pues sus alocuciones en defensa de la catrinería logran mostrarnos por su ironización una sociedad de valores trastocados, donde el engaño del lenguaje sólo puede ser apreciado frente a la acción; en el nivel diegético sucede lo mismo, el lector se sensibiliza: las contradicciones en la ficción van mostrando paulatinamente lo explicado por Rousseau. Cuando Catrín enarbola una lengua de disimulación muestra y enseña más, al dibujar una sonrisa en nuestro rostro, y surge un contraste frente a los lacónicos discursos del resto de los personajes que lo rodean. Estos últimos discursos de amonestación no tendrían superficie reflejante si estuvieran solos, pues no se enseña ni se sale de la ignorancia con un manual de máximas, ni se hacen buenos cristianos con la memorización de

un catecismo (forma en la que Catrín y los novohispanos aprendían la doctrina cristiana).⁵⁸ De ser así las palabras se vuelven huera, sacadas de su contexto único en que “hablan”: el de la acción.

Lengua relativa y diálogos menipeos. Catrín y su lengua doble.

Una vez establecido que el relativismo del lenguaje se deja ver mejor por medio de la ironización como parte primordial de la composición de la obra (del protagonista y como clave para el lector). Paso ahora a reflexionar cómo se presenta dicho relativismo lingüístico en la composición de la obra, y de qué manera dicho fenómeno se articula dentro de la moralización satírica.

La lengua se presenta en una narración ya sea en “boca” del narrador, ya sea en la de los personajes, es decir, en forma de habla. El narrador es la estructura abstracta intermediaria entre la historia y el lector: el narrador cuenta la historia por medio del discurso y con él aparece el mundo de la obra. Los personajes también enarbolan la palabra (discurso directo) y entablan diálogos o bien monólogos interiores.⁵⁹ Los diálogos ora predicán de la diégesis, ora son un medio para conocer o describir a otros personajes y a ellos mismos (un personaje se dibuja por su hacer o por su decir en una narración, o por lo que de él dicen otros personajes).⁶⁰

Me interesa destacar en este breve apartado el papel que juega el relativismo lingüístico en la narración para probar dos hipótesis: 1) Fernández de Lizardi abandona deliberadamente

⁵⁸ Véase el capítulo I de *Don Catrín*, donde confiesa que aprendió “la doctrina cristiana según el *Catecismo* del padre Ripalda”, p. 541.

⁵⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*

⁶⁰ En *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur realiza una profunda reflexión acerca de la naturaleza de la identidad personal. En este camino encuentra que en el lenguaje verbal conocemos que *alguien* realiza la acción y que a la pregunta *¿quién?*, encontramos un predicado, es decir, se dice algo de alguien. Ricoeur recupera en esta pesquisa filosófica el hallazgo de su obra *Tiempo y narración III*: “identidad narrativa” que utilizaré más adelante.

el plano tradicional o mejor dicho inmediato de la sátira ilustrada abocada a la crítica de las costumbres; la novela no sólo se refiere al mundo que la rodea (el aquí y ahora de la sátira tradicional), sino que logra superar esa inmediatez (el nivel locutivo), para convertirse en un acto de habla (nivel elocutivo); y 2) en el esquema satírico elaborado a lo largo de la primera parte se había dicho que la sátira atacaba, moralizaba y hacía sonreír, en *Don Catrín* este proceso tiene como base la ironía, en la que se presentan tres etapas para el receptor: a) lo dicho se presenta pareciendo ser algo, b) surge entonces la contradicción que orilla al receptor a detenerse sobre la misma y encontrarle sentido, y c) aquella apariencia inicial simple se va mostrando más compleja, y aquello que se creyó en un principio se muestra otra cosa (expectativa frustrada); hallar ese nuevo sentido produce una sonrisa que indica la plena comprensión. Ahora bien, se ha señalado en el apartado relativo a la ironía e ironización que esta figura encierra una forma de ataque. Esto es consecuente con la forma de ser de la sátira pero Fernández de Lizardi le añade un componente: la ironía es el parte del proceso satírico por el cual el receptor conoce la “falsedad”. Gracias a que en la novela el lenguaje se muestra en su ser relativo y a que “hacer” y “decir” aparecen de manera inconsecuente —no se hace lo que se dice, y no se dice lo que se hace— el proceso irónico resulta ser clave para conocer y reconocer en la mimesis, aquí de nuevo evoco a Aristóteles: “Sucede que al contemplarlas [las imágenes imitadas], aprenden y deducen [no sólo los filósofos, sino igualmente los demás] qué es cada cosa”.⁶¹ En *Don Catrín*, pues, el proceso consiste en que, sobre la base de un conocimiento común (el catrín como tipo de la crítica de costumbres), se monta un nuevo sentido: el catrín como tipo que encarna la falsedad, así al preguntarse quién es Catrín o qué es Catrín la respuesta será “la falsedad”, un *iron*. En este sentido el personaje deja de ser un mero tipo dentro de la galería de tipos de los cuadros de costumbres, para convertirse en la idea

⁶¹ Aristóteles, *Poética*, 1448b, 13 y ss.

completa de una sociedad. La producción de un personaje como Catrín en un periodo de transición para México, se constituye en clave identitaria, en una gran concentrado de cultura nacional.

De suerte que ahora es necesario revisar desde otra perspectiva la relación entre acción y habla en la novela para localizar cómo se configuran las etapas de la ironía y “verla” en la trama. Y dado que las acciones se nos presentan como consecuencias del “decir”, y que éste en la diégesis es del uso de personajes como de narrador, considero necesario bosquejar una tipología de por lo menos dos manifestaciones significativas en el habla de los personajes: una que obedece al discurso directo arriba examinado, y otra relacionada más bien con piezas oratorias y el diálogo menipeo, discursos contruidos con la finalidad de argumentar.

Estudiando estas manifestaciones se pueden palpar los “efectos del lenguaje” en el actuar del protagonista, de suerte que tales marcas son deliberadas en el texto, es decir, nuestro narrador deja claro que Catrín hizo o no hizo siempre bajo los efectos del lenguaje.

A manera de ejemplos de tales hablas se puede señalar:

A. Entré a tomar café, y el primero a quien encontré fue a Simplicio que, admirado de mi repentina decencia, no solamente no me reconvino sobre lo pasado, sino que con mucho agrado me preguntó cuál había sido el origen de mi felicidad.

Se ha ganado el pleito de mi hermana, le contesté bastante serio.

—¿De tu hermana? Sí, señor, de mi hermana, de aquella mujer infeliz que tuvo la desgracia de haberte amado... —Pero si Sagaz... —Sí, Sagaz es un gran pícaro; se vio despreciado de ella y se vengó llenando tu cabeza de chismes... No hablemos más de esto, que me electrizo. (O-VII: 581)

B. —¡Valiente mona tenemos por compañero de armas! Hombre del diablo, ¿por qué no pretendiste el velo de capuchina antes que los cordones de cadete o a lo menos el asado de la cocina de un convento de frailes, ya que eres tan pacato y escrupuloso? Vaya, vaya, se conoce que eres un pazguate de más de marca. Mírate ahí, muchacho, no muy feo, con cuatro reales en el bolsillo y unos cordones en el hombro, y espantándose por dos chismes que te contó tu tío [...].

Desengáñate, Catrín [...] entiende que el ser militar, aun en la clase de soldado raso, es más que ser empleado, togado ni sacerdote. El oficial del rey es más que todo el mundo: todos lo deben respetar y él a ninguno; las leyes civiles no se hicieron para los militares, infringirlas en ti será, a lo más, una delicadeza [...].

Este Modesto era un joven oficial que había estado oyendo la conversación de Tremendo con mucho silencio; pero lo rompió a este tiempo, y dijo con bastante seriedad: —¿Oyes Tremendo?, el cadete nuevo tiene mucha razón para confundirse al oír una plática tan escandalosa [...], y la tendrá mayor si se hace cargo de los desatinos que has dicho, y cuya malicia tú mismo ignoras; pero yo que, aunque joven y militar, no soy de la raza de los catrines y tremendos, debo decirle que hace muy bien en abrigar los cristianos sentimientos que le ha inspirado el bueno de su tío. Sí, amigo don Catrín, entienda usted que la carrera militar no es el camino real de los infiernos. Un cadete, un oficial, es un caballero, y si no lo es por su cuna, ya el rey lo hizo por sus méritos o porque fue de su agrado; pero no es caballero ni lo parecerá jamás el truhán, el libertino, el impío, el fachenda ni el baladrón. No, amigo; la carrera militar es muy ilustre [...]. (*Ibidem*, pp. 553-554)

C. ¡Oh, santa caridad!, ¡oh, limosna bendita!, ¡oh, ejercicio ligero y socorrido! ¡Cuántos te siguieran si conocieran tus ventajas! ¡Cuántos abandonarían sus talleres! ¿No se comprometieran en los riesgos y pagaran a peso de oro el que les sacaran los ojos, les cortaran las patas y los llenaran de llagas y de landre para ingerirse en nuestras despilfarradas pero bien provistas compañías? [...]

Después de que experimenté las utilidades de mi empleo, ya no me admiro de que haya tantos hombres y mujeres decentes, tantos sanos y sanas, tantos muchachos y aun muchachas bonitas ejercitándose en la loable persecución de pordioseros. (*Ibidem*, 608)

En el caso **A**, el diálogo sirve a las acciones, pues nos brinda información sobre un acontecimiento previo y su resolución: Catrín había engañado a Simplicio, haciendo pasar a una cusca y su alcahueta por su hermana y su tía, respectivamente; había inventado que aquella estaba por recibir una herencia y, con este gancho, Catrín y sus parientas postizas habían vivido a expensas de Simplicio, por supuesto, éste a su vez tenía sus propios intereses, pues como nos refiere Catrín: “ya le parecía que mi hermana era muy bonita, que ganaba el pleito, se casaba con ella y tenía tres o cuatro mil pesos que tirar. Yo advertí lo bien que me había salido mi

arbitrio, traté de llevarlo adelante y aprovecharme de él.” (O-VII: 574). **A** nos proporciona información concerniente a las acciones narradas, está estrechamente vinculado a lo acontecido en la diégesis.

En **B**, sin embargo, la distancia entre el asunto de que trata el diálogo y la diégesis es mayor. Dos cadetes, Tremendo y Modesto, toman la palabra para hablar sobre los deberes de un militar y lo que es la carrera de las armas. Cada personaje toma su turno y expone sus razones. Catrín, Tarabilla y el lector escuchan a ambos oradores que pretenden allegarse el favor del público y derribar el argumento del otro. En tanto que en **C** presenciamos un discurso que, si bien no es tan independiente de la diégesis no se muestra como **B**, sino como una alabanza y defensa de la mendicidad.

A lo largo de *Don Catrín* el habla de los personajes aparece en estos tres modos de toma de la palabra. Los casos **B** y **C**, se inscriben dentro de la tradicional clasificación de la oratoria clásica: “La retórica antigua abarcó tres géneros de discurso oratorio: el *forense* o *judicial* o *jurídico*; el *deliberativo* o *político* y el *demostrativo* o *panegírico*, *epidíctico*, encomiástico o de circunstancias, que describe (con alabanza y elogio o censura y vituperio) personas o cosas [...]”⁶² El caso **B** pertenece al discurso deliberativo, mientras que **C** al epidíctico.

Cada capítulo se constituye en una unidad didáctica relacionada con el capítulo anterior y el capítulo posterior a manera de secuencia lógica descendiente. He encontrado que algunos de los capítulos se construyen alrededor de un diálogo en el cual se discute uno o varios temas. Es preciso recordar en este punto lo asentado en la primera parte de este trabajo sobre la sátira menipea; la relación de ésta con la oralidad (filósofos o pensadores cínicos), después el establecimiento del diálogo lucianesco como hilo de la tradición hasta los coloquios erasmianos durante el Renacimiento, y la consiguiente propagación de la forma dialógica (mixta) para

⁶² Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 426-427.

exponer asuntos políticos y morales en España (*vid supra*, primera y segunda parte). La naturaleza ecléctica de la menipea también quedó expuesta en su capacidad combinatoria de diálogo, carta ficticia y crónica de viajes, que fueron subgéneros abundantes durante la Ilustración. Esto no dejó de suceder en la aún Nueva España en que publicó Fernández de Lizardi. Sólo en la Colección Lafragua de la Biblioteca Nacional de México hay un sinnúmero de folletos que asumen la forma de diálogo. Como se sabe el diálogo tiene la fortuna de la economía, ya que sumerge al lector de lleno y sin cortapisas en la situación; además es susceptible de ser dramatizado por los lectores y si a esta característica añadimos las aportaciones de la revolución de la cultura del impreso y con ella la diseminación o aumento de la práctica de lectura en voz alta y en corrillos, el folleto dialogado se ofrecía como el vehículo óptimo para la circulación de ideas con las ventajas de la amenidad, y de que su proximidad a lo oral —con la reproducción en muchos casos de coloquialismos y usos de la época— dejan entrever, además, que el folleto dialogado permitiría, no sólo la circulación, sino una mayor penetración de ideas. Estas publicaciones proponía como interlocutores a personajes tipo; no importando en número de interlocutores queda evidenciado que uno de ellos alecciona al resto, explica las ideas, las desmenuza y ejemplifica para convencerlos y refutar con argumentos las ideas opositoras.

El éxito de los folletos dialogados se aprecia en la misma producción lizardiana, pues uno de los periódicos más exitosos de nuestro autor, por su duración y número de páginas, se encuentra vaciado en forma de diálogos, me refiero a *Conversaciones del Payo y el Sacristán* (1824-1825), sin contar que muchos de los números de *El Pensador Mexicano*, *Alacena de Frioleras* y *Cajoncitos de la Alacena* son también diálogos.⁶³ En los diálogos lizardianos es notable la

⁶³ De hecho dos periódicos de Lizardi que corrieron con menor suerte nacieron y murieron en forma de diálogo: *El Hermano del Perico que Cantaba la Victoria* (seis números) y *Las Sombras de Heráclito y Demócrito* (dos números). Esto sin contar los muchos números de otros periódicos y algunos folletos que tomaban esta

representación del registro de habla de sus interlocutores, gracias a esta imitación Lizardi pudo generar vocablos que, de forma chusca, condensan ideas, tal es caso de “monopodrista” por “monopolista”, este novedoso término hace del monopolio algo “putrefacto”.⁶⁴

En *Don Catrín* este tipo de diálogos (satírico-filosóficos) se encuentran entretnejidos con la estructura narrativa pero son parte insoslayable de la composición y, como veremos, reelaboran el diálogo menipeo. En la menipea y después en los diálogos renacentistas e ilustrados se trata de establecer un debate ficticio donde se observa claramente la construcción del *logos* con el fin de enseñar, buscar la verdad, derrumbar el error y persuadir de una tesis a los lectores o escuchas. Así en *Don Catrín* existe la presencia, por una parte, del lenguaje directo de los personajes que obedece a las acciones de la narración, y de estos otros diálogos en los que se dirimen asuntos morales en que se cifra la vida de Catrín. Diálogos durante los cuales la acción narrada se suspende para dar lugar a la palabra, donde reaparece la imagen de *El banquete* platónico, pues Catrín y nosotros los lectores atendemos a los oradores, en este caso los personajes. Si bien la acción entendida en tanto “personajes en acción” se suspende, tal vez

forma: en *El Pensador Mexicano*, tomo I: *Diálogo fingido de cosas ciertas*; en el tomo II, *Diálogo entre el tío Toribio y Juanillo, su sobrino*; tomo III, *La conferencia entre un toro y un caballo, Diálogo entre la sombra del señor Revillagigedo, y la de un macero de esta capital*; en *Alacena de Frioleras* por lo menos los primeros ocho números se presentan en esta forma. Resulta esclarecedor que tras la poesía sea el diálogo la forma usada por Fernández de Lizardi en los inicios de su trabajo escriturario: tres diálogos críticos entre un muerto y el sacristán, y el crítico y el poeta. Al menos el que concierne al crítico y al poeta data de 1811, pues lo escribió en respuesta a las críticas que sobre sus poemas había publicado el árcade Juan María Lacunza en el *Diario de México*. Fernández de Lizardi no abandona esta forma, la ocupa convenientemente y se encuentra compilada bajo el rubro de folletos en la edición de su obra por la UNAM. Me parece claro que las formas adoptadas por la menipea (sueño, diálogo, viaje fantástico, crónica de viajes fantásticos) habían diluido su autonomía y, para esos momentos, son conocidas ya como una técnica o recurso didáctico que va desapareciendo del espacio público conforme el periódico en México va consolidándose en tanto empresa y medio de difusión por encima de los meros folletos. De suerte que el texto de Juan Bautista Morales titulado *Gallo Pitagórico*, publicado en las páginas de *El Siglo Diecinueve* (1842) está emparentado genéricamente con la menipea más antigua, pues narra la conversación de un Gallo con Erasmo Luján (el mismo Juan Bautista) así como lo hizo Luciano de Samosata en su diálogo *El Sueño o el Gallo* y como lo hiciera Fernández Lizardi en su periódico *El Hermano del Perico que Cantaba la Victoria*. Sin embargo es tal la disolución del género para este momento, si no es que su desaparición en cuanto tal, que Mauricio Magdaleno asienta en 1940 sobre éste lo siguiente: “Es una auténtica miscelánea mexicana en la que hierve un destino clamoroso de pueblo. No es novela, no es teatro, no es invención poética, no es sociología y tiene lo más concentrado de todo aquello.” Cf. Mauricio Magdaleno, “Estudio preliminar” a Juan Bautista Morales, *El Gallo Pitagórico*, p. xvii.

pudiera decirse que el habla viva (diálogo) es la acción que se efectúa, de manera que se puede creer impreciso aplicar el término suspensión; sin embargo, estos diálogos operan como cruce de caminos, son una señal enfática para el receptor de que sobrevendrá una toma de decisión que guiará la siguiente acción del personaje: mientras se suscita el diálogo nada más acontece. En este sentido las acciones dependen de estos diálogos, durante los cuáles se delibera sobre ellas, pero que no sólo significan para el mundo del texto, sino que cobran sentido porque apelan tanto a la realidad histórica sobre asuntos del momento, como porque colaboran en la conformación de la identidad narrativa del personaje.

Me centraré ahora en los diálogos cuyo discurso es deliberativo y que aparecen a lo largo de la obra, enseguida los enumero:

DIÁLOGO	CAPÍTULO	TEMA
Entre Catrín y su tío el cura de Jalatlaco.	capítulo II	letras y su beneficio real vs. letras y beneficio material
Entre Tremendo, y Modesto.	capítulo III	milicia: buen soldado vs. mal soldado
Entre Catrín y un viejo.	capítulo VIII	Catrinería vs. Moda catrinesca
Entre Catrín y un amigo	capítulo IX	La verdadera catrinería

En el caso del discurso deliberativo el orador pretende inclinar a la audiencia hacia sus razones, existe en él claramente la intención de convencer por medio de la exhibición de pruebas o ejemplos. Ahora bien, estos diálogos tienen una función en *Don Catrín* ya que tratan sobre asuntos claves para las decisiones del personaje protagonista; además ponen al lector ante el poder de la palabra que, inmediatamente será ratificada por medio de la acción: “decir” y “hacer” (*vid supra* Rousseau). En estos diálogos los personajes toman la palabra en defensa de

⁶⁴ Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, t. I, núm. 13, cf. *Obras-III*, pp. 114-118.

una serie de creencias. Rápidamente podemos establecer dos tipos de hablantes: el que exalta lo falso y el que exalta lo verdadero, identificado esto último con la virtud. Queda así propuesta la doble vía moral a la que debe atenerse el personaje: el bien y el mal. Recordemos que la moral ilustrada concebía en el hombre una capacidad innata para distinguir entre lo bueno y lo malo, y que podía educársele para decidir acertadamente; si el hombre erraba no era por vicio en primera instancia, sino por ignorancia.⁶⁵

No obstante la importante función que desempeña el diálogo dentro de la narración como lo señala Luz Aurora Pimentel, hay que precisar que durante la Ilustración fue concebido con funciones filosóficas precisas, como lo afirma el retórico Hugo Blair en su influyente *Retórica*. Ahí asienta que el diálogo era el “modo de hacer claro un asunto abstracto, por una

⁶⁵ Fernández de Lizardi como sus contemporáneos comprende la ignorancia de acuerdo a la clasificación que de ella hiciera el padre dominico Francisco Lárraga: “Sabien los moralistas, y yo sé por un Lárraga viejo, con que suelo pasar algunos ratos, que hay ignorancia vencible e invencible” así manifiesta Lizardi su adicción en *Segundo cuartazo al Fernandino, Obras X-Folletos*, pp. 291-292. Para éste existe la ignorancia vencible e invencible y dice lo siguiente: “La ignorancia se la puede considerar ó de parte de la persona que ignora, ó de parte de la cosa ignorada, ó finalmente de parte de la acción que se hace por ignorancia. Si se mira por parte de la persona ó sugeto que ignora es de dos maneras, *vencible e invencible*. [...] “[...] la ignorancia vencible es de tres maneras: *crasa, supina y afectada*. Ignorancia crasa es [...] quiero saber, pero no estudio porque soy flojo. Ignorancia supina es [...] quiero saber é instruirme en las obligaciones del párroco, confesor, etc.; pero me empleo en la caza y por eso ignoro mis obligaciones. Ignorancia afectada es [...] no quiero saber si hoy es día de fiesta por no oír misa y pecar con más libertad”. Y más adelante prosigue: “O sea que si se ignora lo que se debe saber por flojera, es crasa; si porque se ocupa de otras cosas que le impiden saberlo, supina; y si no quiere saber, afectada. Mas si se considera la ignorancia de parte de la cosa que se ignora; así la *vencible* como la *invencible* puede ser *juris et facti*. Ignorancia *juris* es [...] si yo ignoro los preceptos del decálogo, tengo ignorancia *juris*; pero si sé los preceptos del decálogo é ignoro si puedo [...] hurtar en la necesidad que padezco, tendré ignorancia *facti*. Finalmente mirada la ignorancia por parte del acto ó acción se divide en *antecedente, concomitante y consiguiente*. [La primera:] Pedro anda á caza, y juzgando invenciblemente que mata á un oso, sucede que mata a un hombre: conoce después su yerro, y le pesa, porque á saberlo no hubiera disparado el tiro. Aquí no hubo pecado alguno. “[La concomitante:] en el mismo caso, Pedro, hechas las diligencias debidas y creyendo que es oso, mata á un hombre; después viendo que es un enemigo suyo se alegra, y dice que si lo hubiera conocido hubiera ejecutado lo mismo. En este caso no hubo pecado en matar al hombre, pero sí arguye pecado en el matador por la preparación de ánimo que tenia de matar á su enemigo; y también hubo pecado después en alegrarse y complacerse de la muerte de su enemigo”. Cf. Lárraga, *Prontuario de la teología moral* (reformado por Benedicto XIV, por Francisco Santos, por Grosin y adicionado y finalmente corregido por Diego Corrar Maribela) Madrid: Imprenta y Fundición de Eusebio Aguado, 1847, pp. 248-249; 249-250. Citado en J. J. Fernández de Lizardi, *Segundo cuartazo al Fernandino*, en *Obras XI*.

conversación bien seguida”⁶⁶ y pone como ejemplo los diálogos de los muertos y los de los dioses de Luciano de Samosata; los del inglés Enrique Moore (*Diálogos sobre los fundamentos de la religión natural*), y de Berkeley (*Sobre la existencia de la materia*). E insiste:

It ought to be a natural and spirited representation of real conversation; exhibiting the characters and manners of the several Speakers, and suiting to the character of each that peculiarity of thought and expression which distinguishes him from another.⁶⁷

Según el mismo Blair, el lector “receives a fair and full view of both sides of the argument; and is, at the same time, amused with polite conversation, and with a display of consistent and well supported characters.”⁶⁸ Para Blair algunos autores modernos se inclinan por manejar la voz del autor en un personaje que sale triunfante de algunas objeciones puestas por el otro personaje y considera a esta forma tendenciosa: “This is a very frigid and insipid manner of writing; the more so, as it is an attempt toward something, which we see the Autor cannot support. It is the form without the spirit of conversation.”⁶⁹

En el diálogo que yo llamo “Entre Catrín y su tío el cura de Jalatlaco” citado arriba y que aparece primero en la novela (capítulo II), el tío defiende el beneficio de las letras en un campo superior al material; para Catrín el único beneficio que debe considerarse como tal es justamente el material. Recordemos que en este caso ninguno de los interlocutores logra imponer su pensamiento, el tío da por terminado el diálogo con un “Esto te digo por tu bien; haz lo que quieras, que ya eres grande. Diciendo esto el buen cura se marchó sin esperar respuesta, dejándome bien amostazado con su sermón impertinente” (O-VII:548). Catrín y el lector han escuchado y leído tanto el vituperio de las letras por parte de nuestro protagonista,

⁶⁶ Hugo Blair y Sánchez, *Retórica y Poética*. Retórica de Hugo Blair. Poética de Sánchez. Testos aprobados por el Consejo de Instrucción Pública, ordenados, corregidos, y adicionados con un Tratado de versificación castellana y latina, por D. Alfredo Adolfo Canus, profesor de la Universidad de Madrid é individuo de la Academia greco-latina. [Eligat ex omnibus optima. Quint.], Madrid: Imprenta de la publicidad, á cargo de Rivadeneyra, calle de Jesús del valle, 6, 1847.

⁶⁷ Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric, and Belles Lettres*, p. 493.

⁶⁸ *Idem*.

como la defensa de las mismas por el cura, pero no hubo conclusión. He aquí donde aparece la voz de un tercero: Precioso. Hay que advertir que el breve diálogo entre Catrín y su tío emerge ante la imperiosa necesidad de que Catrín decida qué hará de su vida después de haber “bachillereado”. He aquí el papel central otorgado por los ilustrados al lenguaje, Catrín actuará siempre conforme al efecto que en él operen estos diálogos: palabra y acción son puestas en relación indisoluble. De ahí considero que la diégesis se “suspenda”, en el sentido de que la sucesión de aventuras se interrumpe para dar lugar a un acto de habla.

Para que la acción en la diégesis continúe debe darse la conclusión del diálogo. Catrín deja de ser interlocutor para convertirse en el oyente que escucha los “argumentos” libertinos de Precioso. Y es en la respuesta de este último personaje donde vemos aparecer por vez primera el relativismo del lenguaje, Catrín se resiste a ser cadete: “[...] es que yo... no soy cobarde; pero como no estoy acostumbrado a pleitos ni pendencies, no sé cómo me he de presentar en campaña. No, no soy capaz de derramar la sangre de mis semejantes, ni menos de exponerme a que se derrame la mía; soy muy sensible”; a lo que Precioso responde: “Ya te entiendo [...]; tú serás muy sensible o muy miedoso; pero yo te juro que como escapes de las primeras escaramuzas, tú perderás el miedo y la sensibilidad muy en breve” (O-VII:549). “Sensibilidad” y “miedo” aparecen como equivalentes y el término “cobarde” es dejado atrás. “Sensibilidad” adquiere otro sentido, resulta ser un eufemismo que desvirtúa la realidad, gracias a que se establece una sinonimia inexistente. Es claro, además, el encubrimiento egoísta de Catrín que, evadiendo la cruda vía directa, aparenta interesarse primero por la sangre de su prójimo.

El diálogo entre Modesto y Tremendo versa sobre los atributos y obligaciones de un soldado y es suscitado por las palabras del cura de Jalatlaco:

⁶⁹ *Ibidem*, p. 494.

—Soy tu tío; te amo sin fingimiento; deseo tu bien; estás en una carrera en que puedes conseguirlo si eres hombre de arreglada conducta; pero temo mucho que no es el deseo de servir al rey ni a tu patria el que te ha conducido a este destino, sino el amor al libertinaje. Si así fuere, sábetelo que si hay militares pícaros, hay jefes honrados que los hagan cumplir con sus deberes, o los desechen con ignominia en caso grave; que si sales tan mal soldado como estudiante, lograrás iguales aplausos, recomendaciones y aprecio; y por último sábetelo que aunque logres ser un libertino tolerado, a la hora de tu muerte encontrarás un Juez Supremo e inexorable que castigará tus crímenes con una eternidad de penas. Dios te haga un santo; que pases buena noche. Éste fue el parabien que me dio el cura y yo le quedé tan agradecido como obligado, pues me dejó confundido su última amenaza.

[...]

Yo no podía menos que acordarme de lo que el tío cura me había dicho la noche anterior; y así, confuso, recargado sobre la mesa, con la mano en la frente y la botella delante, decía dentro de mí: No hay remedio, una conversación como ésta, en la que no hay un crédito seguro, ni puede ser agradable a Dios, ni provechosa a los hombres. Tanto el hablar como el oír con gusto estas mordacidades no puede menos que ser malo, pues se tira y se coopera contra el próximo, lo que es una falta de caridad; y nuestra religión nos asegura que el que no ama a sus semejantes como a sí, no cumple con la ley; el que no cumple con la ley, peca; el que peca con gusto, conocimiento y constancia, se obstina; el que se obstina, vive mal; el que vive mal, muere casi siempre mal; el que muere mal, se condena, y el que se condena, padecerá sin fin. ¡Válgame Dios! esto fue lo que anoche quiso decirme el cura. (O-VII:551-553)

La preocupación que embarga al personaje se torna evidente para sus contertulios que, como él, escuchan a Tarabilla destrozarse con chismes la reputación de hombres y mujeres por igual; la charla confunde a Catrín, actitud que motiva a Tremendo para emprender la tarea de disolver tal estado de abatimiento y espanto de Catrín. A Tremendo responderá inmediatamente después Modesto. Ambos con la intención de sosegar y conducir a Catrín respecto de qué actitud asumir ante las reflexiones que generaron las palabras del cura. Así, la palabra del tío sembró en el personaje dudas ciertas acerca de su conducta, la palabra logró hacerlo reflexionar y llegar, por sí solo, a la conclusión de que su camino se perfilaba hacia la condenación. Resulta interesante observar de cerca que el cura se produce en un discurso claro

y preciso; al establecer inicialmente que sólo lo mueve el desinteresado amor por su sobrino, las palabras de este personaje están matizadas por el aura de la generosidad y bondad. Las advertencias contenidas en su consejo cifran el destino del personaje (a manera de augurio) pues, como ya sabemos, Catrín conseguirá ser un libertino tolerado que no se librará del castigo divino. En seguida Catrín ensarta los razonamientos en un hilo de causa-efecto claro que deja ver el espíritu didáctico en el estilo al que se desea exponer al lector. Estilo que contrasta con la intempestiva intromisión de Tremendo:

—¡Valiente mona tenemos por compañero de armas! Hombre del diablo, ¿por qué no pretendiste el velo de capuchina antes que los cordones de cadete, o a lo menos el asador de la cocina de un convento de frailes, ya que eres tan pacato y escrupuloso? Vaya, vaya, se conoce que eres un pazguate de más de marca. Mírate ahí, muchacho, no muy feo, con cuatro reales en el bolsillo [...] y espantándose por dos chismes que te contó tu tío... Pues, tu tío, un clerizonte viejo, fanático y majadero a prueba de bomba [...]

Desengáñate, Catrín: paséate, huélgate, juega, enamora, tente en lo que eres, esto es, entiende que el ser militar, aun en la clase de soldado raso, es más que ser empleado, togado ni sacerdote. El oficial del rey es más que todo el mundo: todos lo deben respetar y él a ninguno; las leyes civiles no se hicieron para los militares, infringirlas en ti será, a lo más, una delicadeza si observas las ordenanzas y vistes con tal cual lujo; todos los bienes, y aún las mujeres son comunes en tiempo de guerra, y en el de paz se hacen de guerra, echando la mano al sable por cualquier cosa; y así olvídate de esas palabras con que te espantó el viejo tonto de tu tío y pasa buena vida. Muerte, eternidad y honor son fantasmas, son cocos con que se asustan los muchachos. [...] Muere el hombre lo mismo que muere el perro, el gato y aun el árbol, y así nada particular tiene la muerte de los hombres. *Eternidad*, ¿quién la ha visto, quién ha hablado con un santo, ni con un condenado? Esto es químera [...]. Punto de honor el combatir al enemigo hasta perder la vida en la campaña, y punto de honor es asesinar al indefenso, robarle sus bienes y abusar de la inocencia de sus hijas. Esto lo has visto; *la gracia está en saber pintar las acciones y dictar los partes, y teniendo la habilidad de engañar a los jefes, tú pasarás por un militar sabio, valeroso y prudente.*

[...]

—¿Oyes, Tremendo? [dijo Modesto], el cadete nuevo tiene mucha razón para confundirse al oír una plática tan escandalosa como la que sostuvo Tarabilla, y la tendrá mayor si se hace cargo de los desatinos que has dicho, cuya malicia tú mismo ignoras; pero yo que aunque joven y militar no soy de la raza de

los catrines y tremendos, debo decirle que hace muy bien en abrigar los cristianos y honrados sentimientos que le ha inspirado el bueno de su tío. Sí, amigo don Catrín, entienda usted que la carrera militar no es el camino real de los infiernos. Un cadete, un oficial es un caballero, y si no lo es por su cuna, ya el rey lo hizo por sus méritos o porque fue de su agrado [...] la carrera militar es muy ilustre; sus ordenanzas y sus leyes muy justas; y el rey ni debe, ni quiere, ni puede autorizar entre sus soldados el robo, el asesinato, el estupro, el sacrilegio, la provocación, la trampa, la fachenda, la soberbia ni el libertinaje [...]. Sépase usted, amigo, que cuando comete estos delitos, sus cordones, sus charreteras, sus galones, ni sus bordados le servirán de otra cosa sino de hacerlo más abominable a los ojos de los sabios, de los virtuosos, de sus jefes y de todo el mundo, porque *todo el mundo se resiente de la conducta de un pícaro, por más que tenga la fortuna de pasar por un señor* [...] (O-VII:554-555, las cursivas son mías)

Tremendo se burla de Catrín e insulta al tío y sus creencias, está por demás decir que no hay argumentos, ni razones en el discurso de Tremendo, sino invectivas, forma contraria a la manera civilizada y racional de expresarse de Modesto. Toda la doctrina libertina de Tremendo se reduce a “saber pintar las acciones”, de lo se seguirá “pasar por” algo que no se es; mientras que Modesto asegura que “todo el mundo se resiente de la conducta de un pícaro”, no importando que pueda hacerse “pasar por un señor”. Nuevamente nos encontramos con la oposición clave de la obra entre hacer y decir, a la que se añade otro matiz al encarnar dicha oposición en personajes: Modesto en su discurso hace gala de las dotes propias del modelo de hombre ilustrado, es claro, directo y su estilo de habla busca convencer por estos medios; mientras que Tremendo encarna el tipo déspota, que se hace oír ya no por razones, sino por el ruido de su habla, Tremendo no conversa, somete a los demás a escuchar sus “baladronadas”, así increpa a Modesto: “—Si por mí lo dices, contestó Tremendo muy enojado, si por mí lo dices, so botarate, hipocritón, mira cómo te explicas, porque a mí... pues ni san Pedro me ha hecho quedar mal en esta vida. Ya me conoces, chico: cuenta con la boca, porque yo no aguanto pulgas; y por vida del gorro de Pilatos que, si me enfado, del primer tajo te he de enviar a buscar mondongo y la asadura más allá de la región del aire” (O-VII:555). En este

diálogo se perciben dos posturas a las cuales corresponden sendas formas de habla y de conducta; tales manifestaciones tendrán efectos en nuestro protagonista: mientras el discurso de Tremendo va acompañado de alharaca y agresión, pues desenvaina y perfila su sable contra Modesto; éste se produce con razones, ejemplos, respeto y maneras en la conversación. Aquí es preciso hacer mención de que no sólo en la escritura todo hombre debía aspirar a producirse con estilo, sino que la producción oral fue también motivo de reflexión y de pulimiento para los ilustrados, como deja constancia otra obra, menos conocida, de Ignacio de Luzán: *Arte de hablar, o sea, retórica de las conversaciones*.⁷⁰ De manera que Tremendo a pesar de ser un oficial del rey no pasa de ser un hombre majadero y salvaje, pero su habla y sus gestos poseen la apariencia de la bravura y ésta es suficiente para que tengan un poderoso efecto sobre Catrín.

Cabe resaltar entonces que en la alocución de Tremendo surge de nuevo el relativismo: se finge, se pasa por algo que no se es; la brecha entre el decir y el hacer es clara; en tanto Modesto, congruentemente responde a las incitativas de su enemigo:

Todos se rieron, como era regular, de la arrogancia de Tremendo; pero Modesto, bastante serio le dijo: —Anda a pasearte, fanfarrón, ¿qué piensas que me amedrentas con tus baladronadas?⁷¹ Estoy seguro de que los más matones son los más cobardes... —Eso no, voto a Cristo, dijo Tremendo; el cobarde y hablador tú lo eres y te lo sostengo de este modo...

Diciendo y haciendo sacó el sable, Modesto más ligero que una pluma sacó también el suyo y se puso en estado de defensa...

[...] Tremendo tiró un furioso tajo sobre la cabeza de Modesto, quien le hizo un quite muy diestro, pero desgraciado para mí, porque el sable se deslizó sobre mi hombro izquierdo y no dejó de lastimarme; yo me irrité como debía, y acordándome de las lecciones que me habían dado mis amigos sobre que no me dejara de nadie, que vengara cualquier ofensa, por leve que fuese, y que no disculpara la más ligera falta que contra mi respetable persona se cometiera; acordándome de éstas y otras máximas morales [...] me encendí en rabia, y como poco acostumbrado al uso del sable se me olvidó echar mano a él, y,

⁷⁰ Ignacio Luzán, *Arte de hablar, o sea, retórica de las conversaciones*, ed., introd. y notas de Manuel Béjar Hurtado. Madrid : Gredos, 1991.

⁷¹ Baladronadas. Fanfarronadas, valentonadas.

afianzando el vaso de aguardiente que tenía delante, lo arrojé a la cara de Tremendo [...] (O-VII:555-557).

Modesto reduce su estrategia a la defensa tanto verbal como físicamente. La aparente valentía surtirá efecto en Catrín con mayor impresión que la conducta morigerada de Modesto. No hay que dejar de señalar que nuestro narrador-protagonista establece una relación directa entre el discurso y la acción, pues su actuar aparece generado por la causalidad verbal de lo que ha escuchado. De ahí que el diálogo sobre los deberes de un militar se pueda extraer que Tremendo más que incitar a Catrín a ser un mal cadete, lo exhorta a “fingir ser un buen cadete”.

Si bien Tremendo afirma que el honor es una palabra elástica (*vid supra* segundo apartado La falsedad del mundo...) Modesto en el capítulo IV, responderá a esta definición con un discurso deliberativo que no encuentra respuesta en otro discurso, sino en la acción. El honor es la materia de esta pieza oratoria, en ella se trata de lo que deben ser la valentía fundamento del honor: “El vencer un hombre a su enemigo puede consistir en una contingencia, que después se atribuye a valor, habilidad o fortuna; pero el vencerse a sí mismo prueba sin duda un uso recto de la razón, un gran fondo de virtud y una alma noble” (O-VII:560). Modesto alaba la verdadera valentía que deja atrás la violencia física y que se sustenta en la superioridad espiritual e intelectual, la venganza es propia de los ánimos viles, de ahí que exprese: “Por lo común los espadachines y duelistas no son sino los más malvados y groseros de todo el mundo. Ignorantes de lo que es el verdadero honor, pretenden acogerse a él para vengarse y satisfacer su excesiva soberbia; y si en cualquier ciudadano es abominable este ruin carácter, lo es más en un militar, en quien se debe suponer que no ignora lo que es el honor verdadero” (O-VII:560). Este discurso que elogia el verdadero honor y vitupera el falso —mejor conocido como venganza o desquite—, no logra hacer cambiar de opinión a Catrín acerca de aceptar el fanfarrón desafío que apenas le lanzara Tremendo, las razones de Modesto no persuaden a

Catrín, quien, seducido por el lenguaje y las acciones de los otros oficiales (Tarabilla, Tronera y Tremendo) y por su propia debilidad de espíritu, prefiere llevar a acabo el falso duelo. Tal acción completa lo dicho por Modesto, el bien decir del personaje contrasta con el mal hacer de los otros dos.

El siguiente diálogo de esta naturaleza acontece en el capítulo VIII. Catrín se encuentra en un café con un viejo y un clérigo, la materia del coloquio es la colaboración en la corrupción de las costumbres:

—He oído, dijo el eclesiástico, que estos catrines tienen mucha parte en el abandono que vemos.

1. —Los catrines, respondí yo, no puede ser padre mío; porque los catrines son hombres de bien, hombres decentes, y sobre todo, nobles y caballeros. Ellos honran las sociedades con su presencia, alegran las mesas con sus dichos, divierten las tertulias con sus gracias, edifican a las niñas con su doctrina, enseñan a los idiotas con su erudición, hacen circular el dinero de los avaros con su viveza, aumentan la población en cuanto pueden, sostienen el ilustre de sus ascendientes con su conducta y, por último, donde ellos están no hay tristeza, superstición ni fanatismo, porque son marciales, corrientes y despreocupados.

2. Delante de un catrín verdadero nada es criminal, nada escandaloso, nada culpable; y en realidad, padre mío, ya ve usted el provecho que debe inducir en cualquier concurrencia un joven de éstos (y más si tiene buena figura) bien presentado, alegre, sabio y nada escrupuloso. Él no se admira de la trampa que hizo Pedro, de lo usurero que es Juan, de lo embustero que es Antonio, ni de ninguna cosa de esta vida.

3. Lleno siempre el legítimo catrín de amor a sus semejantes, a todos los disculpa, y aun condesciende con su modo de pensar. Al que roba lo defiende con su necesidad; a la coquetilla, con la miseria humana; al que desacredita a todo el mundo, con que es su genio; al ebrio con que es alegría; al provocativo, con que es valor, y aun al hereje lo sostiene, alegando la diferencia de opiniones que cada día se aplauden y desprecian. De manera que el catrín verdadero, el que depende de esta noble raza, ni es tan interesable que se dé mala vida por el cielo, ni tan cobarde que se prive de darse buena vida por temor de un infierno que no ha visto; y así sigue las máximas de sus compañeros y satisface sus pasiones según y como le parece, o como puede, sin espantarse con los sermones de los frailes, que tiene buen cuidado de no oír nunca, ni con los librajos tristes que no lee.

Así es que el catrín se hace un hombre amable donde quiera [...]

Vea usted, padre mío, cuán útiles son los señores catrines, de quienes tan mal concepto tiene el señor.

Acabé mi arenga, que a mí me pareció divina, y su argumento incontrastable. [...]

A.—Compadre, días ha que deseaba yo una ocasión como ésta para sacar a usted de la equivocación en que está de creer que todo joven alegre, que todo el que viste al uso del día es catrín. No, señor; ni son todos los que están, ni están todos los que son. El hábito no hace al monje. Ya usted sabe que yo soy viejo; pero no viejo ridículo. Cada cual puede vestirse según su gusto y proporciones, sin merecer por su traje el título de honrado ni de pícaro.

B. [...] Aprenda usted a distinguirlos y no hará favor ni agravio a quien no lo merezca.

Las costumbres, compadre, la conducta es la única regla por donde debemos conocer y calificar a los hombres.

[...] el todo de los catrines consiste en estar algo decentes, en bailar un valse, en ser aduladores, facetas y necios, aprovechan estas habilidades para estafar a éste, engañar al otro y pegársela al que pueden; y así el santo Parián los habilita de cáscara con que alucinar a los tontos, o de trapos con que persuadir a los que creen que el que viste con alguna decencia es hombre de bien; pero, después de todo, *el catrín es una paradoja indefinible, porque es caballero sin honor, rico sin renta, pobre sin hambre, enamorado sin dama, valiente sin enemigo, sabio sin libros, cristiano sin religión y tuno a toda prueba.*

4. No pudiendo yo sufrir una *definición tan injuriosa* a nuestra clase, le disparé al insolente viejo una porción de desvergüenzas. Él me respondió con otras tantas. Quise deshacerle una silla en la cabeza; metióse de por medio el clérigo (como si yo fuera de estos alucinados que temen a los clérigos y frailes); yo enojado le tiré un silletazo al viejo y le di al padre; éste se enojó, halló un garrote a mano y me rompió la cabeza. Me volví una furia al ver mi noble sangre derramada por unas manos muertas; salté y arrebaté un sable de uno que estaba cerca de nosotros; pero entonces todos se conjuraron contra mí, apellidándome atrevido y sacrílego, y amenazando mi existencia si no me contenía. Yo, al verme rodeado de tanto idiota, cedí, callé y me senté donde estaba, con lo que se dio fin a la pendencia. (O-VII:586-587, cursivas y subrayado míos)

A diferencia de los dos coloquios anteriores, en éste Catrín no es un oyente a quien se pretende convencer, sino un orador que desea convencer. Ahora él produce un discurso afectado por el relativismo que había escuchado previamente en Precioso y Tremendo, ha aprendido el arte de decir bien sin hacer bien, de pintar las acciones de manera que se parezcan

a algo. En **1** observamos cómo aparece la falsedad: vestida de virtud. En un nivel literal lo que Catrín expresa en **1** está puesto en términos positivos: “honran”, “alegran”, “divierten”, “edifican”, “enseñan”, etcétera; sin embargo **2** opera a manera de develamiento pues emerge el carácter del verdadero catrín enunciado de manera general: “nada es criminal, nada escandaloso, nada culpable”, para enseguida ejemplificar dichas generalidades en particularidades que apuntan hacia la intención pedagógica: la trampa de Pedro, la usura de Juan, los embustes de Antonio. **3** funciona como la consolidación del relativismo lingüístico, la justificación y loa de esta indolencia social enarbolada como virtud: no es indolencia sino amor a sus semejantes, y la idea de amor se respalda en el significado de los términos: “disculpa” y “defiende”. Pero ¿qué defiende el verdadero catrín? El robo, la prostitución, la murmuración, la ebriedad, la violencia y la herejía, de ahí que “el catrín se hace un hombre amable donde quiera”, ya que gracias al “buen decir” hace pasar por bueno su “mal hacer”.

Lo más interesante en los casos **2** y **3** es que, sin ambages, Catrín explica la naturaleza de la catrinería en términos positivos, su lenguaje es relativo o doble, pues desea hacer pasar por útil lo que es dañino para la sociedad. De ahí que cuando atendemos a la intervención del viejo lo primero que señala éste en **A** es la distinción entre el prototipo del catrín que hace referencia a la moda afrancesada (*vid supra* primera parte) y el catrín verdadero; en **B** advierte a su amigo el clérigo la necesidad de “distinguir” entre el falso catrín (joven que sigue la moda catrinesca) y el verdadero catrín. Y aquí se han invertido los términos ahondado en la relatividad: lo que aparece como verdadero (el que viste catrín) no es necesariamente el verdadero catrín (el que quizá vista y además, seguramente, obra como catrín). El fingimiento en el habla del protagonista se ve con claridad al leer en **4** que lo dicho por el viejo le pareció una definición “injuriosa”. El viejo decide llamar a los catrines por lo que son: falsedad. Éste es el sentido de frases y términos como “estar algo decentes”, “ser aduladores, facetos y necios”, “estafar”,

“engañar”, “pegársela al que pueden”, “alucinar” y concluir con una aproximación del catrín en a primeras vistas paradójica, pero que define con precisión el espíritu de la falsedad: “caballero sin honor, rico sin renta, pobre sin hambre, enamorado sin dama, valiente sin enemigo, sabio sin libros, cristiano sin religión y tuno a toda prueba”.

De suerte que en este diálogo Catrín funge como el *ieron* de Sócrates, el falso tonto, y el *ieron* de la comedia griega. No hay que caer en la fácil tentación maniquea de hacer de Catrín y su índole representantes de la maldad o del error, el problema es mayor pues son la apariencia de verdad.

Hasta este momento en los diálogos la voz de la verdad o virtud ha pretendido allegarse a Catrín manifestándose de tres maneras diferentes: por la razón amorosa en el caso del tío, por la razón demostrativa en el caso de Modesto, y por la razón acre o abiertamente fustigadora como es el caso del viejo del diálogo. En ninguno de ellos el personaje atiende a la razón que conduce a la verdad, sin embargo es notable que la respuesta a la razón acre con que se produce el viejo del último diálogo sea la violencia (igual sucedió entre Tremendo y Modesto). Recordemos aquí lo que había enseñado Horacio en su *Arte Poética* y que perviviría en Luzán y Boileau: “enseñar deleitando”, junto con la idea de que la verdad sola amarga y que es preciso endulzarla (*vid supra* primera parte). Era un lugar común de los ilustrados alegorizar a la verdad. Ejemplo de esto es un texto anónimo titulado *La Razón con desinterés fundada, y la Verdad cortesantemente vestida* (Madrid: 1727) en cuyo prólogo se lee:

Opinión es muy común, que la verdad se ha de decir desnuda; y fúndanse sus padrinos, en que así la pintaron los Antiguos, tomando su principio de la inhumanidad de Cambises, llorando después acá lo siglos muchas verdades desgraciadas; pero yo siento con el dictamen de los menos, que son los prudentes, que si la desnudez es buena para pintarla, necesita vestirse para decirla; porque siendo la codicia de los hombres tan interesada, no hay que extrañar huyan de ella, cuando se les propone desnuda. Saben pocos adornarla, y por eso unos se excusan de decirla, y muchos, por indiscretos se introducen a ello, se pierden por desnudarla; y de aquí nace el error común, de que

se oyen con desagrado, se escuchan con desprecio; que los avisos son injurias, y los desengaños ofensas; y los más huyen de decirlas, porque juzgan que en ello aventuran lo que tienen; pero yo me persuado, y lo acredita la experiencia, que no enojan las verdades por verdades, sino por verdades imprudentes, nacidas de celos indiscretos, que más ofenden, que avisan, y hieren más, que enmiendan; porque si para decir la verdad basta una cándida sinceridad, para decirla con fruto, se necesita una gran discreción, por lo que a mi parecer, tiene más coste el vestirla que alcanzarla.

[...] te ofrezco una verdad desnuda, por lo que dice de pasión, que por eso la llamo: *Razón con desinterés fundada* [...]. Y una verdad vestida, no de sofismas, ni de apariencias, con el arte que el lisonjero viste sus mentiras, sino con un traje de cortesana; habiendo procurado arreglarme, para conseguir el fin que intento, al medio tan difícil que piden las verdades; porque es tan grave su pensión, que si se dicen ásperas, desobligan, y si blandas, no alcanzan, porque ha de ser una blandura, que no se atrase la eficacia, y una aspereza, que no se roce en la cortesía.⁷²

Hay que advertir en este texto que más que decir la verdad, esto debe hacerse “con fruto”, es decir, con provecho (*vid supra* primera parte). Así Lizardi tan temprano como en el número 13 del tomo III de *El Pensador Mexicano* titulado *Ridentem dicere verum, quid vetat? Breve sumaria y causa formada a la Muerte y al Diablo por la Verdad y ante escribano público* asienta:

Bastante embelesado iba yo, cuando, entre la esquina del Parián y la Plaza de Armas, sentí que se movía el terreno que pisaba. Sorprendíme como era regular; pero cuando acabé de trastornarme fue cuando frente de mí se abrió la tierra, y de la oscura grieta salió... ¡quién lo creerá!, una hermosa mujer rica, aunque honestamente vestida.

[...]

Ella, sonriéndose, me dijo: “Pues yo soy la *Verdad*, a quien has visto en muchas ocasiones [...].”

“¿Y por qué os presentáis vestida —dije—, cuando todos dicen que la verdad ha de ser desnuda, y aun en esa confianza escribí días pasados un papelucho titulado, *La verdad pelada*?” “Hijo —me respondió—, la verdad ha de estar desnuda de hipocresía, del temor servil, de la rastrera adulación, del engaño, etcétera; pero ha de estar vestida y adornada de la prudencia, del celo, del bien público, de la moderación y, sobre todo, de una santa

⁷² Texto en línea en la Biblioteca Feijoniana: www.filosofia.org/bjf/apo/1727lara.htm En el sitio consta que este texto es transcripción realizada a partir de un ejemplar original, del texto contenido en un impreso de 32 páginas, descrito con el no. 1060 en *Doscientos cincuenta años de bibliografía feijoniana* de Silverio Cerra Suárez, Studium Ovetense, Oviedo 1976. Hay noticia de un folleto de Fernández de Lizardi cuyo título podría aludir a este tópico literario del siglo ilustrado, *La verdad vestida de dama palaciega* (1822); mencionado por el autor en una carta dirigida al padre Mier el 23 de julio de 1822. Cf. *Obras XIV-Miscelánea*.

libertad, con la que, sin zaherir a las personas, ataque al vicio cara a cara.” (O-III:464-465)

La verdad en *Don Catrín* no es la pelada de su poema, sino que para aparecer es preciso atravesar el camino de luz y sombras de la ironía. Cuando la verdad se dice desnuda (caso del viejo del diálogo y de Modesto con Tremendo) es percibida en el mundo del texto como agresión, no logrará convencer a su interlocutor, sino ofenderlo y de ahí no habrá provecho, ni enseñanza. El último preceptor de Catrín, el que le revela la naturaleza de la “verdadera catrinería” por medio del Decálogo de Maquiavelo (*vid supra* segundo apartado de esta parte), Tremendo y Precioso también expresan la naturaleza de la verdadera vida catrinesca, pero disfrazada de utilidad, bondad y necesidad, los preceptos catrinescos “aunque dichos sorprenden, practicados se disfrazan” (O-VII:591). Porque si para que la verdad surta efecto hay que endulzarla o azucararla; igualmente, como afirma Rousseau: el error o la mentira también pueden endulzarse. La lengua se hace doble, y, muestra de que nuestro personaje domina ya el relativismo lingüístico, es el último diálogo. Punto de la acción en que además, esta novela lizardiana rebasa la mera crítica de costumbres, pues la definición paradójica: “caballero sin honor, rico sin renta, pobre sin hambre, enamorado sin dama, valiente sin enemigo, sabio sin libros, cristiano sin religión y tuno a toda prueba” exhibe las marcas de la ironía, la contradicción interna de la frase coloca al receptor en un callejón sin salida. No obstante la rica línea por donde conducen estas reflexiones, es preciso detenerse en este punto y retomar el discurso deliberativo que se ha venido mostrando.

El último diálogo que suspende la diégesis para generar la base de la siguiente decisión de Catrín acontece en el capítulo IX. Encontramos de nueva cuenta que el habla del tío orilla a Catrín a reconsiderar el camino de su vida:

Algunas noches al acostarme sentía no sé qué ruido en mi corazón que me asustaba. Parecióme en una de ellas que veía junto a mi mugrienta cama al venerable cura de Jalatlaco, mi

amado tío y predicador eterno, y que, mirándome ya con ojos compasivos, ya con una vista amenazadora, me decía: —Desventurado joven, ¿cuándo despertarás de tu letargo criminal? No hay nobleza donde falta la virtud, ni estimación donde no hay buena conducta.

Veinte y ocho años tienes de edad, todos mal empleados en la carrera de vicios. Inútil a ti mismo y perjudicial con tu mal ejemplo y pésimas costumbres a la sociedad en que vives, has aspirado siempre a subsistir con lujo y con regalo sin trabajar en nada, ni ser de modo alguno provechoso. ¡Infeliz!, [...] ¿Ignoras que así como al buey que ara no se debe atar la boca, en frase del Espíritu de la verdad, así san Pablo escribe que el que no trabaje que no coma?

Es cierto que tú y muchos otros holgazanes y viciosos, como tú logran sin trabajar comer a expensas ajenas; pero ¿a qué no se exponen? [...] Ya has experimentado en ti mismo hambres, desnudeces, desprecios, golpes, cárcel y enfermedades. ¡Triste de ti si no te enmiendas! Aún te falta mucho que sufrir; y tu castigo no se limitará a la época presente, pues siendo tu vida desastrosa no puede ser tu muerte de otro modo. Teme esto solo; y si no crees estos avisos, estos gritos de tu conciencia, prepárate a recibir en los infiernos el premio de tu escandaloso proceder. (O-VII:587)

Gracias a la voz de la conciencia personificada por el tío, se vislumbra cifrado el destino mismo de Catrín, no hay pues sorpresa en la ficción en el sentido de imprevisto, sino que fiel a su verdad mimética la obra es consecuente, el personaje vive mal y muere mal. En esta novela, a diferencia de *El Periquillo Sarmiento*, puede ubicarse en la narración un punto de quiebre en el carácter del personaje, un punto en que la identidad narrativa de Catrín se fija en cuanto a los rasgos del carácter, ese momento es el capítulo IX gracias a un diálogo.

El protagonista de *El Periquillo* —Pedro Sarmiento, alias Perico— se empecina en su carrera de holgazanería y vicios. Una y otra vez tiene la oportunidad de enmendarse sin hacerlo, de manera que esta actitud se convierte en un rasgo poderoso de su carácter con el que el receptor lo identifica y re-identifica, este rasgo es traicionado en la obra, cuando inopinadamente Perico sufre una transformación al ver colgado a su amigo y mentor en la carrera de los vicios, Juan Largo; entonces se reencuentra con Pelayo, compañero del seminario que, convertido en un buen cristiano, lo exhorta a hacer acto de contrición y

arrepentirse y así, renacer a una vida nueva y retomar su nombre: Pedro Sarmiento.⁷³ Dado que el carácter de Perico había sido construido a lo largo de la narración como “obcecado” resulta hartamente inverosímil o deficiente en la composición tan repentina conversión. La construcción del personaje principal, el héroe, es punto clave de la ficción novelesca moderna, de ahí que aunque primera novela, *El Periquillo* no sea tan convincente como ficción de la manera en que lo es *Don Catrín*.

El carácter del personaje son los rasgos fijos gracias a los cuales lo identificamos y re-identificamos en la narración, sin embargo, este carácter se mueve en la temporalidad interna del relato y está sujeto a variaciones, es el mismo y otro que en la trama va siendo.⁷⁴ A estos polos Paul Ricoeur denomina *mismidad* e *ipseidad*, la identidad narrativa de un personaje está dada por la dialéctica entre ambas.

Por punto de quiebre me refiero a que la voz de la conciencia de Catrín es la última llamada a la enmienda moral, después no se encuentra en la diégesis otro punto semejante. Por eso el diálogo del capítulo noveno es interesante: “Asustado con semejante visión, fui al día siguiente a consultar mi cuidado con un amigo de muchísimo talento y de una conducta arreglada, según y como la mía. Éste, luego que me oyó, se tendió de barriga para reírse y me consoló con los saludables consejos que leeréis en el capítulo que sigue.” (O-VII:588).

En el segundo apartado que analiza la falsedad del lenguaje he reproducido parte de este diálogo entre Catrín y su amigo (*vid supra*), en él se habla de la “verdadera catrinería”, y como se

⁷³ Por eso me parece que el personaje “renace”, porque mientras Periquillo Sarmiento muere, Pedro Sarmiento revive, el cambio de nombre para este personaje es una marca más, pues entre los hombres civilizados y provechosos a la sociedad no hay Periquillos, sino Pedros. Dejar el mote atrás es un acto simbólico, pues quien narra ya no es Periquillo, sino Pedro Sarmiento, de ahí que sean necesarias y explicables las lecciones morales que siguen a cada aventura, sermones que fueron fuertemente criticados por sus contemporáneos y que, hasta la fecha, constituyen la peca que impide un disfrute pleno para el lector moderno de esta novela. Más adelante se verá cómo en *Don Catrín* el cambio de estrategia narrativa hace que la novela supere a *El Periquillo* y *La Quijotita y su prima*, sus antecesoras

ha visto la catrinería no es la aparente, la de la ropa como creía el clérigo del diálogo del capítulo octavo, sino la conducta de la falsedad acompañada de la apariencias de decencia en el vestir. Éste es el punto de quiebre, el punto de no retorno para la carrera descendente de Catrín, en este momento el carácter del personaje abandona los escrúpulos que le quedaban y se identifica totalmente con la falsedad; pues de los preceptos del Decálogo de Maquiavelo que escucha, se hace devoto sobre todo del cuarto: “Aúlla con los lobos. Esto es, acomódate a seguir el carácter del que te convenga, aunque sea en lo más criminal” (O-VII:590). Y afirma Catrín:

[...] haciéndome al genio de todos cuantos podían serme útiles; de manera que dentro de pocos días era yo cristiano con los cristianos; calvinista, luterano, arriano, etcétera, con los de aquellas sectas; ladrón con el ladrón; ebrio con el borracho; impío con el inmoral, y mono con todos.

Ya supondréis, amados catrines y compañeros míos, que con semejante conducta me granjeé muchos amigos, a cuya costa pasé muy buenos ratos, como también unas pesadumbres endiabladas, porque así como bebía y comía y paseaba de balde algunas veces, otras me veía aporreado, encarcelado o fugitivo sin haber yo tenido la culpa de las riñas ni prisiones directamente, sino mis amigos. Ya se ve, yo sostenía sus caprichos fueras justos o injustos, y con esto sus enemigos me aporreaban como a su compañero, y los jueces me castigaban como a su cómplice. (O-VII:591-592)

¿Qué le ha sucedido a nuestro personaje? De acuerdo con esta cita la mismidad del carácter de Catrín se ha reducido a un solo rasgo, y se encuentra encaminado ya a la reducción total: su rostro se ha fundido en la máscara. Recapitulando: 1) Catrín, el protagonista y narrador, designa a un tipo perteneciente a la establecida galería de tipos ridiculizados por la sátira ilustrada de costumbres, en este punto Lizardi fundamenta su narración en la ya conocida tradición de sus lectores, el referente existe en la realidad del “aquí y ahora”, de manera que el mundo desplegado por el texto es, en principio, el mundo del lector; 2) pero el

⁷⁴ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 113. Más adelante el autor sintetiza: “El carácter es verdaderamente el ‘qué’ del ‘quién’ [...] se trata, pues, del recubrimiento del *¿quién?* por el *¿qué?*, el cual hace deslizar de la

planteamiento ficticio va convirtiendo a este referente en una referencia que designa, ya no solamente a sujetos particulares, sino a una conducta abusiva parasitaria que se basaba en el prejuicio social de igualar el traje a la costumbre (la idea de que el hábito hace al monje), el fingimiento permitía vivir de los demás y convivir con los demás como pares, cuando no lo eran, pues mientras otros trabajaban y estaban legítimamente vinculados a la sociedad por su trabajo, los catrines al esquivarlo en cualquier modalidad (mecánica o intelectual), no obstante ansiaban y se procuraban las comodidades de vivir en sociedad; el catrín no es un renegado, ni un marginal, pues goza del confort, lujo y diversiones que produce dicha sociedad, es un parásito de altos vuelos.⁷⁵ En este momento la ficción propone la definición paradójica rebasando a los sujetos que visten a la moda. Ahora bien, en el capítulo IX Catrín decide que asumirá el carácter de aquellos que le permitan comer, beber, vestirse y pasear sin trabajar; el asunto clave en este capítulo no es su identidad como catrín, sino su calidad de ser “catrín” de la “fachenda”, en resumen de ser “caballero sin honor, rico sin renta, pobre sin hambre, enamorado sin dama, valiente sin enemigo, sabio sin libros, cristiano sin religión y tuno a toda prueba”. De hecho, es hasta este momento que en la narración se hace espacio al que constituye el apellido de nuestro protagonista:

—Hablando de esto [de la corrupción de las costumbres], dijo el capellán, hay una clase de catrines, quiero decir, jóvenes, tal vez bien nacidos y decentes en ropa; pero ociosos, ignorantes, inmorales y *fachendas*, llenos de vicios, que no contentos con ser pícaros, quisieran que todos fueran como ellos. Estos bribones inducen con sus indignas conversaciones a la gente sencilla e incauta y la disponen a ser malos como ellos. (O-VII:592)

pregunta *¿quién soy?*, a la pregunta *¿qué soy?*”, p. 117.

⁷⁵ El desprecio al trabajo palpita a lo largo de toda la novela, es de mencionarse en especial el diálogo breve, pero luminoso del capítulo X, entre Catrín y uno que fue su criado: —¡Válgame Dios niño, y qué estado tan infeliz es el suyo! —Acabo de salir del hospital, le contesté, y a gran dicha tengo verme en pie. —¡Qué siento las desgracias de usted! No tendrá usted destino. —Ya se ve que no lo tengo. —Si quisiera usted una conveniencia de portero [...] —Pues [...] yo no he nacido para portero. —Pues señor, proseguía el mozo, ¿podía usted acomodarse en el estanco? [...] —Calla, bobo, ¿un caballero como yo se había de reducir a cigarrero? [...]. —Pues señor don Catrín, quédese usted con su nobleza y caballería, y quédese también con su hambre y su frazada. (O-VII:599-600)

La “fachenda”, la fachada o la facha, el exterior por el que en ocasiones nos dejamos guiar y emitimos juicios. El catrín privilegia en este momento narrativo la falsedad y la falsa apariencia que en el protagonista será su fachada: Catrín será lo que el otro quiera que sea. Hecho que podemos constatar en el comportamiento del amigo que lo acompaña a la casa del conde de Tebas, de donde Catrín es arrojado con desprecio y bañado con agua hirviendo, luego afirma cuando “quise subir a que me dieran justa satisfacción de tal agravio [...] me contuvo el verme solo (porque el amigo mío me desamparó y se puso de parte del conde)” (O-VII:593).

No debe subestimarse el poder de la falsedad en la novela, considero que, justamente, éste es el tema central y que la aleja de una novela de costumbres, cuyas legítimas aspiraciones son las de mostrar con la mayor verosimilitud y fidelidad el acontecer de la ciudad de México a principios del siglo XIX. En la diégesis de *Don Catrín* la falsedad es la columna vertebral. En la historia asistimos a la representación de la falsa educación universitaria porque el padre de Catrín pagó por su grado de bachiller (cap. I); la falsa amistad mostrada por Tremendo, Tarabilla y diversos personajes anónimos que Catrín introduce como sus amigos porque lo aconsejan (caps. III y IV); hay un falso duelo con Tremendo (cap. IV); y a lo largo de la obra aparecen la falsa decencia, la falsa nobleza de sangre, es incluso un falso jugador, porque no posee la pasión por ese vicio, sino que se presenta como un jugador para obtener algunas ganancias, de hecho ser un falso jugador le impidió seguir en esta carrera (cap. VII); los discursos de sus amigos son falsos consejos. Hacia el final de su vida Catrín es, para culminar, un falso mendigo. La novela está narrada con un lenguaje que se muestra irónico desde el principio.

El relativismo lingüístico posee una contraparte que se manifiesta en otros códigos como el de la moda. El viejo del diálogo deja claro que no todo el que parece catrín, porque así se

viste, lo es; y que juzgar a partir del vestido es una majadería. Y es que “el todo de los catrines consiste en estar algo decentes”. Ya en el capítulo VI leemos a Catrín:

Afligidísimo al verme con un fraquecillo raído y con los codos remendados, un pantalón de coleta⁷⁶ desteñida, un chaleco roto, pero de cotonía acolchada, un sombrero mugriento y achilaquilado, unas botas remendadas, tan viejas que al andar se apartaban las suelas como las quijadas de un lagarto, y nada más; costernado, digo, por esto y por no tener qué comer, ni casa que visitar, pues los trapientos no caben en ninguna parte, me valí de mi talento: pensé en aprovecharme de los consejos y ejemplos de mis amigos y emprendí ser jugador, porque el asunto era hallar un medio de comer, beber, vestir, pasear y tener dinero sin trabajar en nada; pues eso de trabajar se queda para la gente ordinaria. (O-VII:578-579)

A partir del momento en que Catrín decide abrazar el Decálogo de la verdadera catrinería prosigue apegándose por conveniencia con los demás, así en el capítulo X “El que está lleno de aventuras” se le ve caer preso por ser “alcahuete” de un amigo suyo; el casero lo arroja de su casa por falta de pago en la renta y nuestro protagonista lo increpa: “Es usted un plebeyo [...]; mis árboles genealógicos, los escudos de mi casa, mis ejecutorias y los méritos de mis mayores [...]” (O-VII:597). Un amigo le tiende la mano y lo hospeda en su casa, pero “tenía una hermana bonita; me gustó, la enamoré, condescendió; fuimos amigos; el monigote lo supo; nos espió, nos cogió y me dio tal tarea de trancazos, que volví a visitar el hospital” (O-VII:598) del cual salió desnudo, y “no pude parecer entre mis amigos esta vez, y solicité el patrocinio de las hembras”, es decir, era mozo de una casa de mala nota, y dado que “esta vileza no podía ser grata a un caballero de honor como yo era; y así determiné mudar de vida”, de nueva cuenta dice “conforme el decálogo que había aprendido”, tomó la ropa de estas mujeres y la vendió (O-VII:598). Después sería “metemuertos” del Coliseo,⁷⁷ y pudiera pensarse que éste es un trabajo, y que el personaje peca contra su propio credo, sin embargo,

⁷⁶ *Coleta*. Tela que en España se llamaba mohón. Después sirvió para designar el color amarillo, propio de ella. Cf. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*.

⁷⁷ Metemuertos en el teatro es la persona encargada de retirar los muebles en los cambios escénicos.

Catrín deja claro que aceptó este empleo sugerido por un amigo porque “lisonjeó mi vanidad”. Su lascivia lo hizo querer “a todas las cómicas, y no sólo a ellas, sino a cuantas podía; mi habilidad iba tomando crédito, y yo hubiera sido el primer galán, [pero] en cinco meses dieron conmigo en el hospital de San Andrés” (O-VII:599).

Hacia el final del capítulo décimo Catrín se decide a vender sus ejecutorias, sin saber que era su padrino de bautizo el posible comprador, a quien engaña contándole mil injusticias sufridas y de quien obtiene ropa y dinero. Lo interesante de esto es que a lo largo de este capítulo Catrín se respalda aún detrás de su supuesta nobleza, que es relacionada por contraste con sus acciones: un noble “alcahuete” que termina en prisión; noble que no paga la renta, noble que es mozo en un burdel y roba; noble cuya lascivia lo lleva al hospital y un noble al fin, ¡que desea vender su única prueba de nobleza! Esto es fundamental para comprender el cambio de actitud de nuestro personaje en el capítulo siguiente. Como bien expresó el viejo en el capítulo octavo, Catrín no posee la verdadera nobleza que “consiste en la virtud”, pero tampoco la aparente que consiste en el dinero (O-VII:586). De ahí que en el capítulo XI, una vez que ha sido llevado preso por dos años al Morro de La Habana a causa de un robo frustrado, Catrín quiera hacer válidas sus ejecutorias de nobleza en ese presidio, el alcalde le responde: “La nobleza se acredita con buena conducta mejor que con papeles. Sufra esta parte sus trabajos como pueda, pues un ladrón ni es noble, ni merece ser tratado de mejor modo.” (O-VII:603). De nueva cuenta aparece denunciado el relativismo lingüístico del término “nobleza”, pero además es preciso advertir que hay un trabajo de resignificación del vocablo.

La nobleza a la que se refiere Catrín poseía un referente válido en otra realidad distinta de la que él habita. Para derrumbar el sentido del término “nobleza hereditaria” que formaba parte de la sociedad estamental del Antiguo Régimen monárquico despótico, Fernández de Lizardi le brinda otro, uno que guarde congruencia con el credo liberal, para el cual el hombre

no es lo que nació siendo, sino lo que es gracias a su trabajo y sus méritos. De manera que no se puede ser noble porque un superior así lo designe, sino porque las acciones individuales así lo sustentan. De hecho, la nobleza era para la segunda década del siglo XIX un espantajo caduco; Doris M. Ladd en su obra *La nobleza mexicana en la época de la Independencia* afirma que de los títulos emitidos durante el periodo de conquista del continente (siglo XVI), para la época de Fernández de Lizardi, restaban sólo tres: el de la casa de Hernán Cortés, el de Miguel López de Legazpi, adelantado de Filipinas y el de los condes de Moctezuma, los demás se habían sumido en la pobreza. A esta nobleza adquirida por “fechos de armas” se había ido imponiendo otra, la que con costosos obsequios se ganaba los favores del rey.⁷⁸ Catrín apela a lo que Lucas Alamán define en su *Historia de México* como sigue:

Los pocos descendientes que quedaban de los conquistadores y otros que deribaban [*sic*] un origen distinguido de familias que en España lo eran, con los empleados superiores y los acaudalados que habían obtenido algún título ó cruz, ó adquirido algún empleo municipal perpetuo, formaban una nobleza que no se distinguía del resto de la casta española, sino por la riqueza, y cuando ésta se acababa volvía a caer en la clase común. Conservaba sin embargo aún en su decadencia ciertas prerrogativas, pues se necesitaba pertenecer á ella para ser admitido en el clero, la carrera del foro y la milicia. Como esta clase, á la que se agregaban todos los que adquirirían fortuna, pues todos pretendían pasar por españoles y nobles, se distinguía del resto de la población por su traje, estando más ó menos bien vestidos los individuos que la formaban, cuando el pueblo generalmente no lo estaba, se conocía con el nombre de “gente decente” y esto, más bien que el nacimiento, era el carácter distintivo con que se le designaba.⁷⁹

Catrín no encuentra uso a sus ejecutorias más que el de una mercancía, por eso intentó venderlas, después tampoco puede hacerlas válidas en la prisión de La Habana: “me irrité tanto, que maldije a cuando nobles hay; rompí los papeles, los masqué y los eché al mar hechos menudos pedazos, pues que de nada me servían” (O-VII:603). Esta violenta acción simboliza

⁷⁸ Véase Doris M. Ladd, *La nobleza mexicana en la época de la Independencia* e Isabel Olmos Sánchez, *La sociedad*

una renuncia al último rasgo del carácter del personaje como había sido planteado hasta este momento, Catrín deja de creer en su nobleza hereditaria y se encuentra finalmente ante la necesidad de abrazar la identidad que se aviene a su actuar y al credo maquiavélico:

Degeneré de la ilustre familia de los catrines y me agregué a la entreverada de los pillos. Cuando tenía un pedazo de capote o una levita dada, me asociaba con los pillos de este traje, y cuando no, le sabía dar bastante aire a una frazada y acompañarme con los que las usaban, uniformando siempre mis ideas, palabras y acciones con aquellos de quienes dependía [...]. Mis amigos eran todos como yo, mi ropa y alimento, según se proporcionaba; mi casa, donde me cogía la noche, mis tertulias, los cafés, billares, vinaterías, pulquerías y bodegones.

Después de todo, por bien o por mal, yo no me quedaba sin comer, beber y andar las calles, y esto sin trabajar en nada [...] solía verle la cara alegre a la fortuna algunas veces, y en éstas, sin me habilitaba de algún punterillo razonable, me vestía decente, y concurría con mis primeros amigos, pues así como la cabra se inclina al monte, así yo, quién sabe por qué causa, me inclinaba a la catrinería aunque después de haber olvidado mi nobleza. (O-VII:603-604)

A partir de este capítulo, Catrín posee ya un solo rasgo distintivo: la falsedad. No es un pillo verdadero, ni un catrín verdadero, sino que es el personaje según la circunstancia y situación en que se encuentre. Los capítulos VIII y IX gracias a sus respectivos diálogos representan un punto de quiebre en el carácter de nuestro personaje que, por encima del tipo de la sátira de costumbres, se muestra como un nuevo héroe ficticio. Don Catrín será el reflejo, la mimetización con el fondo, un héroe que va dejando a lo largo de sus acciones lo que era.

Hasta aquí la reflexión acerca del papel que juegan los diálogos deliberativos en la novela: muestran los efectos del lenguaje y de qué manera la exhibición del relativismo lingüístico que corresponde a la incongruencia entre “hacer bien” y “decir bien” deja claro los valores del mundo desplegado por el texto. El mundo de la diégesis propone personajes hábiles para detectar el simulacro: el cura de Jalatlaco que no cree en los deseos de Catrín de servir como

mexicana en vísperas de la Independencia.

⁷⁹ Lucas Alamán, *Historia de México desde los primeros movimientos...*, p. 15.

oficial del rey; don Abundo a cuya hija Catrín pensaba seducir; el coronel del regimiento; Sagaz, primo de Catrín que descubre el engaño a Simplicio; el viejo del café y otros. Con todo, Catrín persiste en su empeño, porque al mismo tiempo hay muchos como él y otros que, incapacitados para discernir entre la apariencia de verdad y la verdad de las cosas, son engañados. La verdad mostrada por medio de los razonamientos en los diálogos vistos en este apartado no es suficiente, Catrín se deja seducir por la mentira presentada como verdad. El decálogo es la muestra de cómo todo es cuestión de saber pintar las acciones, de disimular ser algo.

Las piezas oratorias epidícticas aparecen en la novela haciendo del personaje un orador ante una audiencia, este tipo de discursos no disputan ni confrontan ideas con otro orador, sino que exponen libremente su parecer sobre un tema, ya sea alabando, ya sea vituperándolo. La oratoria epidíctica no espera, a diferencia de las otras, respuesta. Hay dos discursos de esta naturaleza en la narración, y ambos se encuentran en boca de Catrín hacia el final de la novela. Esto apunta a un hecho ficcional cuyo sentido rebasa la mera función comunicativa del lenguaje: Catrín pasa por un proceso de exposición a la palabra que lo guía y acompaña a lo largo de sus acciones, la palabra lo motiva, lo orienta y la palabra legitima su conducta, siempre será la palabra de otro. A lo largo del texto Catrín es escucha de los consejos de su tío y de sus amigos, y siempre que puede consulta con este bagaje para actuar: en el capítulo III la preocupación de Catrín surge cuando opone acción a palabra, mientras escucha murmurar a Tarabilla: “Yo no podía menos que acordarme de lo que el tío cura me había dicho la noche anterior [...]” (O-VII:552); en el capítulo siguiente decide agredir a Tremendo porque “acordándome de las lecciones que me habían dado mis amigos [...]”(O-VII:557); en el capítulo V, leemos: “gracias a los saludables consejos y edificantes ejemplos de mis amigos [...]”(O-VII:566); después de la escena frustrada de la seducción de Sinforosa decide salir del

regimiento porque “Consulté mis cuidados con mis amigos y todos me aconsejaron que pidiera mi licencia” (O-VII:571); cuando decide hacerse jugador: “pensé en aprovecharme de los consejos y ejemplos de mis amigos y emprendí ser jugador”; cuando abraza la verdadera catrinería: “fui al día siguiente a consultar mi cuidado con un amigo de muchísimo talento y de una conducta arreglada [...]”(O-VII:588); el capítulo IX se titula: “Escucha y admite unos malditos consejos de un amigo; se hace libertino, y lo echan con agua caliente de la casa del conde de Tebas” (O-VII:589) y el del capítulo XI es “Admite un mal consejo y va al Morro de La Habana”; ante el Decálogo de Maquiavelo exclama: “¿Quién no había de sucumbir a tan solidísimas razones? Desde luego le di muchas gracias a mi sabio amigo, y propuse conformarme con sus saludables consejos [...]”(O-VII:591) y “¿Quién será capaz de negar la utilidad que nos proporcionan los amigos con sus saludables consejos?”, frase por demás sujeta al proceso de ironización (O-VII:602).

Catrín actúa a la par de la palabra, la palabra puede ser vista puesta en acción en la novela de manera inmediata. Ahora bien, hay un momento en la novela en que el protagonista deja de escuchar para generar, él mismo su propio discurso, este momento se identifica también con el punto de no retorno, porque a partir de entonces Catrín estará discapacitado para escuchar cualquier consejo bueno o malo, él mismo produce.⁸⁰ De manera que el habla de los personajes tiene en la novela una función de mimesis de la vida de cualquier ser humano: hay un primer estadio en el que se escucha y actúa en consecuencia y otro donde a partir de la propia experiencia, de la reflexión sobre nuestro actuar, podemos nosotros mismos de forma autónoma aleccionar a alguien más. Ésta es la mayoría de edad de Catrín en la carrera de la vida, y ese momento es inmediatamente posterior al establecimiento del punto de quiebre del

⁸⁰ Esta lenta pero constante transformación respalda el último capítulo de la novela: “Ya me cansa [el practicante]; quiere que haga las protestas de la fe; que me arrepienta de mi vida pasada, como si no hubiera sido excelente [...]”(O-VII:617)

que he hablado, en el capítulo XII Catrín pierde una pierna y queda reducido a un estado deplorable, pues el traje decente había sido hasta ese momento la fachenda utilizada para encubrir su falsedad, falto de una pierna esto resultaba imposible: “pues en un pie ya no estaba en disposición de ingeniarme, ni de andar ligero como cuando tenía cabales los miembros de mi cuerpo” (O-VII:607). En este momento de la narración la secuencia entre palabra y acción se invierte, pues que habían sido las palabras siempre promotoras de acciones, ahora la acción brutal conducirá a Catrín a decidir hacerse mendigo: “Los primeros días se me hacía el nuevo oficio muy pesado, porque no tenía estilo para humillarme mucho, para porfiar, ni para recibir un taco con paciencia; pero poco a poco me fui haciendo, y dentro de dos meses ya era yo maestro de pedigüños y holgazanes” (O-VII:607).

Catrín se convierte en un falso mendigo en la terminología propia de Fernández de Lizardi quien dedicó los números 8 y 9 del tomo segundo de su *El Pensador Mexicano* a este asunto:

Dividiremos desde luego a los mendigos en dos clases: unos legítimamente impedidos para trabajar y, por lo mismo, necesitados a plaguear el pan de cada día; y otros, unos flojos tunantes que, no queriendo dedicarse a ninguna clase de trabajo, han seguido contentos la carrera del *tompiate* y de la *ollita*⁸¹ como que así viven alegremente y tal vez fomentan sus vicios a expensas de la caridad inadvertida.

Los primeros sacerdotes a nuestra compasión y los segundos a nuestra justa cólera: aquéllos exigen el socorro de los piadosos y éstos la vigilancia y castigo de los magistrados. Es necesario distinguirlos para no agraviar, ni a los legítimos pobres, negándoles las limosnas, ni a la sociedad, fomentando pícaros y ociosos que la devoren.

Éstos deben saber que por el pecado de Adán todos quedamos sujetos a la maldición de comer de nuestro trabajo, y el apóstol san Pablo, escribiendo a los tesalonicenses, les dice:

Bien sabéis que nadie tuvo que mantenerme de limosna, y que por no seros gravoso trabajaba de día y de noche...; y así, el que no quiera trabajar, que no coma; *quoniam non vult operari,*

⁸¹ *La carrera del tompiate y la ollita.* También se dice tompiate, del náhuatl *tompiatlī*. Se llama a las cestas de palma tejida de forma cilíndrica y hondas. Posiblemente se refiera a mendigo que llevaba un tompeate para guardar los alimentos y una ollita para los líquidos, como sopas u otros que la gente le daba como limosna.

nec manducet. (*Ad Tesalonicensis*, epístola 2, capítulo 3) y sabiendo esto, no tendrán por qué quejarse en ningún tiempo de las providencias que contra ellos tomare el gobierno, por ejemplo, el agregarlos a la tropa.

Trataremos de proponer medios para evitar la confusión de éstos con los pobres legítimos, y después, del modo de socorrer a estos últimos, dignos siempre de toda nuestra consideración.

Así como hay una junta de Policía destinada por sus comisarios y cabos a velar sobre la conducta de los ciudadanos y sobre el ingreso o regreso de los sospechosos en asuntos de *insurrección*, sería utilísimo hubiera otra igual junta *patriótica*, para impedir la entrada en esta ciudad a ninguno que primero no manifestare tenía oficio o arbitrio de qué vivir, y al mismo tiempo celara por sus agentes la calidad, estado y legitimidad de los mendigos que se encontraran por las calles; y advirtiéndoles que algunos o algunas de ellos eran de los flojos, vagos, buenos y sanos, que no hacen sino sobrecargar con sus pesos los empedrados de esta ciudad, los aprehendieran bonitamente se instruyera su sumaria y (siendo hombres) se agregaran a las armas, marina o arsenales, y se confiara, hasta tanto éste no certificara ser aquel individuo inútil al estado mediante la acreditada reforma de su conducta y aplicación al trabajo; y si fuera muchacho (que también hay muchos vagamunditos limosneros), lo entregara el juez a cualquier artesano conocido para que le enseñara oficio, hasta ponerlo en estado de poder adquirir el sustento con el trabajo de sus manos.

Esto debía ser si fueran hombres los mendigos aprehendidos por vagos. Si fueran mujeres, como en esta clase sólo se pueden contar viejas, feas y gente ordinaria, sería bueno depositarlas en casas de reclusión, anunciando en los papeles públicos hallarse en ellas mujeres de ésta o la otra clase, edad y habilidad, útiles para éste o aquel ejercicio doméstico. Es constante que, a pesar de las miserias del día, faltan criadas en México, y así muchos se valdrían de estas pobres y ocurrirían a sacarlas de sus prisiones; y ellas, por tal de salir de ellas, se sujetarían gustosas al servicio. Pero debía ser bajo dos condiciones: la primera, que habían de salir libres y sin costas ni algún otro gravamen de parte de los sacadores, y la segunda, con salario asignado y justo, según fuera el trabajo a que las debían de destinar, y esto bajo firma de los interesados que habían de prestar ante el juez competente, quien había de intimar a las tales mujeres que siempre que tuviesen gana o proporción de mejorar de amo debían ocurrir al mismo juez o a quien en su lugar hubiera, para que éste quedara satisfecho de su verdad; y de lo contrario se solicitarían y castigarían como delincuentes.

[...]

Con esta fácil diligencia desaparecerían de nuestros ojos, en el momento, una infinidad de turnos que, so capa de miserables, defraudan el socorro a los verdaderos pobres, y a más de esto, como (generalizada esta práctica en todos los pueblos, villas y ciudades) no hallarían donde permanecer y siempre se verían acosados por una justa persecución en todas partes, era seguro

que la misma necesidad los empeñaría al trabajo por no andar errantes y sin frutos; y esto resultaba no sólo en beneficio de ellos, sino de la sociedad generalmente, pues con menos ociosos, habría menos ladrones y más brazos empleados en el cultivo de la tierra y fomento de la industria; por consiguiente, más matrimonios y más población. Todo esto parece muy natural, así como parece demasiado justo, fácil y provechoso hacerlo.

[...] Pasemos a proponer los medios de socorrer con acierto a los verdaderamente impedidos.

Ningunos están, o deben estar, mejor instruidos de las interioridades de los barrios que los señores curas; por tanto, éstos deberían hacer unos padrones exactos de sus respectivos feligreses y averiguar, al tiempo de su formación, quiénes vergonzantes dignos del socorro público.

Con este pequeño trabajo, bien desempeñado, se sabía en muy poco tiempo cuántos pobres había en México. Estas listas se deberían presentar al gobierno para que a favor de los individuos contenidos en ellas recayeran las limosnas colectadas por los arbitrios siguientes.

Se debería gravar en una corta cantidad al coliseo, a l plaza de gallos, a las de billar, a las fondas y cafés, a las panaderías, vinaterías y pulquerías, a las tiendas de ropa y comestraljo. Se impondría un real más a cada baraja; un peso semanario a cada coche (cuando deberán quitársele a cada cajilla dos cigarros; todos los figones, almuercerías, chocolaterías, velerías, carnicerías, lecherías, bizcocherías, tocinerías, y generalmente todos los tratos (que no están comprendidos en los citados arriba) deberían concurrir a este noble objeto con la módica cuota de dos reales cada semana. Las boticas deberían quedar exentas de este gravamen y obligadas a despachar las recetas de los pobres *por la mitad de su justo valor*, antes *tasado* por los facultativos elegidos por los diputados. Todos los artesanos con tienda pública deberían contribuir al mismo fin con uno o dos reales semanarios, a proporción de sus créditos y quehaceres. Los médicos, como que en el acto del examen juran asistir de balde a los pobres enfermos de solemnidad, no deberían negarse a curar a los nuestros, luego que recibieran la boleta del respectivo encargado de sus auxilios. Lo mismo se debería entender de los cirujanos y barberos.

[...]

Éstos deberían ser los canales por donde habría de corre la limosna a los infelices. Veamos ahora el modo con que, a mi parecer, se deberían distribuir para que fuera con provecho.

Previo no sólo el permiso, sino el más vigoroso influjo y auxilio del superior gobierno (con el que se debería contar en todo caso, como que su autoridad debía ser el resorte principal que pusiera en movimiento esta liberal máquina), la nobilísima ciudad que había de nombrar cuatro^a señores diputados en cada cuartel con el honorificentísimo título de “Tutores de los

^aPudiera haber con menos, pero los cuatro llenarían mejor los deberes de su comisión.

pobres”, distinguiéndolos con el goce del uniforme,^b solicitando para esto (si fuera necesario) la licencia del trono.

Sería del cargo de estos señores recaudar todas las semanas en compañía de los señores curas las limosnas y contribuciones de sus respectivos cuarteles; hacer corte a las señoras para el mismo fin; entender en la distribución de dichas limosnas, aplicándolas con la mayor economía y sin propender al espíritu de pasión por empeño, parentesco, etcétera, a los legítimos acreedores, no dándoles a éstos en moneda más que lo muy necesario, y todo lo demás en efectos, o bien de frezadas,⁸² mantas, rebozos, o bien en frijoles, habas, pan, maíz, carne etcétera, pagando a los caseros el alquiler de sus alcobitas y tomándoles razón cada ocho días de lo que se les hubiera dado; teniendo asimismo cuidado de prevenirles que en el día en que a uno de ellos se viera mendigando por las calles o se le probara que se había deshecho de los utensilios que les había dado la caridad, serían castigados severamente. Tendrían también cuidado de facilitar a estos pobres algún género de trabajo con que se pudiera ayudar, según se lo permitieran sus lacras, y al mismo tiempo trabajar para no estar enteramente ociosos. Estos trabajos podían ser, verbigracia, hilar algodón, bruñir plata, devanar seda, y otros que dictaría la prudencia y que pueden hacer ya los ciegos, ya los cojos, ya los mancos, ya los tullidos, sordos y mudos. (O-III:206-209)

Las propuestas lizardianas para “extirpar” la mendicidad (tal es el título del número 9, de nuevo vemos aparecer la analogía entre el médico y el hombre ilustrado) dejan ver que Catrín era, efectivamente, un falso mendigo, pues su cojera no lo hacía totalmente inútil para el trabajo. En este estado de miseria Catrín pronuncia dos discursos epidícticos, el primero es una alabanza de la mendicidad, el segundo el vituperio de las mujeres. Nuestro personaje ha alcanzado el punto más álgido de su vida que corresponde con su máxima degradación moral. Decide hacerse mendigo y “luego que tomé sabor a este destino, y comprendí sus inmensas y jamás bien ponderadas ventajas, lo abracé con todo mi corazón, y dije para mi sayo: mendigo he de ser [...]”(O-VII:607).

Ahora bien, ¿cuál va a ser el instrumento que le permita subsistir como mendigo?:

^bÉste sería muy decente, compuesto de centro blanco, casaca azul con alamares vivos de plata, vuelta, solapa tendida y collarín encarnados, y en éste bordados un ramo de oliva y una tea encendida como símbolos de la caridad. Ninguna distinción desmerecían unos sujetos dedicados, sin otro interés, a servir a la patria en cosa tan recomendable

Conforme a este propósito me dediqué a aprender relaciones, a conocer las casas y personas piadosas, a saber el santo que era cada día, a modular la voz de modo que causaran compasión mis palabras y a otras diligencias tan precisas como éstas, lo que llegué a saber con tal perfección que me llevaba las atenciones, y cuantos me oían tenían lástima de mí. ¡Pobrecito cojito!, decían algunos, ¡y tan mozo! No me bajaba el día de diez a doce reales, amén de lo que comía y me sobraba, y esto era tanto, que se me hacía cargo de conciencia tirarlo; y así busqué una pobre con quien partir mis felices bonanzas. (O-VII:607, el subrayado es mío).

Es tal su éxito que sus compañeros de oficio le envidian: “—¡Qué cojo maldito tan vagabundo y mañoso! ¿Por qué no se irá al estanco⁸³ o se acomodará a servir de algo, y no que estando tan gordo y tan sin lacras, se finge más enfermo que nosotros, y con su maldita labia nos quita el medio de las manos?”, a lo que Catrín respondía “yo hacía oídos de mercader y seguía gritando más recio y recogiendo mis migajas” (O-VII:609). “Labia”, “modulación de la voz en las palabras”, las palabras serán el instrumento que aunado a la fachada de mendigo enfermo hagan que Catrín viva cómodamente de la caridad. El discurso demostrativo de Catrín aparece justo en este momento de la narración, porque es cuando se encuentra en posibilidades de aconsejar a su público lector, aleccionarlo con su vida, ésta es la gran enseñanza que debe comunicar:

¡Oh santa caridad!, ¡Oh, limosna bendita!, ¡oh ejercicio ligero y socorrido! ¡Cuántos te siguieran si conocieran tus ventajas! ¡Cuántos abandonarían sus talleres! ¿No se comprometieran en los riesgos y pagaran a peso de oro el que les sacaran los ojos, les cortaran las patas y los llenaran de llagas y de landre para ingerirse en nuestras despilfarradas pero bien provistas compañías?

Gran vida me pasaba con mi oficio. Os aseguro, amigos, que no envidiaba el mejor destino, pues consideraba que en el más ventajoso se trabaja algo para tener dinero, y en éste se consigue la plata sin trabajar, que fue siempre el fin a que yo aspiré desde muchacho.

Después que experimenté las utilidades de mi empleo, ya no me admiro de que haya tantos hombres y mujeres decentes,

⁸² Forma de frazada, manta de lana que se echa sobre la cama.

⁸³ Se refiere al estanco de tabaco, pues el tabaco era comercio exclusivo de la Corona. En el estanco se fabricaban los puros.

tantos sanos y sanos, tantos muchachos y aun muchachas bonitas ejercitándose en la loable persecución de pordioseros.

Menos me admiro de que haya tantos hipócritas declamadores contra ellos. La virtud es siempre perseguida y la felicidad envidiada. Dejaos, crueles y mal intencionados escritores, dejaos de apellidar a los míseros mendigos sanguijuelas de las sociedades en que se permiten. No os fatiguéis en persuadir que es una piedad mal entendida el dar al que pide por Dios, sea quien fuere, sin examinar si es un vago, o un pobre legítimamente necesitado. Cesad de endurecer los corazones, asegurando que son más los ociosos que piden para sostener sus vicios, que los inválidos infelices que se acogen a este recurso para mantener su vida. Ya sabemos que toda vuestra crítica mordaz no se funda sino sobre vuestra malicia y envidia refinada; pero ¡necios!, ¿no podéis disfrutar los beneficios que nosotros, al mismo precio sin malquistarnos con los corazones piadosos? ¿Tanto cuestan dos muletas y un tompeate?, ¿tanta habilidad se necesita para fingirse ciegos, mancos o tullidos? ¿Es tan gran dolor el que se sufre con hacerse diez o doce llagas con otros tantos cáusticos? ¿Es menester cursar algunas universidades para aprender mil relaciones, aunque estén llenas de disparates? Y por último, ¿hay algún examen que sufrir, ni algunos vedores que regalar para incorporarse en nuestro sucio, asqueroso y socorrido gremio? ¿Pues qué hacéis, mentecatos? Venid, venid a nuestros brazos; abandonad vuestras plumas; echaos una mordaza; habilitaos de unos pingajos puercos; haced lo que nosotros y disfrutaréis iguales comodidades y ventajas.

Así hablara yo a nuestros enemigos, y si tuviera diez o doce hijos les enseñara este difícil oficio, los repartiera en varias ciudades y les jurara que con tantita economía que tuvieran a los principios, en breve se harían de principal.

Encantado con mi destino, en el que me hallé, como dicen, la bolita de oro, vivía muy contento con mi Marcela, que como estaba sobrada de todo, me quería mucho y nada le advertía que pudiera desagradarme [...] (O-VII:608-609, el subrayado es mío)

De la misma manera en que Catrín defendió a los de su índole contra los ataques del viejo y del clérigo del capítulo VIII, en esta ocasión su alabanza de la mendicidad condensa el relativismo lingüístico donde se da apariencia de verdad a la mentira. Las líneas subrayadas han sido puestas en relación inversa con lo que defiende el orador, Catrín en este caso. Su defensa y alabanza se sostienen en pruebas acerca de la facilidad con que cualquiera puede hacerse pasar por mendigo incluyendo a los detractores de la pordiosería. En los subrayados aparece la sentencia: “La virtud es siempre perseguida y la felicidad envidiada”, que requiere del lector un

proceso de ironización para ser leída como se había visto con los refranes (*vid supra*), las siguientes frases también se relacionan con el resto del discurso de manera irónica y ¿qué les brinda esta relación específicamente? Los discursos epidícticos están destinados a señalar las virtudes de alguien o a algo, a exaltarlo en lo positivo y hacerlo admirable ante la audiencia, la base es el terreno moral común acerca de lo que se considera virtuoso. La mendicidad carece de valentía, de honor, de espíritu elevado, a lo más provoca compasión y lástima, no es pues, un tópico que pueda ser elogiado y mucho menos defendido en los términos de oficio en que lo hace don Catrín. Los oficios se defienden según su utilidad social, así lo hace don Quijote en su discurso en que al probar que, dado que el fin de las armas es la paz y éste es un fin más elevado y esforzado por sus sacrificios que el que logran las letras con su dedicación y conocimiento, las armas son una carrera, según don Quijote, mejor que la de las letras, por lo que vale más un caballero que un letrado.⁸⁴ De manera que defender la mendicidad y exaltarla requiere de la inversión de los valores, de la relativización de términos como “virtud”, “felicidad”, “empleo”, “utilidad”; Catrín no defiende la mendicidad como hiciera don Quijote con las armas frente a las letras, sino que esta torsión irónica del discurso lo convierte en una denuncia, ya no alabanza sino “vituperio” de la mendicidad al ofrecerle al lector y escucha los trucos de que se valen muchos vagos para hacerse pasar por mendigos (cáusticos, pingajos, recitación de relaciones incoherentes). La denuncia, además, descubre a la audiencia la razón fundamental por la que existe dicha falsa mendicidad: “No os fatiguéis en persuadir que es una piedad mal entendida el dar al que pide por Dios, sea quien fuere, sin examinar si es un vago, o un pobre legítimamente necesitado”. Una piedad mal entendida, una piedad que no distingue la verdadera necesidad de la falsa mendicidad. Fernández de Lizardi como católico se empeña en hacer resurgir el espíritu del cristianismo primitivo en el que no se encontraba, como en su

⁸⁴ *Don Quijote de la Mancha*, I, cap. XXXVII.

tiempo, el desfaseamiento entre decir y hacer: “Los cristianos pregonan que su religión estriba en el amor de Dios y sus semejantes, que según estos principios se debe perdonar a los enemigos”, pero “entre esta gente unas cosas se dicen y otras se hacen” (O-X:137). En este mismo folleto, titulado *Las porfías de El Pensador*, publicadas a raíz de la peste que azotó a la ciudad de México en 1813, Lizardi define las características propias de la caridad:

[...] que la caridad sea *completa* y que sea *perfecta*: faltándola estas circunstancias no es caridad, es cumplimiento, es una hipocresía, *porque no digan*. El bien, para ser tal, ha de serlo en todas sus partes, porque donde hay defectos, y más defecto grave, ya se vició y pasó a ser mal [...]. No está completa la caridad del día porque muchos pobres no hallan lugar en los hospitales, y quizá muchos de los que están en ellos ha habido menester de empeños [...] conque la caridad, por esta parte, no es completa. No es perfecta porque está probado que muchos infelices que, abandonados al cuidado de la maestra naturaleza, vivirán a merced de la Providencia y del aire de sus alcobas, menos malsano que el de los hospitalitos [...]. De esto sale que después de los gastos que se erogan, no hay caridad perfecta, a pesar de que las intenciones de sus cooperantes sean sanísimas, como no lo dudo. (O-X:144-146)

Piedad mal entendida o “falsa caridad”, hecha por cuidar las apariencias, hecha sin ánimo cristiano de socorrer al necesitado, caridad que se convierte a última instancia en egoísmo granado, pues el rico o quien hace dicha supuesta caridad lo hace para “pasar por caritativo”, esto es para “fingir se buen cristiano”. De ahí que el elogio de la falsa mendicidad renunde en una denuncia de la misma, explicación de sus motivos y causas y de su mantenimiento. Catrín había tenido que mudar de “oficio” porque no podía hacerlo perdurar, en cambio de falso mendigo no sólo sobrevivió, sino que prosperó como en ningún otro lugar:

Yo mismo me admiraba al advertir que lo que no pude hacer de colegial, de soldado, de tahúr, de catrín ni de pillo, hice de limosnero; quiero decir, mantuve una buena moza con su criada en una vivienda de tres piezas, muy decente, como yo, y esto sin trabajar en nada ni contraer drogas, sino sólo a expensas de la fervorosa piedad de los fieles. (O-VII:608)

Para que exista un falso mendigo hay menester de un falso cristiano, tal es la conclusión a que nos puede llevar el discurso mismo de Catrín. Resulta inquietante que siendo Catrín el

narrador y protagonista de lo que cuenta el pacto de verosimilitud y autoridad sobre lo que nos narra respalda su discurso, él es la prueba viviente. Si la alabanza de la mendicidad es la toma de palabra del personaje como sujeto digno de aleccionar y transmitir enseñanza, la redacción de sus memorias como una cadena de acciones necesarias es el marco propicio para llegar a ese momento, al tiempo que ratifican que la asunción de la palabra escrita se realiza cuando el personaje ha obtenido una identidad narrativa y desea designarse a sí mismo, Catrín dice de sí porque se reconoce en su relato, él es su relato:

La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de *sus* experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.⁸⁵

En el relato, Catrín es construido paulatinamente como un *ieron* que deja de ser un falso noble, un falso militar, un falso amigo, un falso jugador, un falso mendigo para afianzarse en una naturaleza irónica: se muestra como una cosa que no es, sin dejar ver lo que es. Es pertinente aquí mencionar el nombre de nuestro personaje, una vez establecido el papel central que juega la ironía en la novela, el nombre sin nombre de nuestro protagonista puede explicarse en dos sentidos: 1) por la alegorización característica de los nombres de muchos de los personajes (Modesto, Tarabilla, Tronera, Tremendo, Precioso, Sagaz, entre otros); los personajes carecen de un retrato literario, no hay una distinción de los mismos por su existencia corporal, desconocemos el color de ojos de Catrín, su estatura, y demás señas físicas, sucede igual con el resto, lo que nos lleva a reflexionar acerca de la construcción de los personajes exclusivamente por su actuar y su decir que se resumen en su nombre alegórico, es

⁸⁵ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, p. 147.

un camino de ida y vuelta para el receptor, Modesto se comporta con modestia, Tremendo habla y se conduce tremebundamente, etcétera. En un segundo sentido, la carencia de rasgos físicos impide la concreción, esto es consecuente con el estudio de la preceptiva que sostiene a la novela (*vis supra* primera y segunda partes); puede apreciarse hasta dónde Fernández de Lizardi lleva a efecto el credo ilustrado en la factura de su novela: los personajes son lo que hacen y dicen, porque el mundo que propone el texto se basa en la idea de que los hombres deben ser lo que hacen y dicen, no lo que parecen ni siquiera físicamente. Si preguntáramos quién es Catrín, la respuesta sería la misma a la pregunta qué es un catrín, la respuesta sería es el falso, es la falsedad, ¿y la Fachenda qué papel juega en la pregunta por el agente de la acción y de la elocución?, se podría responder: “Don Catrín de la Fachenda” es la falsedad de la apariencia. En este sentido los términos “Catrín” y “de la Fachenda” dejan de designar solamente al personaje de manera alegórica, para ganar un excedente de sentido y significar al naturaleza propia del personaje.

El relato autobiográfico titulado *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* equivale al sujeto que al mismo tiempo se hace narrador y protagonista, desde el punto de vista estructural del relato estos tres elementos (persona, narrador y protagonista) son tres aspectos de lo mismo desde tres niveles distintos y diferenciados, pero todos se encuentran sometidos al artificio de hacer mimesis de la vida de un individuo que comienza siendo una serie de características para concluir reducido al excedente de sentido de su propio nombre.

¿Y cómo hizo el personaje para llegar a ese estado? Es preciso atender a los efectos del lenguaje, un lenguaje que puede extraviarse si no está acompañado de la acción, lenguaje capaz de disfrazar el error de verdad. La ironía representa el recurso que desarticula el relativismo del lenguaje, la ironía exige del receptor la búsqueda de sentido para una situación contradictoria. La Ilustración detestaba la burla violenta, así como la propuesta de hombre racional y

civilizado exigía elocuencia, estilo y una conducta social correspondiente al buen gusto, la violencia que podía ejercerse encontró un canal en la sátira irónica que, basada en el ridículo moderado, apelaba al pensamiento y que producía, por tanto, un humor racional, no la burla efímera, sino la sonrisa que permanece en el rostro el tiempo que tarde la comprensión, alcance y sentido de dicha violencia. La ironía y el *eiron* son la violencia ejercida con la palabra hacia un blanco doble: la palabra misma y el mundo que ésta sostiene. Dicha violencia obliga a la palabra a decir diferente en un sentido que se relaciona con lo opuesto de su significado, pero que no se detiene solamente ni necesariamente en lo opuesto, sino que abre la puerta hacia la contradicción y en último término a la paradoja como formas mejores de predicar del mundo, formas que revelan algo del mundo, algo cierto pero impensable en términos no irónicos.

CUARTA PARTE:

EL QUE PIENSA, SONRÍE

La presente investigación ha tomado desde sus inicios la perspectiva de la tradición retórico-poética, de manera que si bien el humor es un cuestionamiento más para comprender mejor a la obra, este apartado no pretende dilucidar qué es el humor en todas sus apariciones, sino su naturaleza desde un enfoque filosófico¹ a partir de su constitución retórica y poética. El abordaje será interdisciplinario. En el entendido de que el origen de la retórica es filosófico, a saber cómo se argumenta, se convence o se persuade. Ahora bien, parte de la imposibilidad de una definición que contenga la esencia del humor es en principio la terminología, pues pocas barreras han puesto los estudiosos entre lo humorístico y lo cómico.

Se considera cómico o humorístico todo aquello que mueva a risa. La risa es la evidencia de que existe ahí algo cómico.² Por eso, en parte, la imposibilidad de obtener una respuesta

¹ Victor Raskin en *Semantic Mechanisms of Humor* plantea: “There is nothing unusual or rare on the phenomenon. Somebody hears or sees something and laughs. [...] Funny situations, funny stories, even funny thoughts occur everyday to virtually everybody. [...] It is obvious, therefore, that we are dealing with a universal human trait. Responding to humor is part of human behavior, ability, or competence, other parts of which comprise such important social and psychological manifestations of *homo sapiens* as language, morality, logic, faith, etc. Just as all of those, humor may be described as partly natural and partly acquired”, y agrega: “Humor has defeated researchers in still another, perhaps more subtle, less conspicuous and ultimately more harmful way. It has generated a great number of loose, incomplete, unrestricted or circular definitions of itself”, pp. 1-2, 7. Walter Nash se pliega a esta concepción del humor como exclusivo atributo humano: “Together with the power of speech, the mathematical gift, the gripping thumb, the ability to make tools, humour is a specifying characteristic of humanity. [...] In short, as wise men often remind us—with a wink of paradox—humour is a serious business, a land for which the explorer must equip himself thoughtfully. Here we find wit and word-play and banter and bumfun; slogans and captions and catchwords, allusion and parody; ironies; satires; here are graffiti and limericks; here is the pert ryme, and here the twisted pun, here are scrambled spellings and skewed pronunciations, here is filth for the filthy (you and me), and here are delicacies for the delicate (me and you). How extraordinary that such multiplicity should be denoted by a single word!” cf. *The Language of Humour*, p. 1. Arthur Asa Berger por su parte externa la perplejidad a que conduce reflexionar sobre este fenómeno: “There is a good deal of controversy about what humor is and isn’t, but whatever it is, humor seems to be ultimately connected with creativity, whatever that might be”, cf. *An Anatomy of Humor*, p. 163. Es preciso advertir que la diferencia entre *humor* y *humour* en inglés estriba en la diferencia entre el inglés británico (*humour*) y el estadounidense (*humor*).

² Arthur Asa Berger en su acercamiento señala: “One reason humor, in its various forms, formats and manifestations, has intrigued our best minds—and plays so important a role in the work of our greatest

que satisfaga y explique todos los fenómenos que hacen reír, hecho que ha generado una serie de estudios que combinan las definiciones acumuladas a lo largo de los años acerca del fenómeno —en todas sus manifestaciones— con ejemplos de diversos orígenes: de la vida cotidiana (accidentes irrepetibles), caricaturas o muestras de obra plástica, cine, chistes, obras dramáticas, comedia, novelas, ensayos, crónica, slogans, entre otros; ya que se entiende que si la risa es una distinción de lo humano, ésta aparecerá motivada por diversos estímulos.³

Se hace necesario establecer una diferencia primordial entre aquello accidental o de la vida cotidiana que provoca risa y aquello construido o manufacturado con deliberado ánimo de producir risa. Esta distinción aleja a la famosa obra de Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* de las reflexiones hechas por Adolfo Sánchez Vázquez en *Invitación a la Estética* y a esta obra de las de otros estudiosos: Asa Berger,⁴ Walter Nash,⁵ Victor Raskin,⁶ William F. Fry,⁷ Sigmund Freud,⁸ Mijaíl Bajtín,⁹ entre otros muchos interesados por el universo

writers—is that humor is terribly important to people. There is a widespread misconception among the general public that humor is, somehow, trivial and not worth serious concern.” Cf. *An Anatomy of Humor*, p. 9. Liane Reinshagen-Joho al interesarse por el humor en su tesis asienta: “The elusive nature of the term humour demands much restricting, confining and defining before a discussion can begin. Statements like S. J. Perelman’s, that humour is purely a point of view that only pedants try to classify or Steinberg’s, that trying to define humour is one of the definitions of humour, abound today.” Cf. *Humour: The Other Intelligence. Curtz Goetz and Jorge Ibarraengoitia*, p. 1.

³ En la revisión acerca de las teorías que han abordado lo cómico y el humor, Victor Raskin señala la carencia de estudios sistemáticos: “While theories of humor abound and various claims about the nature of the phenomenon are made, attempts to account systematically for the structure of humor act have been notoriously scarce. Many researchers have made informal and largely anecdotal comments on the subject and most of them have dealt, naturally with verbal humor, where the structure is more obvious.” Raskin propone una teoría semántica para conocer los que él denomina mecanismos del humor, pretende que su propuesta sea neutra frente a las teorías psicológicas, filosóficas y sociológicas. Cf. *Semantic Mechanisms of Humor*, p. 41.

⁴ Arthur Asa Berger, *An Anatomy of Humor*. E.U: Transaction Publishers:New Brunswick (USA) and London (UK), 1993.

⁵ Walter Nash, *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. 2a. ed. Singapore: Longman London and New York, 1986. (English Language Series)

⁶ Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humour*, Holanda: D. Reidel Publishing Company, 1984. (Synthese Language Library, volume 24).

⁷ Me refiero a *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto, California: Pacific Book Publishers, 1963.

⁸ Sigmund Freud. *El chiste y su relación con el inconsciente. Obras completas, tomo III (1900-1905)*, traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres, ordenación y revisión de los textos por el doctor Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.

de la risa. La virtud del texto de Sánchez Vázquez es su interés filosófico por acotar el territorio que me ocupa, de ahí que el primer deslinde que hace sea entre lo trágico y lo cómico.¹⁰

Separa Sánchez Vázquez lo cómico que se encuentra en la naturaleza —sobre lo que no tiene control el hombre (lo accidental: que alguien resbale en la calle, ejemplo del propio Bergson)— de lo cómico en la obra de arte: “En rigor no cabe hablar de la tragicidad de algo real como la naturaleza, pues ésta no es trágica en sí misma sino en cierta relación del hombre con ella”, a diferencia de la tragedia, el filósofo considera que lo cómico se encuentra como estímulo en la vida cotidiana, pero acota: “la comicidad se da en la vida real sin una dimensión estética, en tanto que en arte y la literatura sólo existe estetizada o estéticamente”.¹¹ Lo cómico, a su vez, es subdividido en humor, sátira e ironía.¹² En este punto hay que resaltar la indisoluble relación entre sátira, humor e ironía establecida por este autor, quien distingue que la sátira es más directa pues implica “la desvalorización del fenómeno [...] tan radical que nos lleva a la conclusión de que no merece subsistir. Nuestra risa entonces es en el fondo, un voto por su aniquilación”. Para el autor: “El satírico [...] se coloca fuera y enfrente de su objeto, sin admitir ninguna tolerancia o simpatía respecto a él.”¹³ He demostrado que la sátira moderna basada en la disimulación (*eirom*) pretende lo cómico de manera sutil, en este sentido se acerca a la idea de humorista que concibe Sánchez Vázquez: el humorista es el punto de vista crítico sin ser demoleedor:

⁹ Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987. (Alianza Universidad)

¹⁰ “[...] en el fondo de lo cómico hay una contradicción, un conflicto. En esto se asemeja a lo trágico, aunque se trata de una contradicción diferente. En efecto, mientras que en la tragedia se pone de manifiesto una contradicción entre fines o aspiraciones nobles, elevadas, que se consideran vitales, esenciales para el personaje trágico, y la imposibilidad de alcanzarlos, en lo cómico la naturaleza de esos fines o aspiraciones es muy distinta. Se trata de fines que no son vitales o esenciales y que, por tanto, no pueden ser tomados en serio. Sin embargo al presentarse como tales, es decir, como nobles y elevados, dan lugar a una contradicción entre lo que algo es aparentemente y lo que es efectivamente.” Cf. Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la Estética*, pp. 229-230.

¹¹ *Ibidem*, p. 211 y 225-226 y 234, ambas citas.

¹² *Ibidem*, p. 237 y ss.

¹³ Ambas de la obra citada de Sánchez Vázquez, pp. 239-240.

El humorista ataca a su objeto, lo critica, pero no lo niega en su totalidad. Algo se salva de él. Por ello a la vez que desvaloriza el objeto, que mina el suelo en que se sustenta, nos invita a compartir algo de él. [...] El humorista nos invita en cierto modo a desdoblarnos: a desvalorizar y valorar, a criticar y tolerar, a distanciarse y compadecer [...]. [Surge] una risa que lejos de destruir permite comprender. Más que risa, sonrisa. [...]

El humorista se mueve entre la risa y el llanto.¹⁴

Las ideas del filósofo serán útiles más adelante sobre todo la mención de la sonrisa como otro efecto de lo cómico, por ahora deseo mostrar las funciones que la risa ha tenido para los estudiosos.

En general existe un consenso acerca de las dotes liberadoras e incluso subversivas de la risa. Se le considera una fuerza relacionada con la represión, y cuyos orígenes psicológicos tienen repercusiones sociales, así lo comprenden Sigmund Freud en el caso del chiste; Mijaíl Bajtín para comprender el lugar de cierta literatura cuyas claves quedaron soterradas con la época y la decadencia de la cultura popular después del Renacimiento; pueden sumarse a esta postura Raskin,¹⁵ Leine Reinshage-Joho,¹⁶ Asa Burger,¹⁷ Nash¹⁸ y S. Averintsev.¹⁹ Por su parte

¹⁴ *Ibidem*, pp. 229-230. El subrayado es mío.

¹⁵ En este sentido Raskin asienta: “The basic principle of all such theories [release theories] is that laughter provides relief for mental, nervous and/or psychic energy and thus ensures homeostasis after a struggle, tension, strain, etc. This relief can be studied physiologically, [...] psychologically [...], philosophically [...], psychoanalytically [...] or more or less generally.” Y añade: “The advocates of the release theory have maintained that a human being operates under a great number of constraints —to be logical, to think clearly, to talk sense.” Cf. *Semantic Mechanisms of Humor*, p. 38.

¹⁶ “Whether caused by a spontaneous bout of joy, pleasure, relief, embarrassment, or nervousness, laughing brings a form of relaxation, and most people will admit they enjoy it. If it is cathartic to cry, so it is to laugh.” Cf. *Humour: The Other Intelligence...*, p. 33-34.

¹⁷ “The comic involves freedom (to make an ass of oneself or someone else) and is essentially optimistic. Comic figures survive while tragic ones are usually carried off the stage, dead.” Cf. *An Anatomy of Humor*, p. 10.

¹⁸ “Metaphors that link laughter and explosiveness (‘erupt’, ‘burst out’) touch on an interesting paradox: that the energies of humour, like those of detonation, are both contractive and expansive. The quickfire gag, the punch-line, the dry aphorism, are irresistible because they compress so powerfully, imply so much in a little compass—a phrase, or even a single word”. Cf. *The Language of Humour*, p. 13. Resulta interesante que en español existe también alguna expresión cotidiana relacionada con este tipo de metáforas como “estallar de la risa”.

¹⁹ “La risa debe clasificarse entre aquellos estados que el lenguaje de la antropología filosófica griega clasifica como π'αθη: no se trata de lo que yo hago, sino de algo que me pasa a mí. De este modo, la transición de una cierta falta de libertad hacia una cierta libertad involucra una nueva situación de determinada falta de libertad. Pero mucho más importante es lo siguiente: el hecho de que, por definición, la risa presupone una

Freud,²⁰ Asa Berger²¹ y Raskin²² consideran, además, lo cómico de naturaleza similar a la del juego por su sentido creativo basado en la ruptura de las reglas establecidas. Dado que el romanticismo encuentra en las manifestaciones hasta entonces consideradas irracionales una fuente de conocimiento —lo onírico, lo lúdico, lo que escapa a las explicaciones racionales y reta la comprobación científica—, es natural que la risa sea considerada un recurso más de conocimiento, pero que, como los sentimientos, sea intangible. De ahí que autores como Schopenhauer dedique un capítulo titulado “Teoría psicológica de la risa” dentro de su obra *El mundo como voluntad y representación*, o bien el poeta Charles Baudelaire se exprese metafóricamente de la risa: “El sabio sólo ríe temblando” o bien “como el llanto, la risa es hija de la pena”.²³ La risa para este momento es mostrada más bien en su aspecto destructor, irónico, como lo había expuesto Kierkegaard respecto de la ironía, el ironista o el romántico (*vid supra*, tercera parte). Durante el romanticismo encontramos la carcajada satánica dentro de las posibilidades estéticas del arte, a diferencia del referente vital de la carcajada medieval y renacentista que estudia Bajtín; con todo, en ambos casos se considera liberadora de fuerzas o

falta de libertad tanto por el sentido que tiene su punto de partida como por su condición. Una persona libre no necesita una liberación; se liebra aquel que todavía no está libre. Es mucho más difícil hacer reír a un sabio que a un simple [...]” Cf. “Bajtín, la risa, la cultura cristiana” en Averintsev, Makhlin, Ryklin, Bajtín y Bubnova (ed.) *En torno a la cultura popular de la risa*, p. 17.

²⁰ En su profundo recorrido por los efectos y orígenes del chiste Freud señala al juego de palabras infantil como un momento de libre generación de chistes: “Hemos llegado a conocer ciertos grados preliminares del chiste [anterior a esto] es algo que podemos calificar de juego y que aparece en el niño mientras aprende a emplear palabras y a unir ideas, obedeciendo probablemente a uno de los instintos que obligan al niño a ejercitar sus facultades.” Cf. *El chiste y su relación con el inconsciente*, p. 1101.

²¹ “I have suggested [...] that play is intimately connected with humor. This idea was developed by Freud [...]. Wordplay—which we find in witticisms, nonsense humor, and other forms of humor—is intimately connected by Freud with ‘thought’ play, which I would like to suggest is an important element of creative effort. [...] The notion, then, that humor is related to creativity is held by many people. But what is the relationship and what is about humor that facilitates creativity? One important element, I think, involves boundary breaking.” Cf. *An Anatomy of Humor*, p. 164.

²² “The motive of ‘fooling around’ in humor has been often observed, even by those researches who are not necessarily committed to the idea of play [...]. Play is behavior which depends on the mutual recognition (through metacommunication —internal and external) that that behavior (play) does not mean the same thing as does that behavior (fighting, etc.) which play represents. [...] Just as in play, participants in humor are able to determine that they are playing not fighting, etc.” Cf. *Semantic Mechanisms of Humor*, p. 35.

bien encauzadora de fuerzas. Para Freud ése es también el sentido del chiste anclado en el tabú social, cuya relación con el inconsciente es la de establecer un espacio propicio y seguro donde emerjan las pulsiones sexuales o bien hostiles:

“En las ocasiones en que ahora decimos ‘usted dispense’ se andaba antes a bofetadas” [Freud cita a Lichtenberg]. La hostilidad violenta, prohibida por la ley, ha quedado sustituida por la invectiva verbal, y nuestra mejor inteligencia del encadenamiento de los sentimientos humanos nos roba por su consecuencia [...]. Dotados en nuestra niñez de enérgica disposición a la hostilidad, la cultura personal nos enseña después que es indigno el insulto. Desde aquí hemos tenido que renunciar a la expresión de hostilidad por medio de la acción —impedido de ello por un tercero desapasionado [...].— hemos desarrollado del mismo modo que en la agresión sexual, una nueva técnica del insulto que tiende a hacernos de dicha tercera persona desapasionada un aliado contra nuestro enemigo. Presentando a este último como insignificante, despreciable y cómico, nos proporcionamos indirectamente el placer de su derrota, de la que testimonia la tercera persona, que no ha realizado ningún esfuerzo con sus risas.²⁴

Esta reflexión freudiana resulta interesante a la luz de los ideales de hombre civilizado de la Ilustración, la hostilidad debía ser —como toda conducta humana de la época— canalizada por vías “racionales”, y esas vías eran las de la palabra.²⁵ En la segunda parte he reflexionado acerca de la ironía y del *ieron* que por su naturaleza de disimulo tiene grandes ventajas que mostrar a las

²³ Charles Baudelaire, *De la esencia de la risa*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Caracas: Ediciones Khaos, 2004. El título completo es *De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas* (1852).

²⁴ Freud Cf. *El chiste y su relación con el inconsciente*, p. 1085. Asa agrega a esto: “There seems to be a relation between aggressive tendencies and humor. In *Beyond Laughter*, Martin Grotjahn argues that humor involves masked aggression [...]. What happens, according to Grotjahn, is that an aggressive impulse is first created, then suppressed, and then released in a modified way that helps the humorist evade feelings of guilt [...].” Cf. *An Anatomy of Humor*, p. 167. Raskin asienta lo mismo respecto al fenómeno cómico: “For laughter is born out of hatred and hostility... Laughter was born out of hostility. If there had been no hostility in man, there had been no laughter (and, incidentally, no need for laughter). All the current types of wit and humor retain evidence of this hostile origin [...]. Ridicule, for example, still shows its teeth and its claws.” Cf. *Semantic Mechanisms of Humor*, p. 11.

²⁵ Sin profundizar al respecto he hecho una aproximación a esta circunstancia en los títulos de la prensa mexicana decimonónica. Cf. Mariana Ozuna Castañeda. “El público que deja huella: palos, garrotazos, bofetones y escudos entre El Pensador Mexicano y sus lectores” en Adriana Pineda Soto y Celia del Palacio Montiel (coords.). *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Archivo Histórico: CONACYT, 2003. pp. 27-40

aspiraciones civilizatorias sobre la hostilidad, pues la ironía también es una forma de ataque encubierto (*vid supra*), y la sátira concentra ataque, moralización y humor a un tiempo.

Hay gran consenso en otro aspecto de lo cómico y es que éste surge a partir de la detección de una incongruencia o contradicción (Bajtín, Freud, Bergson²⁶, Sánchez Vázquez,²⁷ Raskin,²⁸ Asa Berger,²⁹ Nash³⁰), esto es, que se frustran las expectativas del receptor a partir de una contradicción que es resuelta de manera insólita o sorpresiva, aspecto, que mencionan prácticamente todos los autores. Hasta aquí algunas aproximaciones al universo de la risa y de lo cómico quedan demarcadas. La risa es siempre gozosa para el que la padece o agresiva para la víctima en el caso de una burla o befa, y por su inaprensión atrajo sobre sí la mayoría de las reflexiones de los autores que generalmente no mencionan otras manifestaciones como la sonrisa.

La división entre lo que es estéticamente cómico y lo que no, evidencia que la mayoría de los estudios sobre la risa se abocan a explicar el fenómeno tomando como ejemplos y fuentes, de manera indistinta, tanto lo artísticamente cómico como lo que es de naturaleza accidental. Cuando el interés no es lo cómico, ni la risa, sino la literatura considerada cómica o humorística hay que advertir que, como lo hizo Bajtín en su obra imprescindible, resulta necesarísimo comprender la cultura dentro de la cual se desarrolló la obra cómica y la función y sustento que tenía en la época. Bajtín realiza dos cosas: un estudio sobre la risa, lo mismo que

²⁶ Como incongruencia podríamos entender la idea de Bergson de que lo cómico es la mecanización de algo orgánico. Véase *La risa*.

²⁷ Sánchez Vázquez le llama “naturaleza contradictoria de lo cómico”. Al respecto cita a Kant en *Crítica del juicio*: “La reducción repentina a la nada de una intensa expectativa”; y concluye: “En el fondo se trata de una contradicción entre lo grande esperado y lo que por ínfimo no se espera.” Cf. *Invitación a la Estética*, p. 277.

²⁸ Cf. *Semantic Mechanisms of Humor*, pp. 31 y ss.

²⁹ “[...] another theory that is probable the most important and most widely accepted of the explanations of humor [...] is the *incongruity* theory of humor which argues that all humor involves some kind of difference between what one expects and what one gets.” Cf. *An Anatomy of Humor*, p. 3.

³⁰ “[...] there is a usually a centre of energy, some Word or phrase in which the whole matter of the joke is fused, and from which its powers radiate; and the other is, that the language of humour dances most often on the points of some dual principle and ambiguity, a figure and ground, an overt appearance and a covert reality.” Cf. *The Language of Humour*, p. 7.

un estudio de las formas literarias donde la risa era considerada como un valor; una vez tendidos los puentes con la tradición literaria, la cultura vital del pueblo y el papel que dentro de una precisa situación política y social jugaban las expresiones populares, puede el pensador y crítico ruso —y sólo así— aproximarse a la obra de François Rabelais.³¹

Ahora bien, la mayoría de las consideraciones sobre lo cómico por parte de los estudiosos arriba mencionados se genera, como en el caso de la ironía, sobre concepciones románticas, de ahí que se haga énfasis en las dotes liberadoras y gozosas de la risa, pues la libertad del individuo era el bien máximo del Romanticismo. Para la cosmovisión romántica el conocimiento no sólo aparece en lo tangible y mensurable, sino que el “verdadero conocimiento” —y por verdadero entiéndase el eterno, el perdurable, el único— se halla justamente en lo intangible, dicho conocimiento infinito es incomprensible para la condición finita del hombre, tal imposibilidad constituye el ser trágico del romántico.³² Por esta visión de mundo las aproximaciones románticas al fenómeno de la risa medieval que, gracias a su vitalidad cíclica logra contener y hacer congruentes las paradojas generadas por la risa y lo cómico, no serían fructíferas y el fenómeno no sería comprendido cabalmente. M. Bajtín tuvo que considerar de manera amplia la risa carnalesca, fue necesario no pensar en la risa como algo cuyo conocimiento es inaprensible, misterioso o paradójico —como lo piensan algunos de los estudiosos revisados, quienes aceptan la imposibilidad misma de comprender a la risa a partir del aura romántica—. Bajtín aceptó la historicidad de lo cómico y merced a un método combinatorio que incluye grandes dosis de interpretación logró darle sentido a aquello que para el racionalismo y el romanticismo era ininteligible.

³¹ Bajtín considera a un texto un criptograma original con alusiones *precisas* a personajes reales y sucesos. Su método es histórico alegórico y de interpretación. Cf. *La cultura popular de la Edad Media...*, pp. 103-105.

³² Véase Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Destino Libros, 1990. (Destinolibro, 307).

Bajtín no deja de ver con claridad la historicidad y asimilación de las formas propias de la cultura popular en toda la cultura del Renacimiento, y cómo dichas formas se transmitieron, perdiendo mucho de su vitalidad original:

En el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en Renacimiento había penetrado en la gran literatura y la cultura) toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc.; que evolucionarían como componentes estilísticos de los géneros serios (la novela sobre todo).³³

Bajtín observa: “En el fondo de la literatura moral y didáctica, gris y austera que predomina en el siglo XVIII, el estilo rococó mantuvo las alegres tradiciones del carnaval, aunque en forma unilateral y muy restringida”, de hecho afirma: “El criterio racionalista no podía comprender la imagen de la vida cotidiana, formada en medio de contradicciones y que nunca logra un acabado perfecto.”³⁴ El crítico ruso observa que la tradición popular subsiste en géneros, que “no se debilita [con el afianzamiento del nuevo régimen absolutista, siglo XVII], continúa viviendo y luchando por su supervivencia en los géneros canónicos inferiores (comedias, sátira, fábula) y en los géneros no-canónicos sobre todo (novela, diálogo costumbrista, géneros burlescos, etc.); sobrevive también en el teatro popular.”³⁵

Sí, las formas, tópicos y géneros de la tradición popular subsisten, pero sufren un proceso al ser asimilados a la tradición de la gran literatura durante el Renacimiento, proceso que reúne dos movimientos, pues al perder su acontecer cíclico vital y dejar su estrecha relación con las fiestas, pueden instaurarse y evocarse en una temporalidad mayor: en la cultura escrita. Esto es, la fuerza subversiva y caótica de la risa carnavalesca sólo existía en una relación dialéctica con la reinstalación del orden jerárquico y de la solemnidad propia de la autoridades,

³³ *Ibidem*, p. 110.

³⁴ Ambas citas *ibidem*, p. 109.

sin el acotamiento temporal del carnaval, la risa y demás manifestaciones (lo grotesco) convertidas en tópicos literarios o asimilados en los nuevos géneros —que se gestan y desprenden de esa relación dialéctica— se liberan y llevan consigo la carga de peligrosidad, de agresividad, de ataque y de liberación a las artes. De hecho el caos que priva en el carnaval y en textos como los de Rabelais sólo es posible por el orden que reinstalan y que los reconoce como parte importante de su propia subsistencia.

Sin dique temporal y espacial, deja de ser necesario que haya carnaval para que el orden sea susceptible de ser invertido, basta la evocación de las formas carnavalescas para desatar esas fuerzas. Tales formas —como la parodia de la liturgia cristiana— al dejar su sustrato vital pueden inocularse en otros terrenos y, merced a los intereses estéticos de cada época, operar bajo las intenciones de cada autor. Francisco de Quevedo en sus *Sueños*; Cervantes en su *Don Quijote*, Voltaire en su *Cándido*, o *Fray Gerundio de Campaças*, son ejemplos de este quehacer; la gran literatura cómica y burlesca de los Siglos de Oro españoles, del siglo XVII inglés y del XVIII francés está sentada sobre el legado popular que al integrarse a la tradición literaria canónica se “endureció”, esto es, quedó fijo con el fin de ser transmitido, ya no como algo informe e inasible, sino como “tradición”. Ahora bien, dicha fijación y transmisión tuvo dos vías claras a) el uso e imitación de los autores, y b) la preceptiva. A lo largo de la primera y segunda partes de este estudio se señaló el carácter proteico de la literatura durante los siglos XVI y XVII para comprender la situación sin reglas de la prosa, entre ellas la menipea, también estudiada por M. Bajtín; así se arribó, por otros andurriales, al género picaresco y sus escabrosos orígenes. Hay pues que comprender la convivencia durante el siglo XVIII de los géneros con preceptiva y de los que no la tenían y de cómo los autores como Fernández de Lizardi aplican la preceptiva a géneros o formas que desean hacer útiles, formas populares, tradicionales —si se prefiere— que

³⁵ *Ibidem*, p. 95.

navegan por el amplio mar del vulgo, que son preferidas por él, y al que se desea aleccionar lo mismo que al hombre letrado. Porque cuando se habla de didactismo en la literatura dieciochesca y la estela de ésta en el siglo XIX mexicano se privilegia su confesada vocación por la instrucción del pueblo bajo, a pesar de que “educarse” era la forma de ser del hombre ilustrado, de ahí el interés por las relaciones de viajes, los papeles sueltos, las traducciones, los periódicos, las noticias de lugares lejanos, y con esto el desarrollo de la técnica descriptiva pormenorizada (cuasi científica o científica de ser posible). La galería de tipos literarios —utilizada entonces por sus ventajas para la clasificación y estudio social— heredada del barroco fue acogida entusiastamente por la literatura dieciochesca y por la preceptiva, los tipos reconocibles sufrían algunas torsiones en aras de la educación y del estudio del hombre, lo mismo sucedió con todo el legado que, a al tiempo de su asimilación fue purgado (*vid supra* segunda parte), evidentemente lo bajo excrementicio y lo grotesco pervivieron pero la preceptiva neoclásica lo rehuyó,³⁶ había iniciado la época de las bellas artes, con un nuevo canon de géneros literarios.

³⁶ La convivencia y pervivencia de la tradición popular escatológica en un escritor ilustrado como Fernández de Lizardi, conocedor de las poéticas neoclásicas y clásicas, demuestra la dinámica de préstamo y asimilación de la tradición popular en cuanto a algunos recursos cómicos. En el caso de *El Periquillo* algunos episodios donde se mezcla lo bajo excrementicio con lo alimenticio son joyas de esta influencia y pervivencia que, a pesar de su efectividad son repudiados por algunos de sus contemporáneos, neoclásicos ortodoxos. En 1819 un crítico feroz de *El Periquillo* escribió: “A El Pensador Mexicano lo conocemos como al autor de una obra disparatada, extravagante y de pésimo gusto; de un romance o fábula escrita con feo modo bajo un plan mal inventado, estrecho en sí mismo y más por el modo con que es tratado” y continúa: “El arte que gobierna toda la obra es el de bosquejar cuadros asquerosos, escenas bajas para contemplarlas muy despacio”. De su estilo afirma: “Desde una sencillez muy mediana pasa su estilo a la bajeza y con harta frecuencia a la grosería del de la taberna”. El crítico compara a Lizardi con “una vieja cuentera, dispensada de toda regla y arte por la imbecilidad de sus oyentes”. Cf. Uno de Tantos, “México”, *Noticioso General* 1º feb 1819, en *Amigos, enemigos y polemistas de José Joaquín Fernández de Lizardi I-1 (1810-1820)*, próxima publicación del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas. El crítico de Lizardi, esgrime pues, los argumentos de todo hombre que considera que la belleza emerge de la aplicación de las reglas del arte. ¿Qué pasajes provocaron la furia de este crítico? Sobre todo le disgusta un pasaje de “jarritos de orines”, que transcribo en seguida: “[...] hice que me dormí [...] pero cuando estaba en lo mejor de mi engaño, he aquí que comienzan a disparar sobre mí unos jarritos de orines, pero tantos, tan llenos, y con tan buen tino, que en menos que lo cuento ya estaba yo hecho una sopa de meados”. Cf. J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento, Obras VIII*, pp. 366-367. A Fernández de Lizardi esta escena no le parece “asquerosa” y la defiende como sigue: “[...] se asquea mucho [mi crítico] de la aventura de los jarritos de orines, que vaciaron los presos en la cárcel del triste Periquillo, y del robo que hizo a un cadáver [...]. Pero si estas acciones son sucias y degradadas en ella, ¿en qué clase colocaremos la recíproca vomitada que se dieron don Quijote y Sancho cuando aquél se bebió el precioso líquido de Fierabrás?, ¿y

Otro apunte más de la obra de Bajtín que me ayuda a comprender el fenómeno de lo cómico durante el siglo XVIII es el siguiente:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Ésta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre el mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.³⁷

He aquí una de las características más estudiadas y explotadas por la ironía romántica y por la risa del ironista romántico como lo describe Kierkegaard (*vid supra* tercera parte), en estas líneas encuentra origen el humor negro que tanto atrajo a André Bretón³⁸ y que priva en la escritura decimonónica europea (Baudelaire, Mallarmé, Larra, Espronceda, entre muchos otros). La risa satánica o demoníaca que, subvirtiendo la retórica dieciochesca y la clásica, puede convertirse en la ofensa de altos vuelos de la sátira de José Juan Tablada, cuya burla no divierte sino que duele, no tanto por su crueldad —cruelles también lo fueron los ataques entre barrocos e ilustrados— sino por su indignidad, que hace a este tipo de sátira algo ominoso. Es preciso recordar en este punto los ideales de la literatura dieciochesca que planteaba la Ilustración y que fueron revisados en la primera parte: la utilidad (pública y económica) y el buen gusto. La sátira dieciochesca no podía por su naturaleza apostar por la carcajada carnavalesca medieval o la burla divertida del barroco, ni por la posterior sátira acre y

cómo se llamará la limpiísima diligencia que hizo Sancho de zurrarse junto a su amo por el miedo que le infundieron los batanes? A la verdad señor [...] es demasiado limpio y escrupuloso.” Cf. J. J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento, Obras VIII*, p. 39. Hago una reflexión sobre éste y otro pasaje más en el breve artículo “Estornudos traseros o la tradición burlesca barroca en Fernández de Lizardi”, próxima publicación.

³⁷ M. Bajtín, *La cultura popular de la Edad Media...*, p. 17.

³⁸ André Bretón, *Antología del humor negro*. 4ª. edición. Barcelona: Anagrama, 1998 (Compactos).

desconsoladora del ironista romántico, sino que aspira al equilibrio entre ataque, humor y moralización que se expuso en la primera parte; la sátira de *Don Catrín* pretende corregir, señalar con buen gusto y siempre con un humor codificado tanto por la preceptiva de la época como por las obras literarias ilustradas.

Haber mostrado aquí algunas de las diferentes aproximaciones críticas y teóricas sobre el humor durante el siglo XX —como lo hice en su momento para el caso de la ironía—, tuvo como objeto mostrar cuán antimetodológico resultaría imponer las categorías románticas y posrománticas sobre el humor para analizar *Don Catrín*, obra que, según y he demostrado, obedece a la retórica ilustrada.

2. Humor ilustrado: la sonrisa del pensamiento

Parte del proceso romántico fue el derrumbe de la ya maltrecha retórica clásica,³⁹ las “reglas” heredadas daban paso a la libertad de movimiento, los géneros se trastocaron y fundieron, lo que ya venía sucediendo simplemente se generalizó e instituyó como valor estético. Antes de esto, como ya se ha mencionado, la producción literaria y del arte en general se regía por la tradición, y así como la preceptiva procuraba explicar y adoctrinar a los poetas en la sátira, lo mismo se hacía en cuanto a lo cómico en general. Privaba la conocida división entre tragedia y comedia, donde la primera era mejor por ser imitación de acciones esforzadas y la segunda menor, por serlo de hombres bajos. Aristóteles en su *Poética* había expresado que la comedia era *imitatio peiorum*:

La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de

³⁹ Cf. nota 10 de la Tercera parte.

inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.⁴⁰

Lo cómico se encuentra íntimamente relacionado con lo “feo” que no causa “dolor”, porque lo “feo” con “dolor” horroriza y hay que recordar que para el hombre ilustrado de buen gusto sólo la belleza podía elevar el espíritu y ésta se apreciaba y distinguía por educación y exposición a obras bellas, y que la belleza se identificaba con lo moralmente bueno y verdadero; para los neoclásicos no podía extraerse belleza ni gozo de la combinación entre dolor y fealdad, habrá que aguardar a la renovación romántica para hallar deleite y después belleza en lo horrible y aterrador.⁴¹ La ironía no alcanza el grado de agresión o dolor que el sarcasmo, y por su ambigüedad reconduce hacia la recuperación de sentido (*vid supra* Tercera parte), que para los ilustrados debía ser moral, éste es el sentido del ridículo producido por la ironía como se ha estudiado hasta el momento.

En el *Tratado de Ridicoli* (1670), de Emanuele Tesauro se encuentran de manera sucinta las formas retóricas en que era recomendable el ridículo. Es preciso recordar que la *Ética Nicomaquea* regía los alcances de lo ridículo en la ética como la *Poética* lo hacía respecto a la creación artística. La influencia de la ética aristotélica se deja sentir en Luzán mismo (*vid supra*, Primera parte). Hacer ridículo de la fealdad es el terreno apropiado de lo cómico y ridículo. Tesauro define lo ridículo citando el párrafo de reproducido arriba de la *Poética* aristotélica, y afirma que la materia propia de esto es la torpeza —física o moral—, y que ambas se comprenden mejor bajo el término “peor” (*peiorum imitatio*), que es la base de la comedia. Las cosas peores, afirma Tesauro, son propias de los hombres viles, identificándolos con el pueblo bajo (aos Artesãos, aos Servos e aos Parasitas).⁴² En su texto Tesauro manifiesta que lo feo es lo “deforme” que se muestra tanto en lo físico como en lo moral. En el caso de lo físico

⁴⁰ Aristóteles, *Poética*, V.

⁴¹ Véase Mario Praz, *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica*.

apunta que es más ridículo un cuerpo mutilado que uno entero —Don Catrín pierde una pierna en un lance de amor adúltero—; que también es ridículo lo obsceno, lo degradado y lo impuro. En seguida enuncia las deformidades morales, y afirma con Aristóteles de nuevo que “nem todo vício é Matéria Ridícula. Porque assim como a Virtude situa-se em meio a dois viciosos extremos, um dos quais é mais vil e vergonhoso que o outro, assim o mais vergonhoso será a Matéria mais apropriada aos Ridículos.”⁴³

Al tratar lo ridículo Tesauro no puede evitar incluir a la sátira:

É bem verdade que ás vezes o tema Ridículo pela Matéria torna-se-á Satírico pela maneira: se se caçoa de maneira que se contamine a reputação de outros, e por isso agora não se pode chamar Deformitas sine dolore: ferindo o vivo. E ao contrário, a Matéria Satírica e Mordaz, torna-se ás vezes Ridícula; se se caçoa de maneira que não pareça morder, mas brincar.⁴⁴

En este punto resulta interesante para nuestra actualidad que Tesauro grade, como cualquier retórico clásico, qué vicios son peores que otros, de suerte que, en cuanto a la honra, es menos vergonzosa la ambición que la tiranía; entre más viles son las “artes”, son más ridiculizables, aquí es preciso traer de la memoria la idea de que todo aquello que se hiciera con las manos (mecánicamente) era más vil que las tareas del intelecto,⁴⁵ nada extraño es pues que el tratadista considere que es menos vergonzosa la astucia y las mentiras engañosas que el ser necio, estúpido, desmemoriado y de mala lengua, ya que la astucia supone un intelecto superior, pues la ignorancia hace a cualquier hombre parecer ridículo al semejarlo a un

⁴² Emanuele Tesauro, *Tratado dos Ridículos*, p. 33.

⁴³ *Ibidem*, p. 35. “Todo vicio es materia de ridícula, porque así como la virtud se sitúa en medio de dos vicios extremos, uno de los cuales es más vil y vergonzoso que el otro, así el más vergonzoso será la materia más apropiada para los ridículos.” La traducción es mía.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 45. “Es muy cierto que a veces el tema de los Ridículo por la Materica se vuelve Satírico por la manera: cuando se hace de suerte que contamina la reputación de otros, por eso ahora no se puede llamar Deformitas sine dolor (deformidad sin dolor): hiriendo directamente. Y al contrario, la Materia Satírica y Mordaz se vuelve a veces Ridícula; se realiza de manera que no parece morder, sino jugar.

⁴⁵ Desde la Grecia clásica el que realizaba el trabajo mecánico era considerado vulgar y grosero, trabajo llamado *banansía*; quien lo realizaba se llamaba *banansus*; en su *Política*, Aristóteles refuerza esta idea afirmando que un jefe no debe inmiscuirse en labores mecánicas a menos que obtenga algún beneficio de

animal.⁴⁶ En cuanto a la fortaleza, considera que el cobarde es peor que el temerario; en la amistad, el adulador es más bajo que el traidor, ya que la adulación nace de un corazón servil, mientras que la traición de un espíritu orgulloso que no produce risa, sino horror. En cuanto a los bienes de fortuna es más ridículo el avaro que el pródigo, y más el ladrón furtivo que el depredador de ciudades “porque aqueles são vícios de um ânimo vil e medroso; estes, de um coração generoso e audaz”.⁴⁷

Mas de todos os vícios, mais vergonhosos são aqueles da intemperança, nas devassidões [libertinajes] e nas desonestidades, tendo por assunto os dois sentidos mais materiais e ignóbeis. E mais são vergonhosos se se conjugam com outros vícios servis: como os que, por mercê, vendem a própria honestidade, ou a dos outros.

[...] todos os outros Objetos referidos provocam um riso temperado e quase misturado como o sério, mas estes dois, vindo representados nas Narrações ou nos Motejos, provocam aquele riso inmoderado e gargalhante que os latinos chaman *cachinnus*, quase que a alma deseja sair de sua sede para aplaudir aquele que raciocina.⁴⁸

Para Tesauro, como para Aristóteles, hay una clara distinción entre aquello que puede producir sonrisa y lo que provoca la carcajada. Hasta este momento ha explicado de manera simple qué cosas son susceptibles de ser ridículas por sí mismas llamadas deformidades simples, de inmediato aborda otras llamadas comparativas en las que se establece una relación de desproporción entre dos objetos, por ejemplo entre el nombre y la persona (una dama negra que se llamara Nieve; un enano que se llame Atlas); o bien entre la parte y el todo; en el valor si las amenazas no corresponden a éste; en el conocimiento si la profesión no corresponde con

ello. Cf. María Rosa Palazón, “Nobles pícaros y pícaros nobles”, presentación a *Don Catrín de la Fachenda*. México: CONACULTA, 2000, pp. 18-19.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁸ *Idem*. “Sin embargo, de todos los vicios, más vergonzosos son aquellos salidos de la falta de templanza, en el libertinaje y las deshonestidades, teniendo por asunto los dos sentidos más materiales e innobles. Y son más vergonzosos si se conjugan con otros vicios serviles como aquellos en que se vende la propia honestidad o la de los demás. [...] todos los demás objetos referidos provocan una risa mesurada y casi mezclada con lo serio, pero estos dos, viéndose representados en las narraciones o en los motejos

éste; en el caso del efecto la conocida fábula del parto de los montes tras de cuyo estruendo que prometía una gran aparición salió un ratoncito, entre otras.⁴⁹ Lo que Tesauro sistematiza aquí es lo que en la sátira se conoce como reducción de lo mayor en menor, la sátira tiene esta propiedad de criticar relativizando e invirtiendo las relaciones:

[La sátira] Constantemente realiza la inversión de lo absoluto en lo relativo, de lo eterno en lo perecedero, de lo puro en lo impuro. Todos los autores acometen la misma reducción y la misma inversión de valores, y el poder de este género es tan grande que relativiza sus propias ideas. [...] Esto es lo que explica su poder destructivo y su importancia en el siglo XVIII. Los autores ilustrados acometen la reducción satírica de los valores cristianos y coloniales les imprimen un sello de burla y escepticismo; pero los autores tradicionalistas que usan el género para criticar las novedades se ven condenados a deprimir su propio yo, y a reducir sus ideas eternas y puras a una condición temporal y profana.⁵⁰

La reducción se logra a partir de la desproporción que existe entre ambas ideas u objetos. En su estudio sobre la sátira Alvin B. Kernan incluye la reducción como un proceso propio del género por “the diminishing of the vital to the mechanical and the spiritual to the vulgarly material.”⁵¹ Algo semejante sucede en la ironía, donde hay una incongruencia que lleva a la falta de sentido que, una vez reconciliado, conduce a la comprensión.

Tesauro se ocupa primero de la materia de lo ridículo y después de la manera:

Determinada, pois, a Matéria do Ridículo, o nosso Autor [Aristóteles] nos ensina em duas palavras a verdadeira Forma de representá-lo, Turpitude sine dolore, MINIMEQUE NOXIA, Isto é, que ela com tal URBANIDADE seja motejada: que nem a modéstia de quem raciocina, nem a reputação sobre quem se raciocina seja abertamente violada E que tal seja o sentido daquelas duas palavrinhas, possas tu esclarecer-te confrontando as com aquelas da Ética, onde falando dos motejos engraçados, na conversação civil, distingue a URBANIDADE da BOMOLOCHIA, a qual latinamente se interpreta como Scurrillitas, isto é, a arte infame dos Parasitas e

provocan aquella risa inmoderada y carcajeante que los latinos llaman *cachinnus*, que casi el alma desea salir de su sede para elogiar aquel que raciocina.”

⁴⁹ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁰ Pablo González Casanova, *La literatura perseguida...*, p. 77.

⁵¹ Alvin B. Kernan, *The Plot of Satire*, p. 53.

dos Bufões. Donde ele, entre o URBANO e o Bomoloco, encontra duas notáveis diferenças: uma acerca do fim: porque o Bomoloco servilmente caça comprazendo os outros por ambição de ganhos vis, o Urbano, por livre exercício do próprio engenho.

E esta é a mesma diferença que faz na Retórica entre a IRONIA e a BOMOLOCHIA, entendendo por Ironia o mote Civilizado, e modesto, digno do Homem livre; e por Bomolochia a desvergonhada Bufonaria; própria do servil palhaço e infame.

Portanto, a FORMA do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representa-lo que, se Mote é Mordaz, que pareça modesto:: podendo-se de tal maiera chamar verdadeiramente DEFORMITAS MINIME NOXIA.⁵²

En la Segunda parte (*vid supra* Segunda parte, nota 62) se hace referencia justamente a esta distinción entre la expresión del hombre libre y la del bufón, entre la sonrisa moderada y la irrisión, entre la ironía y la burla. Para Tesauro y Aristóteles, la sátira es una forma de lo cómico y la ironía es el componente lingüístico que distingue a la sátira de la invectiva o burla, de ahí que hubiera sido la expresión cómica practicada por los racionalistas. M. Bajtín profundizó sobre el fenómeno de la risa y aceptó que existen otras manifestaciones, entre ellas una “forma restringida de la risa”: la ironía.⁵³

[...] la cultura cómica de la Edad Media se organiza en torno de la fiestas [...] y era en gran parte el *drama de la vida corporal* (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida y necesidades naturales), pero no del cuerpo individual ni de la vida material privada, sino del gran cuerpo popular de la especie, para quien el nacimiento y la muerte no eran ni el comienzo absoluto, ni el

⁵² Tesauro, *Tratado dos Ridículos*, pp. 46-47. “Determinada, pues, la materia de lo ridículo, nuestro autor [Aristóteles] nos enseña en dos palabras la verdadera forma de representarlo, TURPIDO SINE DOLORE, MINIMEQUE NOXIA. Esto es, que esa como urbanidad sea motejada: que ni la modestia de quien raciocina, ni la reputación de sobre quien se raciocina sea abiertamente violada. Y que tal sea el sentido de aquellas dos palabras, pueda esclarecer confrontándolas con aquellas de la *Ética*, donde hablando de los motejos chistosos en la conversación civil, distingue la urbanidad de la bomolochia, la que latinamente se interpreta como scurrillitas, esto es, el arte infame de los parásitos y de los bufones. Donde Aristóteles entre el urbano y el bomoloco encuentras dos notables diferencias: una sobre la finalidad, porque el bomoloco se burla servilmente, complaciendo a otros por ambición de algún provecho, el urbano por libre ejercicio del ingenio propio. Y esta misma diferencia es la que Aristóteles hace en la *Retórica* entre la ironía y la bomolochia, entendiendo por ironía el mote civilizado y modesto, digno del hombre libre; y por bomolochia la desvergonzada bufonería, propia del servil e infame payaso. Por lo tanto la foma del ridículo urbano consiste en una manera de representarlo donde si el mote es mordaz que aprezca modesto, pudiéndose de esta manera llamar verdaderamente DERFORMITAS MINIME NOXIA.” La traducción es mía.

⁵³ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media...*, p. 123.

fin absolutos, sino sólo las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidas.⁵⁴

Si superponemos las ideas de lo ridículo de Tesauro a la factura de *Don Catrín* asoman la codificación que lo rige —no necesariamente de este tratado en específico—, se enuncia claramente la práctica de la tradición retórica para la producción de textos jocoserios. Don Catrín cumple con los requisitos en cuanto a materia de ridículo física y moralmente, además de que tanto el personaje como la obra misma se mantienen dentro de la desproporción de que habla Tesauro y de la incongruencia a que apelan los teóricos del humor y lo cómico.

Dado que para los ilustrados la moral del hombre —su actuar cotidiano— es justamente aquello que debe ser corregido y que si se encuentra corrompido ocasiona daño social, Catrín no es ridículo por su cojera (deformidad física), sino por ignorante, cobarde, holgazán, adulador, parásito, lascivo, glotón y bebedor en extremo: por su deformación moral. Cada uno de estos vicios en el sentido retórico está exagerado en el personaje y además puesto en acción en situaciones desproporcionadas que llevan a la reducción de las cosas serias y por ello a la risa: su título de bachiller en artes es incongruente con su ignorancia; las amenazas y golpes previos que se lanzan Tremendo y Catrín y que los llevan a un duelo reducen una aventura que se presenta como honorable y valiente en un falso duelo donde se enfrentan dos cobardes; su uniforme de cadete es incongruente con su propia cobardía a la que él mismo llama “sensibilidad” (*vid supra* Tercera parte). La amistad a lo largo de toda la novela es reducida en adulación y conveniencia: Catrín adula a Simplicio y de eso nace su falsa amistad, porque Simplicio pretende despojar a la supuesta hermana de Catrín de su herencia, a su vez Catrín desea estafar a Simplicio, como en efecto lo logra. La amistad es reducida al parasitismo mutuo. Catrín no conoce el amor sino la lujuria; ésta es la forma en que se relaciona con los personajes femeninos, parece ser que entre su supuesta hermana y él hubo trato carnal, como

⁵⁴ *Ibidem*, p. 84.

lo hubo con la hermana de uno que se atrevió a ayudarlo en su desdicha (cap. X); recordemos que en una ocasión va a dar al hospital por querer a todas las cómicas del Coliseo.

Los últimos días de Catrín —el año que estuvo de mendigo— son coronados por los dos vicios denigrantes: gula y alcoholismo. Para el ilustrado el alcoholismo es un vicio degradante porque convierte al hombre en un bufón, reduce su capacidad de razonar.

¿Quién ha de creer que el regalo y el chiqueo sean muchas veces los asesinos de los hombres? Extraño parece; pero es una verdad constante y muy experimentada, especialmente por los ricos.

El trato que yo me daba, a excepción del traje de día, era como el que se puede dar el más acomodado y regalón. Por lo ordinario me levantaba de la cama entre las nueve y las diez de la mañana [...]

Por otra parte mi mesa era abundante para los tres, y muy exquisita para mí [...]

Yo no sabía en aquel tiempo que el gusto del paladar hace más homicidios que la espada, en frase de un escritor francés; que Alejandro que salió victorioso de mil combates, fue vencido por la gula y los deleites, y murió a los treinta y dos años de su edad; que la frugalidad alarga la vida tanto como la acorta la destemplanza [...].

Entre lo matadores que tuve fue sin duda el mayor uso excesivo de licores. Yo tenía la preocupación de no embriagarme de día para no perder el crédito entre mis piadosos favorecedores [...].

Este abuso no sólo perjudicó mi salud, sino que me exponía frecuentemente a mil burlas, desaires y pependencias. Yo conocía la causa de mi mal; pero no tenía la fortaleza necesaria para abandonarla. (O-VII:610-612)

Los primeros vicios de Catrín —ira, soberbia, ambición— son de índole más elevada que los tres últimos; que la hidropesía y su gula hayan causado directamente su enfermedad y muerte es un símbolo de la reducción del personaje. En el sentido de la moralización la enseñanza parece clara: el desorden en el comer y el beber conduce a la muerte, seas un mendigo o un gran señor.

Catrín, concebido en un principio como un ser completo (física e intelectualmente), se degrada por obedecer a sus pulsiones más bajas, menos nobles y menos civilizadas; de ser un hombre libre con la posibilidad de ser dueño de sí concluyó sus días vencido por el apetito y el

alcohol. De bachiller en artes a mendigo; de hijo de familia criolla con educación universitaria a parásito social. De creyente a blasfemo y finalmente a condenado. En la Segunda parte demostré que si fuera un pícaro a la Lázaro de Tormes, Catrín buscaría ascender incrustado en la jerarquía social, en cambio, desciende. El descenso del personaje, social, espiritual y físico, va aparejado con una pérdida de sus características ciudadanas y de hombre libre; mientras cae va perdiendo humanidad.

Ahora bien, en la sátira ilustrada la ficción concreta el ridículo de los vicios que se oponían al credo liberal y en esta interpretación encontramos el adoctrinamiento ilustrado, la fustigación de los vicios en su sentido antisocial. La desproporción reina en toda la novela empezando por el título, su propuesta y estilo; pero también reina la incongruencia de la ironía: la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* no corresponde a lo narrado en un sentido lato, pues don Catrín no termina sus días como caballero, pero la novela en sentido irónico sí corresponde con el universo narrado: don Catrín cuenta su vida y sus hechos y tiene fama, aunque no sea la que marca la tradición textual: la buena fama, sin embargo el relativismo lingüístico de que echa mano Catrín para pintar sus acciones como mejor le convengan en su obra, permite inferir que la fama depender de lo que se deja tras de uno, en el caso de nuestro personaje sus propias memorias, narradas con grandilocuente estilo. Es una obra que desde el título se reconoce como ridícula por su desproporción e satírica por su desproporción irónica: la vida y los hechos de don Catrín gozarán de fama, aunque no de la buena.

Los tratados retóricos que han sido revisados en este estudio dejan ver que para el siglo racionalista era prioritario conducir al lector con la menor posibilidad de error (*vid supra* Primera y Tercera partes). Lo cómico, la risa y la sonrisa debían ser igualmente medidas, dosificadas para mantener un equilibrio que permitiera la armonía entre la moralidad, el

fustigamiento o corrección y lo jocoso. Este constreñimiento era necesario porque, como se ha visto, el componente hostil y subversivo de la risa y su universo podían más bien corromper que conducir al lector. Bien lo dice Fernández de Lizardi respecto de las obras canónicas de diversión del siglo XVII y XVIII: “Aún hoy necesitan muchas gentes un comentario para entender *El Quijote*, el *Gil Blas* y otras obras como éstas, en que sólo encuentran diversión” (O-XIV:211). Y es que esa pura diversión no deja nada útil, salvo la estela del gozo efímero. Lo cómico debía hacerse útil. A diferencia de una tradición radical que desearía erradicar lo cómico por su peligrosidad y por su inestabilidad, el ilustrado desea explotar la capacidad de decir verdad en lo cómico: *ridentem dicere verum...*

Platón se ubica en la corriente radical:

Fear and rejection of laughter is nothing new. Plato did not want laughter in public, and wanted soldiers penalized for it. He insisted that lunatics be kept confined by their families or masters. He also resented any form of uncontrolled public display of emotion either positive or negative, any such outburst of feeling “associates with the part in us that is remote from intelligence”⁵⁵

La risa y lo humorístico se han relacionado tradicionalmente con lo no-serio, lo trivial y banal, además dentro de la tradición de pensamiento la risa parecía no aportar conocimiento, sino, muy al contrario, conspirar contra de éste. La risa, como prueba Bajtín, subvierte, desordena y, si hay conocimiento en ella no es de naturaleza sistemática. Si bien la risa en su existencia cotidiana es espontánea, en el caso del arte es provocada deliberadamente y, justamente, por su naturaleza estética se encuentra confinada a su existencia artística, existencia que puede ser mejor tolerada. En la comedia y en los géneros cómicos la fuerza devastadora de

⁵⁵ Reinshagen-Joho, *Humour: The Other Intelligence*, p. 34-35. Platón, *República* X. En su trabajo Reinshagen-Joho pretende establecer “that humour is a special kind of intelligence or cognition and that laughter can be a manifestation and reaction to what has been understood through this cognition”, p. 27. Sin embargo, no es palpable esta tesis en el desarrollo ulterior del análisis sobre Ibarguengoitia y Curt Goetz.

la risa se encuentra controlada.⁵⁶ “Even very telling truths when exposed by comedy can be brushed off deemed unimportant and of no account since ‘it is only (a) comedy’”.⁵⁷ Y es que en el caso del arte, la comedia, al ser imitación de hombres viles o feos se considera arte menor que la tragedia. A pesar de la opinión de Reinshagen-Joho la relación de la risa con el poder es conflictiva, los regímenes autoritarios no toleran las manifestaciones cómicas. Resulta más comprensible en este punto de la investigación por qué pensadores como Bión de Borístine, Menipo de Gádara o Diógenes el cínico se situaron en la heterodoxia filosófica: en su discurso lo cómico es fundamental. Y dado que la base de lo cómico —como afirman Sánchez Vázquez y Schopenhauer— es la contradicción o incongruencia, tal estado transitorio del pensamiento no pareció a algunos como Platón un terreno donde pudiera surgir conocimiento.⁵⁸

Uniendo las dos líneas que se han trazado para estudiar *Don Catrín* —la sátira y la ironía— se podrá vislumbrar el tipo particular de humor que de la obra se desprende:

⁵⁶ “The subversive force of humour and laughter can be safely be container in the controlled and prejudice environment of a ‘comedy’. ‘Comedy’ is safe. It cannot be a threat to the stablishment because what is funny is assumed to be insignificant.” *Ibidem*, p. 65.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁸ La risa no tiene otra causa que la incongruencia repentinamente percibida entre un concepto y el objeto real que por él es pensado en algún respecto, y es sólo expresión de tal incongruencia. A menudo es originada por el hecho de ser pensados dos o más objetos reales bajo un concepto, trasladando a ellos la identidad de éste; dada la completa diversidad de los mismos, el concepto nos les cuadra más que parcialmente. A menudo se trata de un solo objeto real, cuya incongruencia con el concepto, al cual es legítimamente subsumido en uno de sus aspectos, se nota repentinamente. Cuando más legítima es en un respecto la subsunción de tales realidades bajo el concepto, y cuanto mayor y más detonante por otro su incongruencia con él, tanto más fuerte es el efecto cómico que nace de esta oposición. Por consiguiente, la risa se produce con ocasión de una subsunción paradójica y, por tanto inesperada, ya se exprese con palabras o con actos. Ésta es, brevemente, la verdadera explicación de lo risible.” Cabe señalar que Schopenhauer al explicar la “incongruencia” acude a que dos objetos son pensados bajo un mismo concepto que “no les cuadra más que parcialmente”; esta operación puede explicar tanto a la metáfora como a la ironía, según y como se ha visto en la Tercera parte de la investigación, además la “subsunción paradójica y por tanto inesperada” no necesariamente conlleva risa (*vid supra*, Tercera parte, apartado 1 Ironía e ironización), y por último la ironía no se limita a ser antífrasis, sino que la rebasa. Cf. Artur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, primera consideración, cap. XIII. El subrayado es mío.

- a) La sátira ilustrada o moderna se constituye de ataque, moralización y humor. La influencia de la menipea no puede soslayarse, esta modalidad nace en el seno de la filosofía práctica y echa mano de recursos cómicos, su influencia sobre la sátira moderna es innegable (*vid supra* Primera y Segunda partes).
- b) La ironía como figura de pensamiento no se reduce a la antífrasis de dos términos, más bien establece la contradicción entre ambos, se obliga a buscar ya no un sentido metafórico (nuevo, insólito), sino a “refrescar” el sentido latente de los términos gracias a esta contradicción. En la contradicción hay incongruencia, y ésta aporta el matiz cómico a esta figura en particular, la contradicción o incongruencia genera frustración en la expectativa y sorpresa cuando se alcanza un sentido. La ironía promueve un reto intelectual: algo se presenta como es para inmediatamente después mostrarse en contradicción; pero no deja de hacer sentido, he ahí el reto. El humor de la ironía no surge de una sorpresa total (el chiste o la broma), sino que exige la participación del lector. Así la ironía es el componente fundamental de la sátira moderna, pues logra impactar el nivel de pensamiento (dos ideas contrapuestas, no dos objetos como en la metáfora) donde podemos ubicar el contenido educativo que se desea hacer llegar al receptor; además la ironía puede atacar sin dolor y si hiere se vuelve sarcasmo. Se aprecia cómo la ironía desde el siglo XVII inglés, el XVIII francés y español se recuperó como la forma propia del hombre libre para hacer humor, de hecho será ésta la forma de hablar de sentido del humor: “Si el éxtasis de la risa corresponde a la liberación, el humor corresponde al uso soberano de la libertad”.⁵⁹ Este proceso fructificaría en el humor romántico, desesperanzado del siglo XIX.

⁵⁹ Cf. S. Averintsev, “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”, en Averintsev, S., V. Makhlin, M. Ryklin y T. Bubnova (ed.). *En torno a la cultura popular de la risa*, p. 18.

Recuperando la idea de “desproporción” de Tesauro, considero que lo que priva en *Don Catrín* es una desproporción irónica, y ésta consiste en que el ridículo no es consecuencia sólo de la desproporción sino de una labor de pensamiento, ya que la ironía es una figura cuya incongruencia o contradicción es de nivel intelectual. La desproporción sola puede conducir a la risa, en tanto la irónica a la sonrisa de la comprensión, del pensamiento, sonrisa que emerge cuando re-conocemos qué es cada cosa. Mientras en la risa el inconsciente se asoma con mayor plenitud y se abre la válvula de escape, en la sonrisa a la que me refiero hay una lucidez y gozo por la comprensión. Hay que señalar que mientras los efectos de la risa son efímeros, los de la sonrisa permanecen, además las bromas o chistes pierden su efectividad tras la repetición,⁶⁰ para la ironía y el humor ilustrado “la liberación en este caso no coincide con la risa, sino con el dejar de reírse logrando espabilarse de la risa”.⁶¹ Así sucede en las obras humorísticas como las novelas y cuentos de Voltaire y de Swift y *Don Catrín*.

¿De qué forma lo cómico genera conocimiento? Victor Raskin afirma al respecto:

Humor becomes a vast structure of intermeshed, revolved rings of reality-fantasy, finite-infinite, presence-void. It is important, however, that the content of the joke be recognized as the “reality” of the moment and no matter how fantastic the inexplicit content of a joke may seem, it is the reality of the time it occupies. Comparison is the very soul of humour.⁶²

En el caso de los chistes como en el de la ficción —todo chiste es una ficción— se parte de la suposición de que el mundo desplegado por el texto es un mundo posible en el texto, donde las acciones verosímilmente mostradas son aceptadas, sobre esta base *Don Catrín* es la narración autobiográfica de un hombre, relato en que aparentemente se ponderarán sus

⁶⁰ “[...] humour loses much of its strength with repetition, either of the same joke or by the telling of a series of jokes that are too similar in nature [...]”. Cf. Raskin, *The Semantic Mechanisms of Humor*, p. 36.

⁶¹ Cf. S. Averintsev, “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”, en Averintsev, S., V. Makhlin, M. Ryklin y T. Bubnova (ed.). *En torno a la cultura popular de la risa*, p. 32.

⁶² Cf. Raskin, *The Semantic Mechanisms of Humor*, p. 41.

acciones notables, la ironía impide paso a paso este propósito por sus dotes de argumentación indirecta, como aseguran Perelman y Olbrechts-Tyteca:

El ridículo es la sanción de la obcecación, y sólo se manifiesta en aquellos para los que esta obcecación no plantea dudas. [...] La asunción provisional por la cual comienza esta clase de razonamientos puede traducirse por una figura, la *ironía*. [...] El uso de la ironía es posible en todas las situaciones argumentativas.⁶³

En una nueva aproximación al siglo XVIII español, Francisco Sánchez Blanco Parody establece la diferencia entre la función del humor barroco y la del ilustrado:

Mientras el Barroco había institucionalizado la figura del gracioso, sacándola al mismo tiempo de su normalidad social al situarla entre el pueblo bajo, privado lo mismo de honor que de razón, la comedia dieciochesca, tanto nacional como extranjera, no necesita para reír del chistoso por oficio, sino que el espectador descubre por sí mismo la ridiculidad de los caracteres, de las costumbres, de las situaciones que constituyen la historia representada.⁶⁴

El Siglo de las Luces, de la razón, deja atrás paulatinamente el espíritu trágico de la visión barroca de la vida para sustituirlo por uno más cómico. A simple vista puede ser contradictorio que el siglo racionalista prefiera las comedias y los géneros cómicos menores a las tragedias. Los ilustrados conocían el alcance argumentativo de la ironía.⁶⁵

Mientras el héroe trágico propone una catarsis al público, una purga por medio del reconocimiento de lo ineluctable, mientras que el héroe cómico permite una *cathexis*, la concentración y liberación de una gran cantidad de energía. Los héroes trágicos provienen de una índole única, privilegiada, en tanto la comedia imita no sólo hombres comunes, sino los peores, los más bajos. Ahora bien, la base de la comedia será lo ridículo que producirá risa, la

⁶³ Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, apud Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica...*, p. 292.

⁶⁴ Francisco Sánchez Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, p. 176.

⁶⁵ Mauro Armiño en su estudio de la obra de Denis Diderot comenta: "A medida que avanza la centuria, la comedia y los géneros menores van imponiéndose a la tragedia, entre 1715 y 1750, el número de comedias estrenadas es de 140, el de pequeñas obras cómicas de 178, mientras que las tragedias sólo alcanzan las 120." Cf. Prólogo a Denis Diderot, *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, p. 19.

sátira según Robortello tiene como finalidad la catarsis moral (*vid supra* Segunda parte nota 66).

La risa libera momentáneamente, la sonrisa permanece.

Inicialmente nos reímos *de* Catrín, pero conforme avanzamos en la lectura Catrín se convierte en un *ieron* que nos va mostrando un mundo que le permite vivir de la falsedad. A la par el mundo “real”, extratextual, comienza a parecerse peligrosamente al textual y, cuando se da esa comprensión surge todo el poder de la crítica satírica y la sonrisa, porque aquello que se presentaba como paradójico, irreconciliable y absurdo en la ficción va dejando de serlo, va impregnándose de sentidos. Catrín es el falso blanco de la crítica, el blanco verdadero es la sociedad que lo tolera y rodea porque legitima su falsedad. Puede leerse en *Don Catrín* una sátira exclusiva de los catrines y de sus costumbres y entonces la novela permanece en el nivel de sátira de costumbres, en una lectura a partir de la desproporción irónica y del relativismo lingüístico de la obra puede conocerse un segundo nivel, el humor ilustrado “nace al situarse el lector en ese plano ‘más inteligente’. El autor y el lector ríen conjuntamente, pero a escondidas, porque a la víctima del humor no se le debe despertar de su candidez, no sea que se ponga rabiosa y violenta”.⁶⁶ ¿Y quién es la víctima?

La oposición que hice a toda gramática fue de lo más lucido; ni hubo que no se tendiera de risa al oírme construir aquel trilladísimo verso de Virgilio:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi, que volví al castellano de este modo: *Tu recubans*, tú amarrarás; *sub tegmine*, bajo de ciertos términos. Todos se reían, celebrando, ya se ve, mi habilidad; pero los maestros se ponían colorados, y aún me querían comer con los ojos desde sus sillas; ¡tanta era la envidia que los agitaba! Pero en fin, yo recogí mis galas, mis padres quedaron muy contentos y me pusieron a estudiar filosofía.

[...]

Así pasaron dos años [...]

Al cabo de este tiempo, por parecerme poco premio, no quise obtener el primer lugar *in rectum* que me ofrecían y me contenté con el grado de bachiller, que le costó a mi padre treinta y tantos pesos [...] (O-VII:543, 544)

Nada se dificulta en habiendo monedas y nobleza, yo lo vi conmigo palpablemente. Mi padre entabló su solicitud por mí,

⁶⁶ *Ibidem*, p. 186.

presentando mis ejecutorias de hidalguía y de nobleza y los recomendables méritos de mis abuelos que habían sido conquistadores, con lo que en dos por tres cátenme aquí con mis licencias necesarias para incorporarme a la milicia. (O-VII:551)

El pan de cada día era lo que menos trabajo nos costaba buscar, porque teníamos muchas visitas, y en unas almorzábamos, en otras comíamos, y cenábamos en otras, tomando café muchas veces con los amigos, pero el lujo necesario a nuestra clase, y que no podíamos sostener, nos era el tormento más insoportable, especialmente para mí, que no contaba sino con once pesos de sueldo, que no alcanzaban con ellos ni para botas. (O-VII:567)

¿Qué mal hace un catrín en vestir con decencia, sea como fuere, en no trabajar como los plebeyos, en jugar lo suyo o lo ajeno, en enamorar a cuantas puede, en subsistir de cuenta de otros, en holgarse, divertirse y vivir en los cafés, tertulias y billares? ¿Acaso esto o mucho de esto no lo hacen otros mil, aunque no tengan el honor de ser catrines? (O-VII:592)

Porque, ¿cómo logró Catrín el grado de bachiller si confiesa descaradamente su ignorancia y desprecio por las letras?: con dinero; ¿cómo ingresó a la milicia si es un cobarde?: con monedas y nobleza bastarda; ¿cómo sobrevive un oficial del rey si con once pesos de sueldo no le alcanza para botas?: jugando y abusando de su fuero; y ¿por qué habrían de criticar su *modus vivendi* si es el generalizado? ¿No son acaso la Universidad y sus académicos, la milicia y la pobreza con que sostiene a sus oficiales y la sociedad en general el otro blanco que aparece con la lengua irónica de Catrín? ¿A quién se censura cuando se censura a Catrín? La ironía es una argumentación indirecta, a salvo del rechazo que generaría la crítica por confrontación. Cuando se reconoce que es cada cosa sobreviene el gozo del entendimiento, la sonrisa de la sátira ilustrada que, desbordada hacia el mundo extratextual —chistosamente parecido al mundo del texto—, sacude al receptor, la sonrisa es la evidencia de que cayó en cuenta, de que se ha percatado de que la ficción quiere más de él y que lo ha incluido junto con su mundo-real en que se creyó a salvo.

Es cierto que el placer que experimentamos en seguir el destino de los personajes implica que suspendamos cualquier juicio moral real, al mismo tiempo que dejamos en suspenso la acción efectiva. Pero, en el recinto irreal de la ficción, no dejamos de explorar nuevos modos de evaluar acciones y personajes. Las

experiencias de pensamiento que realizamos en el gran laboratorio de lo imaginario son también exploraciones hechas en el reino del bien y del mal. “Transvaluar”, incluso devaluar, es también evaluar. El juicio moral no es abolido; más bien es sometido a variaciones imaginativas propias de la ficción.

Gracias a estos ejercicios de evaluación en la dimensión de la ficción, el relato puede finalmente ejercer su función de descubrimiento, y también de transformación respecto al sentir y al obrar del lector, en la fase de refiguración de la acción mediante el relato.⁶⁷

Recordemos en este punto la afirmación de Carlos María de Bustamante respecto a la sátira lizardiana: “sus producciones son espejos en que miramos nuestros defectos, que nos obligan a decir... *aquí voy yo... mutato nomine de me fabella narratur* [cambiando el nombre, la fabulilla habla de mí]”.⁶⁸

3. Las apariencias ¿engañan? O de cómo Don Catrín se escapó en una tabla bajo nuestras narices.

Hasta aquí se ha revisado las bases retóricas que sostienen el humor en *don Catrín*: el relativismo lingüístico, la contradicción de la ironía, la ironización, la incongruencia y la desproporción. Es un humor que se guarda de ofender y lacerar al receptor, pero que le exige a cambio su participación intelectual. Los fundamentos retóricos y composicionales del humor de la novela han sido esclarecidos; sin embargo, hace falta un aspecto sobre la manera en que ese humor asalta al receptor.

Sí, las apariencias engañan. Pero ¿a quién engañan en *Don Catrín*? Habrá que responder: engañan a quienes creen en las apariencias, a quienes no las consideran como apariencias sino como la realidad de la cosas. ¿Se engaña este autor ficticio que lega sus memorias convencido de que, a pesar de haber vivido en cárceles, hospitales, bajo golpes, frío y hambre, tendrá seguidores que tomarán literalmente la frase: “El objeto es aumentar el número de catrines; y el medio proponerles mi vida por modelo” (O-VII:540)?

⁶⁷ Paul Ricoeur, *El sí mismo como otro*, p. 167.

Hay que pensarlo con cautela. Don Catrín es a un tiempo autor ficticio de su autobiografía, en ella se convierte en narrador, cuya labor es ser la voz, y Catrín es además un personaje de esta narración. Los tres son el mismo pero funcionan estructuralmente de manera distinta en la ficción de la obra, que por lo demás queda inconclusa, pues Cándido el practicante que atiende a Catrín durante sus últimos días y agonía es quien concluye las memorias. La novela posee desde el capítulo I hasta el XIV un narrador autodiegético homodiegético, después delega la narración a uno testimonial.

Las formas y grados de participación de un narrador homodiegético son muchas y permiten dibujar con claridad el perfil de esta clase de narradores. Puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe” de su propio relato. Genette hace una subdivisión en el seno de la propia narración homodiegética y llama a este tipo de *narrador: autodiegético*. Típicas de esta forma de narración en primera persona son, en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario.⁶⁹

La instancia narrativa —desde dónde y desde cuándo se narra— es el presente de la enunciación, desde ahí Catrín escribe sus memorias, para entonces ha traspasado el punto de quiebre. Consecuente con esto la conciencia del narrador será la de un libertino convencido de su verdad, una verdad de la cual él es la prueba viva: puede vivirse sin trabajar. La narración refuerza cómo llegó a ese estado, inicia con su nacimiento y concluye con su muerte, y en aras de una mimesis de verosimilitud total con el mundo extratextual el narrador comparte con su lector tiempo y espacio: ciudad de México de 1790 o 1791 a 182....? La grandilocuencia con que inicia y el orgullo con que narra y se dirige a su lector apartan a la voz (narrador) de la conciencia del Catrín-personaje: “por definición, quien narra en ‘yo’ no puede acceder a ninguna otra conciencia que no sea la suya”, “aunque el yo narrado y el yo que narra sean la

⁶⁸ E. L. B., “Aplaudo el mérito...”, cf. *Amigos, enemigos y polemistas...*, próxima publicación.

⁶⁹ Cf. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 137.

misma *persona*, el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del acto de narrar, al mundo de su yo narrado.”⁷⁰

El narrador se ocupa de pintar las acciones, mientras que el personaje las padece, uno representa la forma de las acciones mientras que el otro permite constatar lo que sucedió. La distancia entre ambos genera una tensión: Catrín-personaje vacila, resbala, cae, es golpeado, bañado, amenazado; Catrín-narrador transforma las peripecias y sufrimientos de Catrín-personaje al contarlos desde su presente satisfecho, las burlas de sus compañeros de clase, las cárceles sufridas, la ignorancia, la pobreza, el robo, la estafa, incluso la pérdida de la pierna se ven encaminadas a justificar el triunfo de su credo: vivir sin trabajar siguiendo la ley de este mundo que es la apariencia, y si la apariencia lo es todo, Catrín apuesta por algo que rebasa la hipocresía y concluye por adoptar la falsa apariencia para lograr el cometido. Incluso la falsa apariencia de estar narrando una vida modélica, virtuosa, memorable, el título corrobora este deseo de falsa apariencia: *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*.

Se hace necesario en este punto discernir entre el nivel narrativo de Catrín-narrador que escribe y a veces dicta *Vida y hechos...*, y el de Fernández de Lizardi, autor de *Don Catrín de la Fachenda*.⁷¹ En *Vida y hechos* el acto de narración se encuentra ficcionalizado dentro de la diégesis; Fernández de Lizardi y Don Catrín no comparten el mismo nivel narrativo:

[...] toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje [en este caso narrador y personaje]. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción sin

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 102 y 150, respectivamente.

⁷¹ Desde aquí utilizaré *Don Catrín* únicamente para referirme a la obra escrita por Fernández de Lizardi, y así distinguirla de *Vida y hechos*, autobiografía ficticia escrita por don Catrín, que dejó a manos del practicante Cándido encomendándole su publicación. *Don Catrín* novela de un autor histórico, *Vida y hechos* el acto de escritura ficcionalizado por un narrador homodiegético autodiegético. Son el mismo texto, con la salvedad de que *Vida y hechos* es una representación dentro de *Don Catrín*.

que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo.⁷²

La conciencia de autobeneplácito de Catrín-narrador se imbrica sobre el relato de constantes desdichas concatenadas; de dicha tensión entre la circunstancia del personaje y el narrador también se desprende humor.

Todos me dieron mil abrazos y parabienes, y entre los brindis que se repetían a mi salud, me decían que parecía yo un capitán general, con lo que me hacían conocer mi mérito y solidez. (O-VII:551)

Ya se deja entender que eran una señoras timoratas y no podían sospechar de una caballero como yo que abusara de tan estrecho parentesco [la supuesta hermana de Catrín], y así no tuvieron embarazo en ofertarme su casa, y yo quise honrarme con su buena compañía.

Quisieron ir al Coliseo; las llevé, y concluida la comedia fuimos a cenar y después a su casa.

Innumerables sujetos la saludaron en la calle, en el teatro y en la fonda con demasiada confianza, y yo me lisonjeaba de haberme encontrado con una hermana tan bonita y bien quista.

Llegamos al fin a su casa, y no me hizo fuerza que ésta fuera una triste accesoria, ni que los muebles se redujeran a un canapé destripado, a un medio petate, una memela o colchoncillo sucio y un braserito de barro en el que estaban de medio lado una ollita de a tlaco con frijoles quemados.

Ya sabía yo que esta clase de señoritas, por más lujosas que se presenten, no tienen, casi siempre, mejores casas ni ajuares.

Yo entré muy contento, y la buena de mi tía no permitió que durmiera en el canapé, porque tenía muchas chinches; y así, quise que no quise, acompañé a mi hermana porque no me tuvieran por grosero y poco civilizado.

En esa noche la instruí en el papel que debíamos todos representar con Simplicio [...]. (O-VII:575-576)

Pareciera en estos párrafos que Catrín pretende una doble postura como narrador, confunde: ¿sabe o no sabe que los halagos a su uniforme fueron meros elogios hueros?, si sabe que la supuesta hermana es una coquetilla, ¿por qué dice “lisonjearse” por la hermana que tenía y añade que eran unas señoras “timoratas” y él un caballero, si obviando preámbulos yace con su supuesta hermana? ¿Acaso Catrín no está reproduciendo para burla de sus lectores a

⁷² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 140.

aquellos hermanos y esposos cornudos que tienen que sufrir que sus hermanas y esposas sean saludadas en la calle por muchos otros hombres en reconocimiento no tanto de su belleza, sino de los favores recibidos? Catrín juega el papel de no saber que Laura es una cusquilla y al hacerlo provoca la sonrisa del lector que reconoce en esta escena la necesidad de quien no quiere ver. Veamos algo distinto en la misma voz del narrador:

Si en los días que me duró esta bonanza [como jugador] no hubiera yo jugado, otro gallo me cantara a la hora de ésta; pero la mitad del dinero utilicé, y la otra mitad perdí. (O-VII:582)

Por lo ordinario me levantaba yo a las nueve y diez de la mañana, y este régimen contribuyó a destruir mi salud. No sabía yo la máxima de la escuela salernitana que dice que siete horas de sueño bastan al joven y al viejo [...].

Ignoraba yo esto, y lo que Salomón dice a los perezosos en sus Proverbios.

Por otra parte, mi mesa era abundante para los tres, y muy exquisita para mí, porque Marcela era hija de una que había sido cocinera de un título y de muchos ricos y había aprendido perfectamente el arte de lisonjear los paladares, provocar el apetito y dañar el estómago; con esto, me hacía mil bocaditos diferentes y bien sazonados cada día. También este regalo me fue perjudicial.

[...]

Éstas y otras cosas ignoraba yo, cuya observación conduce efectivamente a mantener la salud con vigor. El último amigo que tuve, y que pienso fue el único, me instruyó en estas reglas, pero tarde, porque ya estaban mis fuerzas enervadas, gastada mi salud y consumidos mis espíritus. (O-VII:610-612)

Por momentos la voz de Catrín-narrador es desvergonzada o cínica, y por momentos moraliza a su lector, advirtiéndole no a favor de una vida sana, pues como deja verse en la primera cita no previene contra el juego, sino aconseja cómo preservar el fruto de tal vicio: hay una falsa postura moral del narrador. El hecho de que prevalezca el tono cínico o de falsedad sobre el aleccionador disminuye el aspecto moralizante explícito y agudiza el efecto irónico; además, la advertencia llega tarde, no hace efecto: cuando saber era útil él ignoraba, después cuando lo sabe ya es tarde, no así para el lector a tiempo avisado; Catrín no puede cambiar, el lector sí. Si bien estos mensajes seudomorales y morales pueden identificarse con la voz autoral

de Fernández de Lizardi, esto no traiciona el carácter del personaje, ya que no es Catrín quien sabe y afirma “Estas y otras cosas”, sino su último amigo. Respetando la verdad de la ficción las ideas del autor no trastocan la construcción verosímil que ha alcanzado con su personaje y protagonista en estos momentos de la narración.

Hay un tercer matiz interesante en la voz del narrador:

Mas no penséis que la fortuna se me mostraba alegre por sola su bondad o su inconstancia, sino porque yo hacía mis diligencias tan activas y honestas como la que os voy a referir.

Una vez andaba vestido de catrín [esto sucede después de que rompe las ejecutorias y transita entre pillo y catrín] y sin medio real, encontré a una mujer que vendía un hilo de perlas en el Parián, y pedía por él ochenta pesos. Ajusté el dicho hilo en sesenta y ocho; la mujer convino en el ajuste; la llevé a un convento, diciéndole que lo vería mi tío el provincial, que era quien me lo había encargado para mi hermana su sobrina. La buena mujer me creyó sobre mi frac y mi varita; me dio el hilo, se fue conmigo al convento; la dejé esperando en la portería su dinero, y yo, como los cuentos, entré por una puerta y salí por la puerta falsa. La zonza aún me estará aguardando: Yo en la tarde vendí el hilo en treinta pesos a un pariente marcial, que al ver la barata lo compró sin pedirme fiador ni mosquearse para nada, después le advertí que no lo vendiera en México. Tales eran mis ingeniadas. ¿Y esto no prueba un talento desmedido, una conducta arreglada y un mérito sobresaliente? Que respondan los catrines y los pillos. (O-VII:604)

Las apariencias engañan a quien cree en ellas, como esta mujer: “La buena mujer me creyó sobre mi frac y mi varita.” El talento desmedido, la conducta arreglada y el mérito sobresaliente de esta estafa sólo pueden ser apreciados por los catrines y los pillos, y ¿en qué estriban ese talento y ese mérito? En que a plena luz de día, sin violencia y basándose en la falta de perspicacia de la mujer que cree en las apariencias, Catrín logra salir impune del robo. La confesión desfachatada y orgullosa de su estafa no trae sobre sí la burla del receptor. Nadie debiera creer en un engaño narrado así con tal claridad, y el éxito obtenido hace sonreír y, tal vez, pone al receptor peligrosamente de su parte; la maldad subyacente en esta aventura no es clara, como dice Ricoeur: “El juicio moral no es abolido; más bien es sometido a variaciones

imaginativas propias de la ficción.”⁷³ El juicio moral se suspende, lo único que resulta de interés y que hace sonreír es, retóricamente, la desproporción entre la naturaleza negativa de lo narrado y la forma en que está narrado, forma que lo convierte en algo positivo, y es positivo porque fue exitoso: estuvo mal, pero salió bien. Aquí puede apreciarse claramente cómo en la narración de Catrín-voz priva el “bien decir” del “mal hacer”, este bien decir se imbrica sobre las acciones y las “pinta” de otra manera.

Ahora bien, si el lector se apega a la verosimilitud de la narración —alguien llamado Catrín de la Fachenda ha escrito sus memorias para ejemplo del público— ¿por qué Catrín revela sin ambages las engañifas, los garlitos con que estafó a todo mundo?, ¿por qué la desfachatez? Me parece que una posible respuesta sea el lector implícito, el lector para quien Catrín está escribiendo:

Capítulo I

Sí amigos catrines y compañeros míos [...] (O-VII:540)

¿Qué se me da, amados catrines, parientes, amigos y compañeros míos, qué se me da [...]?(O-VII:541-542)

¿Qué os parece, amigos y compañeros? ¿No os admira mi habilidad en tan pocos años? (O-VII:543)

Capítulo IX

Ya supondréis, amados catrines y compañeros míos, que con semejante conducta me granjeé muchos amigos [...](O-VII:591)

Capítulo XI

¿Qué os parece, queridos compañeros? (O-VII:603)

Capítulo XIV

Abrid los ojos, catrines, amigos, deudos compañeros míos; abrid los ojos y no os fiéis de estas sirenas seductoras [...](O-VII:616)

Siguiendo la ficción la obra está dirigida a catrines y pillos; para ellos la obra resguarda los fundamentos de su conducta... y si el lector no se considera un catrín o, mejor aún, si no desea ser incluido dentro de la caterva de catrines que infestan a la sociedad, deberá asumir un

⁷³ Paul Ricoeur, *El sí mismo como otro*, p. 167.

juicio moral e ideológico que lo distancie del narrador y del público al que se dirige el narrador, al que perteneció el personaje, según prueban sus aventuras. Este esfuerzo por separarse le permite reconocer qué es cada cosa y en ese proceso reconocerse a sí mismo, de lo cual deviene el deleitoso aprendizaje. Otra posibilidad es que conforme se realiza la lectura el narrador se dirige a nosotros como catrines, nos hace catrines, pues no sólo es catrín el que lo aparenta, sino el que se comporta como tal. Poco a poco la labor de *ieron* del personaje le toca la nariz al lector, pues el mundo que tolera y fomenta la falsa apariencia de Catrín es el propio mundo del lector. Así, cuando se reflexionó acerca de la sátira se había supuesto la existencia de una complicidad entre el satirista, el receptor y la víctima —tal como Freud lo explica respecto al chiste, *vid supra*, primer apartado de esta parte de la investigación—, la supuesta superioridad compartida tanto por el satirista como por su cómplice —el lector— sobre la víctima queda abolida con esta nueva lectura de *Don Catrín*. Es el lector quien se ve orillado a poner tierra de por medio entre Catrín y él mismo. El receptor debe re-conocerse como diferente de Catrín, cuestión difícil, o para su desgracia encontrar alguna semejanza.

Retornando a los territorios de la preceptiva, es posible percibir que *Don Catrín* aspira a la belleza de vestir la verdad para hacerla útil. La distancia entre la filosofía y la poesía existe por los medios en que ambas “conocen” la verdad, pues mientras aquella lo hace desnudamente, ésta lo hace “adornada de ricas galas”. El modo de la poesía echa mano además de los géneros y cuando se trata ya no de hablar a los príncipes, sino a los hombres libres y al pueblo, Luzán advierte que la comedia es la forma propia para “la gente y los hombres particulares”.⁷⁴ Boileau por su parte señala algunos requisitos de aquellos que desean escribir “antes que escribas, tu aptitud sondea”; “siempre lo que es superfluo es enojoso/y empalagado el gusto lo repugna/sabrá escribir quien sepa ser conciso”; “¿La crítica te espanta? á criticarte/Aprende tú

⁷⁴ Cf. Luzán, *Poética...*, p. 122.

severo: la ignorancia/Es de sí propia nata admiradora”; “Mas no llames amigo al lisonjero/Que en su aplauso exterior de ti se burla”; “Que si necios autores tiene el siglo,/De admiradores necios no escasea”. Y recomienda la conformación del carácter de los personajes de acuerdo a su edad: “El joven, en caprichos fervoroso,/Dócil se presta á la impresión del vicio,/frívolo en discurrir, vario en deseos,/A la censura, y no al placer, remiso”.⁷⁵ En su *Poética* Horacio había señalado un origen para la buena poesía: “la sensatez es el principio y fuente del correcto escribir”.⁷⁶ De origen las memorias de *Catrín* están destinadas al ridículo, ya que dentro de la ficción planteada él es un autor, un autor más a cuya escritura se aplican las reglas del arte, fácil es notar que no las sigue. En cambio si apelamos al autor real, a Fernández de Lizardi, se aprecia justamente lo inverso, Lizardi obedece la preceptiva haciendo que el carácter de su protagonista corresponda con la recomendación de un carácter joven; decidió escribir una obra dentro del género de lo cómico porque éste es más recomendable para los hombres libres y para el pueblo dado que logra que la verdad se vista de ropaje agradable; *Don Catrín* pretende ser una sátira por su perspectiva fustigadora y moral, el protagonista en la línea de la comedia es un *eirón* que tiene la responsabilidad de llevar al lector de la mano por el conocimiento práctico de su mundo. Como autor, Lizardi cumple en su novela con creces las demandas de la preceptiva de su época, incluso a nivel de crítica literaria, pues, *Don Catrín* representa la prueba textual del error poético, para dibujar la ridiculez en el estilo Fernández de Lizardi sigue al pie de la letra las advertencias que se han localizado en el tratado de Tesauro, la genialidad del modesto autor mexicano consiste en que no es *Catrín* quien deliberadamente opta por ese estilo, sino que es Lizardi quien se lo atribuye con sutilidad y elegancia tal que logra la verosimilitud completa deseada de la ficción, y esto se aprecia en el hecho de que ni su mano, ni su conciencia autoral están presentes con claridad en la ficción como lo están en *El Periquillo*

⁷⁵ Cf. Boileau, *Arte Poética*, vv. 15; 68-70; 196-198; 203-204; 236-237 y 389-392.

y *La Quijotita y su prima*. El humor se desprende de las acciones como dicta la preceptiva al respecto, pero, cuando éste se sostiene también en el estilo el humor es la cara llana de la insensatez sin agredir. Hay que recordar lo analizado en la Tercera parte respecto del estilo y la ironía, trabajos todos sobre el lenguaje y contra el lenguaje en su literalidad.

En la ficción el estilo de Catrín es propio de aquello conocido comúnmente en la época como “erudito a la violeta” o “pedante”. En 1789, Leandro Fernández de Moratín publicó *La disputa de los pedantes* en la que se concentra la crítica mordaz y juguetona del genio de Moratín respecto a la siempre existente lucha literaria entre poetas y autores. Para el caso, Moratín —como Luzán, Cascales y Cadalso— denuncia la decadencia del estilo literario alambicado, pomposo y huero de muchos poetas. La anécdota de *La disputa* refiere cómo una turba violenta de poetastros arriba al Parnaso con intenciones de llegar hasta las habitaciones de Apolo; Mercurio se encarga de llevar a uno de aquéllos gritones a presencia del dios para que exponga el motivo de su atrevimiento. La turba había ya golpeado a algunas musas y amenazaba con destruir el palacio todo, de manera que el escogido entre muchos logra es la muestra de lo que es un autor pedante:

¡Que es posible, decía arqueando las cejas y dándose palmadas en la frente, que es posible que Apolo, el rubicundo Delio, el claro Cintio, el Patáreo numen desea verme, solicita conocerme y tratarme! ¡Oh favor! Pero ¿es cierto, soberano Alípede, es verdad o ilusión dulce de mi deseo? ¿Es realidad física o extravío de la imaginación férvida? ¿Es soporoso nocturno raptó que en la atezada calígene... —No es calígene ni raptó atenazado, ni cosa alguna de la que habéis dicho, replicó Mercurio; mi hermano os quiere ver y a eso vamos allá; pero os advierto en caridad que tratéis de no hablarle en culto, ni le juguéis del vocablo, ni le digáis quisicosas ni garambainas, porque os mandará tirar de un balcón [...]
—¿Qué decís, ínclito nuncio del Tonante?, replicó el del cisco: ¿tanta cólera podrá caber en los celestes númenes? No, facundo nieto de Atlante, no lo hallo posible. —Si es posible o no, añadió Mercurio, veréislo después; y vuelvo a avisaros que si no

⁷⁶ Cf. Horacio, *Arte Poética*, v. 309.

dejáis esas gallardías del estilo, lo habréis de pasar muy mal, señor repentista.⁷⁷

El estilo es por donde se conoce al autor, al hombre podría decirse con Buffon (*vid supra* Tercera parte). En el caso de este poetastro la sátira se dirige a la decadente escritura barroca culterana, se dejan ver la acumulación y repetición innecesaria, el uso de epítetos que en lugar de acercar al receptor hacia su objeto lo alejan de él, de su conocimiento y de la claridad, además no son epítetos ni sinónimos que abunden en el personaje, como Alípede que quiere decir “el de pies alados”, sino que redundan sin iluminar. A eso se refieren los neoclásicos cuando zahieren la escritura oscura, al amontonamiento de palabras sin aportación. Dicho estilo provoca el enojo de Mercurio y contrasta con el suyo propio, claro y conciso. Ahora reproduzco la petición de este autor a Apolo:

Asomóse Mercurio, y vio que aún no había venido Apolo; y no hallando a quien poder confiar la guardia del coplero, tuvo que detenerse con él, mal de su grado.

El otro se paseaba por la salas a grandes trancos, haciendo una reverencia profundísima siempre que atravesaba delante de Mercurio, y esto lo repetía tantas veces que el dio le encargó que no lo hiciera porque no gustaba de cumplimientos.

“¡Qué variedad!, ¡qué diferencial!, ¡qué opuestos polos!, exclamó entonces con voz recalcada y nasal: aquí desprecia un dios lo que en el mundo, en las cortes, en los palacios exigen los hombres de los otros hombres [...]. Y si fuera decir, que por esto se consigue alguna cosa, vaya con mil demonios [...], todo pudiera tolerarse; pero ¿quién dirá que un hombre como yo, de tan exquisito mérito, de tan gigantes prendas, se ve menospreciado y burlado, desamparado, hambriento y oscurecido entre el vulgo *profanum vulgus*, sin que un *Maecenas atavis*, magnánimo y liberal le haga surgir del abismo de miserias [...] Yo he tratado con próceres, potentados, ministros y magnates de primera magnitud: ¿y qué he conseguido? [...] ¡Oh pobreza! *Pauperiem pati*, que dijo el anónimo; esto es: *pauperiem* la pobreza, *pati* sea para tí, que yo no la quiero. Tan odiosa es la pobreza, que aun de los varones más doctos es abominada. ¿Y qué obras son estas que conservo?, ¿qué felices partos? ¡Ahí es nada! ¡Ahí es un grano de anís lo que tengo escrito! Figúrese vuestra serenidad: de primera entrada veinte y tres comedias, nueve follas, cinco tragedias, dos loas, cincuenta y dos sainetes tabernarios [...]

⁷⁷ Leandro Fernández de Moratín, *La disputa de los pedantes*, p. 91.

“¿Y qué diré de mis piezas fugitivas? ¿Qué diré, sino que pasan de cuatrocientos mis sonetos sin contar algunos que se me han escabullido [...]? Pero, ¡qué sonetos!, ¡qué madrigales!, ¡qué romances!, ¡qué estrambotes!, ¡qué enigmas amorosos!”⁷⁸

He aquí otra clave retórica del humor en *Don Catrín*, si no es que la más clara: la alabanza de uno mismo produce todo lo contrario, vituperio. El pedante es incapaz de discernir, es, por definición un insensato necio desposeído, por esto mismo, del buen gusto (habilidad para discernir lo bueno de lo malo); jamás practicará la autocrítica recomendada por Boileau. A pesar de que nadie gusta de sus producciones, este poetaastro y la turba que representa desean entrevistarse con Apolo, para que el dios reconozca la grandeza de sus producciones:

Mis compañeros y yo no deseamos otra cosa, sino que vuestra rubicunda celsitud nos dé una patente y sellada según estilo, en la cual se exprese que nuestras obritas, las ya publicadas y las que vamos a publicar, de las cuales y de sus autores han dicho y dirán los envidiosos críticos tantas perrerías, son elegantes, doctísimas, incomparables, y de aquí arriba lo que pareciese conveniente añadir en su elogio. Diréis además, que nosotros los que tales obritas hicimos y haremos, no somos poetillas hueeros, tragos ridículos ni cuervos raucos; sino filomenas dulcisonas y sirenas machos [...]⁷⁹

“Nací para ejemplo y honra vuestra” dice Catrín al iniciar sus memorias. Contrario a lo que indican las reglas del arte que prescriben que sólo se alabe la vida del hombre por sus obras una vez muerto, Catrín se adelanta cometiendo una doble falta: alabanza previa a la muerte huele a servilismo, pero cuando ésta es a uno mismo se confunde con la soberbia o mejor con la más rampante necedad. Sucede lo mismo con el juicio sobre las obras literarias, juicio que debe ser futuro, para desgracia de los pedantes y gozo de los grandes autores; no hay manera para el ilustrado de obtener a un tiempo gloria y dinero, porque aquélla viene con la dilatación del tiempo. De manera que cuando Catrín anuncia hiperbólicamente la buenaventura de su obra, demuestra su pedantería:

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 91-92.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 99-100.

Sería yo el hombre más indolente, y me haría acreedor a las execraciones del universo, si privara a mis compañeros y amigos de este precioso librito, en cuya composición me he alambicado los sesos, apurando mis no vulgares talentos, mi vasta erudición y mi estilo sublime y sentencioso.

[...] descargada de episodios inoportunos, de digresiones fastidiosas, de moralidades cansadas, y reducida en a un solo tomito en octavo, se hará desde luego más apreciable y más legible: andará no sólo de mano en mano, de faltriquera en faltriquera y de almohadilla en almohadilla, sino de ciudad en ciudad, de reino en reino, de nación en nación, y no parará sino después de que se hayan hecho de ella mil y mil impresiones en los cuatro ángulos de la tierra. (O-VII:539)

El relativismo lingüístico y la ironización dejan ver la voz de Fernández de Lizardi agazapada, diferenciando *Don Catrín* de *El Periquillo*, para inmediatamente después dejar claro que el estilo del autor es la mejor descripción de la obra, será frívola e insensata, en dos palabras: ridículamente pedante. Catrín es el autor de sus propias memorias, se convierte necesariamente en el héroe de su narración y es además, apologista de la obra; queriendo ser apología *Vida y hechos...* entra de rondón entre las obras ridículas, su autor se presume pedante por su estilo y en lugar de suscitar en el receptor admiración o respeto, despertará, como en Apolo, Mercurio y las musas, dos reacciones que van aparejadas para la preceptiva de la época: enojo e hilaridad. La desproporción, incongruencia y reducción se encuentran en las acciones, pero todo es obra del estilo del autor ficticio que funge a su vez como narrador. Siguiendo al Apolo de Moratín, la ficción de *Vida y hechos...* hace coincidir “ideas inconexas, especies vagas, raciocinios mal entendidos o mal aplicados”, y se convierte en una de esas obrillas “fútiles, no sólo dañosas a quien las lea, porque en ellas malogra su tiempo, sino porque también excitando en el público el prurito de saber a poco trabajo, le apartan con tedio de los buenos libros en que se debiera instruir, propagándose por este medio la falsa sabiduría, más funesta mil veces que la total ignorancia.”⁸⁰

⁸⁰ *Ibidem*, p. 103. Ambas citas.

Fernández de Lizardi crea una obra cuyo sentido dentro de su tradición literaria es metatextual, es un acto de habla que predica sobre otros actos de habla semejantes (texto que predica de otros textos): una ridícula autobiografía, un texto inútil en el universo de la diégesis, y que al ser ficción habla de las obras similares, se moteja la autoalabanza, la lisonja, el estilo ampuloso, en resumen el “bien decir” —caso de *Catrín* y de muchos otros. *Don Catrín* denuncia el relativismo del lenguaje, la falsedad de los contenidos, la incongruencia y desproporción. Dentro de la representación ficticia en que se ubican Cándido y el protagonista-narrador, los cuadernos de *Catrín* —que se convertirán en *Vida y hechos*— son una pésima autobiografía, una mala obra. Pero Cándido atiende al dicho clásico y que estaba de moda en la época: “no hay una obra tan mala de la cual no pueda extraerse algo útil”,⁸¹ y con su epílogo convierte *Vida y hechos* en algo útil.

En su novelita, Fernández de Lizardi arma la ficción de la necesidad puntualmente. *Don Catrín* es una suerte de exorcismo literario dentro de la escritura lizardiana, conjuro contra el maligno error poético de la época. En la diégesis *Vida y hechos* funciona como una purga que se cumple cuando Cándido concluye la obra con estilo diverso y un soneto que advierte mal futuro para todo aquel que se decida a vivir como *catrín* o a escribir como *catrín*.

En otro orden de ideas, puede decirse también que cuando *Catrín* afirma: “Nací para ejemplo y honra vuestra” al iniciar sus memorias, ha de aceptarse tal declaración, pues, es modelo y honor para los pillos, al tiempo que se constituye en modelo irónico para el lector honrado:

[...] la lectura, lejos de ser una imitación negligente, es, sobre todo, una lucha entre dos estrategias, la de la seducción llevada por el autor bajo la forma de un narrador más o menos fiable, y con la complejidad de la “willing suspension of disbelief”

⁸¹ *Nullum esse librum tan malum, ut non aliqua prodesset*. Que se traducía entonces: “no había un libro tan malo que en alguna de sus partes no pudiese ser útil”. Lo cita Plinio el Joven de su tío Plinio el Viejo. Lo usa Cervantes en el capítulo III, de la Segunda parte de *El Quijote*, y Fernández de Lizardi en el número 1 de *El Pensador Mexicano*, t. I (O-III: 33).

(Coleridge) que señala la entrada en lectura, y la estrategia de sospecha dirigida por el lector vigilante, el cual no ignora que es él el que lleva el texto a la significación gracias a sus lagunas calculadas o no. A estas observaciones de *Tiempo y narración*, añadiré hoy que la condición de posibilidad de la aplicación de la literatura a la vida descansa, en cuanto a la dimensión dialéctica del personaje, en el problema de *identificación-con* [...] que es un componente del carácter. Por el rodeo de la identificación con el héroe, el relato literario contribuye a la narratividad del carácter.⁸²

La identificación-con el héroe en el caso de Catrín es opuesta, se pretende que el receptor se distancie del personaje, pero el narrador se aproxima al lector, lo trata de amigo y de igual, con confianza, pasándole cariñosamente un brazo por la espalda. Comparte con el receptor su visión cínica del mundo, la sonrisa del develamiento. No se trata de reírse de Catrín personaje y sus peripecias, sino *con él*, con Catrín-narrador de su exitosa vida y de ese mundo textual, de las víctimas de sus truhanerías (Simplicio, Sinforosa y otros anónimos) y de los medios de que se valió. Pero aquí no termina el asunto, pues, recordemos que

[...] toda narración homodiegética *fictionaliza* el acto mismo de la narración. [...] el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo.⁸³

En *Don Quijote* la ficcionalización de la narración misma es uno de los tantos toques maestros que enmarcan la obra; en el caso de *Don Catrín* dicha ficcionalización se palpa en el penúltimo capítulo: “Las ansias me agitan demasiado; el pecho se me levanta con el vientre... me ahogo... amigo practicante, seguid la obra...” (O-VII:617). En este justo instante la diégesis alcanza a la instancia narrativa: la narración culmina en el presente desde donde se narra. La verosimilitud histórica del relato es mayúscula: Don Catrín muere narrando: “aún vivo y tengo lugar para escribir estos pocos renglones” y más adelante añade: “El practicante, don Cándido, se ha dado por mi amigo; me chiquea mucho y me predica; mas a veces me sirve de

⁸² Paul Ricoeur, *El sí mismo como otro*, p. 161.

amanuense; tengo confianza en él y le encargado que concluya mi historia; me lo ha ofrecido; es fanático y cumplirá su palabra, aunque borre esta expresión; pero es un buen hombre” (O-VII:616). La narración de la *Vida y hechos*, su fijación, conclusión y destino son acontecimientos narrados en la obra misma, que explican cómo es que llegó a nuestras manos. El lector a quien se dirige *Vida y hechos* resulta ser el mismo lector que lee *Don Catrín*: el mundo del texto se desborda hacia el mundo del lector gracias al trabajo ficcional.

El capítulo XV no es ya obra de Catrín-narrador-personaje-autor, sino de Cándido, que, en calidad de testigo, refiere las “exequias” del cuerpo del héroe: “Se le hicieron las exequias correspondientes, según los estatutos del hospital, bajando su cadáver caliente de la cama, llevándolo al depósito y a poco rato al camposanto” (O-VII:618). La cesión forzosa de la narración a un narrador testimonial permite a Fernández de Lizardi contrastar la ficción narrada por don Catrín, merced a la impresión que le otorga la ideología del nuevo narrador:

Ya no pudo seguir dictando el triste don Catrín; la disolución de sus humores llegó a su último grado; el pulmón se llenó de serosidades; no pudo respirar y se murió.

[...]

¡Pobre joven! Yo me condolí de su desgracia, y quisiera no haberlo conocido. Él manifestó con su pluma haber sido de unos principios regulares y decentes, aunque dirigido por unos padres demasiado complacedores, y por esta razón muy perniciosos.

Ellos lo enseñaron a salirse con lo que quería [...].

Luego que leí los cuadernos del pobre don Catrín, y oí sus conversaciones y me hice cargo de su modo de pensar y del estado de su conciencia, le tuve lástima [...]

Me comprometí a concluir la historia de su vida; pero ¿cómo he de cumplir con las obligaciones de un fiel historiador sino diciendo la verdad sin embozo? Y la verdad es que vivió mal, murió lo mismo y nos dejó con harto desconsuelo y ninguna esperanza de su felicidad futura. (O-VII:619)

Cándido es un hombre de ciencia, un practicante de medicina, a él deja Fernández de Lizardi la conclusión del relato. El estilo cambia, se deja la desproporción irónica para dar paso a

⁸³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 140.

la claridad de las explicaciones: mientras Catrín exclama “la hidropesía, la agua, la pituita o qué se yo, que cada día me va engordando más, y yo no quisiera semejante robustez” (O-VII:616); Cándido se remite a explicar las causas científicas de su muerte: “la disolución de sus humores llegó a su último grado; el pulmón se llenó de serosidades; no pudo respirar y se murió”. Es preciso detenerse en la narración de Cándido, lo que a Catrín le toma catorce capítulos, al practicante le toma apenas unas palabras: “vivió mal, murió lo mismo”. La reducción de la sátira opera aquí ya no contra los vicios específicos, contra las acciones, sino contra la narración misma, *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda* no es una autobiografía, se limita a narrar la vida de un joven que “vivió mal, murió lo mismo”. El espíritu de “fiel historiador” de Cándido le impide continuar la ficción como lo habría hecho el narrador-protagonista, de manera que la traiciona, en lugar de narrar la muerte y exequias de un gran hombre, exitoso, truhán vencedor, se limita a los desnudos y claros hechos abultados por el estilo de un pedante.

El contraste entre el inicio de la obra “Sería yo el hombre más indolente, y me haría acreedor a las execraciones del universo, si privara a mis compañeros y amigos de este precioso librito, en cuya composición me he alambicado los sesos, apurando mis no vulgares talentos, mi vasta erudición y mi estilo sublime y sentencioso.” (O-VII:539) y el final que le da Cándido denuncia la traición a la ficción que dejó escrita don Catrín, el capítulo XV viene a derrumbar el edificio ficticio, el estilo divertido de desproporción irónica que, gracias al narrador, deseaba hacer pasar por honrosa la vida de un tunante cesa con la muerte del narrador. La muerte de Catrín es el punto final de sus días y de la ficción. Retomando lo dicho acerca del “buen decir” y el “mal hacer”, Cándido representa con su escritura la coherencia entre decir y hacer, de ahí que deba denunciar con su escritura el pedante y ridículo estilo de Catrín: “Toda su vida fue un continuado círculo de disgustos, miserias, enfermedades, afrentas y desprecios; y la muerte, en la flor de sus años, arrebató su infeliz espíritu en medio de los remordimientos más atroces.

Expiró entre la incredulidad, el terror y la desesperación. ¡Pobre Catrín! ¡Ojalá no tenga imitadores!” (O-VII:619). Y ¿a quién hemos de creer, a Cándido que dice que Catrín murió en medio de atroces remordimientos o a Catrín que afirma en sus últimas líneas: “ni me acobardo, ni siento en mi corazón ningún extraño sentimiento”, “si por desgracia [...] hay un Juez Supremo que recompense las acciones de los hombres según han sido, esto es, las buenas con una gloria y las malas con un eterno padecer, entonces yo me la he pegado, pues si me condeno, escapo en una tabla” (O-VII:617)? Relativismo terrible. La victoria de la visión ideológica de Cándido se cumple sólo en el marco de su propio decir, porque tiene el privilegio de cerrar la narración con el punto final.

Don Catrín quiso dejar un legado, un personaje ficticio deja a sus lectores *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*, su postrer amigo cumple con la encomienda fielmente, pues no corrige el texto, lo prueba el que se reproduzcan las líneas: “me lo ha ofrecido; es fanático y cumplirá su palabra, aunque borre esta expresión; pero es un buen hombre” (O-VII:616). La traición que Cándido impone a la ficción estriba en que en lugar de promover la vida desvergonzada del protagonista desea señalar su inutilidad y enfatiza acerca de su mala vida y pésima muerte, dejando para la justicia eterna el castigo de Catrín. Sí, Catrín será castigado, asegura Cándido, pero dado que Catrín-narrador entre risas y veras logró burlar a los hombres, logró vivir sin trabajar no es su vida algo ejemplar, ¿no es acaso él quien ríe al último en su propia ficción?

Y más aún, recordemos “era la fortuna que en todas partes encontraba catrines” (O-VII:598). La apariencia permitió a Catrín sobrevivir y su ser un falso tonto permite al receptor develar que lo aparente es el estado de las cosas que lo rodean, Catrín no creó la apariencia, sino que se valió de ella, del simulacro social que denuncia la novela y que priva en la Nueva España en 1819 o 1820. La novela es una ficticia autobiografía que logra ser útil porque en ella

la convergencia entre el mundo del texto y el mundo del lector, los imbrica sin posibilidad de distinguirlos, donde aquél alcanza a predicar, gracias a la ironía, verdad de la realidad.

En un ejemplo claro del simulacro literario alcanzado hasta el momento, Fernández de Lizardi ataca las imágenes de gloria novohispana que prevalecían en la época, estaba harto ya de las tradicionales autoalabanzas de los españoles americanos, empeñadas en exaltar por consigna a la populosa y rica ciudad; donde sus contemporáneos ven:

El conocido [Paseo] con el nombre de Revillagigedo está tan lejos El Pensador de describirlo, como es justo que, si otro lo pintara como corresponde, se vería no tenemos necesidad de envidiar los ponderados de El Pardo, el Escorial y la Granja que cita. Él, como dice, es un gran canal; pero tiene a su inmediación una calzada de árboles bien distribuidos, quintas hermosas, bosques alegres, hortalizas inmensas bien cultivadas, y florestas que llegan hasta Ixtacalco, que por la benignidad del clima se mantienen en continua primavera, ventaja que no disfrutaban otros lugares y que recompensa sobradamente la falta de algunos preciosos artificios que distinguen a otros paseos.⁸⁴

Lizardi en el Suplemento de 17 de enero de 1814 de su *El Pensador Mexicano* sólo contempla:

[...] cuatro casuchas regulares, algunas chinampas, ningunos bosques y bastantes potreros encenagados; usted [dirigiéndose a su contrincante], cuando vio esa Arcadia deliciosa que nos pinta, sin duda acababa de salir del café; pero yo ni otros jamás hemos hallado en el tal paseo sino la sencillez común del campo, sin pizca de aquel ornato delicado, artificioso y sorprendente que se halla en los paseos de la Europa; ya se ve; usted, a las mugrientas indias que vienen en sus chalupitas a vendernos sus coles y nabos nos las quiere figurar unas Pomonas y Amalteas. (O-III:490)

Baste insistir que la autoalabanza desmedida a lo Catrín de la Fachenda resulta inevitablemente en vituperio de uno mismo. El personaje y sus memorias representa la visión ficcional de la Nueva España, donde los títulos avalan pureza de sangre y la milicia a oficiales del rey, una sociedad atrasada y crédula que se sostiene por la mera apariencia de monarquía

despótica. Sí, don Catrín y esa sociedad devota de la falsa apariencia concluirán sus días como él mismo; la historia, optimistamente, queda en manos de personajes como Cándido y como Fernández de Lizardi, fieles a los hechos, que se niegan a ver en los aplausos de los aduladores muestras de amistad, o en las narraciones paradisíacas más que un México atrasado, ignorante, anticristiano. *Don Catrín de la Fachenda* aporta una tipo fundacional para nuestras letras mexicanas, no sólo por lo observado en la Segunda parte de esta investigación, sino también porque su aspiración de falsa apariencia permeará los esfuerzos literarios y políticos del siglo XIX mexicano, que se debatió ya no entre ser o no ser, sino entre ser y aparentar ser. Analizar esto puntualmente sería objeto de otra investigación.

En 1808 España y su monarquía fueron secuestrados y en 1814 Fernando VII regresó al trono español y reinstaló la monarquía absoluta, derribando lo que con grandes esfuerzos habían conseguido los territorios ultramarinos y los propios españoles, el fruto de la Ilustración había sido la Constitución de 1812, a ella le seguiría la guerra sin cuartel contra la Inquisición, y cualquier sustento del absolutismo. Durante aquellos años de aires liberales el clima político y cultural se estremecía, parecía avecinarse finalmente la muerte del absolutismo y la modernización económica, cultural, política y social tan aspirada por muchos españoles — peninsulares y americanos por igual—. Pese a los esfuerzos y a la guerra insurgente que declinaba, los estertores de muerte del absolutismo hicieron que la reinstalación del régimen absolutista trajera la cacería de brujas, el reinicio de las actividades del Santo Tribunal y la ilusión de que los breves años de agitada vida política constitucionalista habían sido sólo un mal sueño. Durante los años que van de 1814 a 1820 las prensas se silenciaron. Fernández de

⁸⁴ Quidam, “Diálogo sobre El Pensador Mexicano número 17, del jueves 23 de diciembre de 1813, entre un arquitecto y un petimetre, pasado en una cafetería”, *Diario de México* T. III, núm. 13, 13 ene. 1814, pp. 1-2. Próximamente publicado en *Amigos, enemigos y comentaristas de José Joaquín Fernández de Lizardi I-1 (1810-1820)*.

Lizardi publicó sus periódicos *Las Sombras Heráclito y Demócrito*⁸⁵ *Alacena de Frioleras* con los *Cajoncitos de la Alacena*,⁸⁶ *Fábulas*,⁸⁷ *El Periquillo Sarmiento* (1816) cuyo cuarto tomo fue prohibido, *La Quijotita y su prima* (1818) que quedó inconclusa, *Noches tristes y día alegre* (1818) que merece una mayor atención porque muestra el método sesgado o indirecto con que Fernández de Lizardi echaba mano de la ficción para tratar asuntos políticos,⁸⁸ y quiso publicar después *Don Catrín de la Fachenda*. Durante esos años la folletería de El Pensador es pobre, se dedica sobre todo a publicar calendarios y pronósticos.⁸⁹ Se intuye que la censura reforzó sus reprimendas, Lizardi continuó con su actividad escrituraria pero recurrió a la aparentemente inocua crítica de costumbres de sus periódicos y a la ficción novelesca.

Como novela *Don Catrín* devela los mecanismos dialécticos que operan en la sociedad: la falsa apariencia se sustenta en una sociedad (en el sentido de individuos reunidos y relacionados por un bien común) aparente; y la sociedad aparente requiere de la falsa apariencia

⁸⁵ Dos números, en la Oficina de doña María Fernández de Jáuregui, 1815. Cf. *Obras IV-Periódicos y Obras XIV-Miscelánea*.

⁸⁶ México: Imprenta de doña María Fernández de Jáuregui. Años de 1815-1816. Los *Cajoncitos* eran los Suplementos de la *Alacena*.

⁸⁷ El Pensador Mexicano, *Fábulas*, Con superior permiso. México: Oficina de don Mariano Ontiveros, 1817.

⁸⁸ Esta novela no puede ser del gusto de otros lectores que no sean los de aquellos años. Es en apariencia la imitación de *Las noches lúgubres* de José Cadalso, sin embargo la anécdota de ambiente y tratamiento romántico es prestada para exhibir el terrible estado de desamparo de los novohispanos. Teófilo es confundido por la autoridad con un delincuente, sus pertenencias secuestradas y conducido a un calabozo, la tragedia estriba en que Teófilo es inocente, no tiene derecho ninguna intervención a favor de su causa, nadie le explica cuál es su delito y teme morir bajo tal injusticia. Se ha creído que la novela da claros indicios del prerromanticismo literario de Fernández de Lizardi, sin embargo el añadido *Día alegre*, resulta anticlimático y concentra el aire optimista de los ilustrados respecto de la justicia, sí no humana, sí divina. Creo preciso reparar en el hecho de que ésta es la única obra de ficción que el autor logra publicar completa en 1818, tenía 112 páginas, muchas menos que *El Periquillo* y *La Quijotita*; además de manera insólita se reedita el año siguiente con el añadido *Día alegre* lo que habla de una empresa exitosa para el autor que quizá lo motivara a la publicación de *Don Catrín* en un formato pequeño y de extensión corta. La alusión a la protección que otorgaba la Constitución de Cádiz de 1812 a los ciudadanos me parece que es el motivo más fuerte para su reedición.

⁸⁹ Cf. Fernández de Lizardi, *Obras XIV-Miscelánea*, pp. 470-471. Se anotan: en 1814 *Breve sumaria y causa formada por la Muerte y al Diablo por la Verdad y ante escribano público* (O-III:463-475); *El Pensador Mexicano en elogio de nuestro augusto soberano el señor don Fernando VII el día 14 de octubre. Con motivo de su glorioso natalicio* (O-X:167-173). En 1815 *Pronóstico curioso. En el que se miente alegremente a costa de las nubes y de la atmósfera; pero se habla la verdad en otras cosas como verá el que lo comprare*. (O-X:175-203); y *Prospecto de la vida o aventuras de Periquillo Sarmiento* (O-VIII:3-9). En 1817, publica *Calaveras andando* que no se ha localizado. En 1818,

para subsistir. No hay lugar para la verdad ni en la palabra, ni en las acciones (*vid supra* Rousseau, Tercera parte). Don Catrín sonríe a su lector conforme le va mostrando cínicamente cómo opera su mundo, el mundo en que vive y que creía conocer, quizá el lector es el falso sabio y Catrín el falso tonto de quien creyó se burlaría. Don Catrín ha muerto —como mueren las personas, porque en tanto personaje fue ganando existencia conforme el mundo del texto y el del lector se semejaban hasta identificarse— pero dejó a su lector en el mundo que recién le ha mostrado, donde abundan los catrines: nobles sin honra, cristianos sin piedad, autoridades corruptas, un ejército sin valor, padres que no educan, pillos, ladrones, falsos mendigos a quienes el narrador se dirige. La risa liberadora se convirtió en sonrisa del personaje y en reprimenda de Cándido. Pero no creamos que prevalece la visión pesimista de la realidad, porque eso sería caer en el engaño pintado por el relativismo del narrador, pues en su propia narración aparecen de manera secundaria pero importante otros actores: los buenos padres como don Abundo, los parientes amorosos y bien intencionados como el tío cura de Jalatlaco, los militares honorables como Modesto y el coronel del regimiento que expulsa a Catrín por su intento de seducir a Sinforosa; hay hombres honestos como Sagaz, y el viejo con que discute Catrín, piadosos como la vieja que llevó al héroe al hospital y como Cándido que le tiene lástima y se preocupa por su salvación. Las apariencias engañan: Catrín no vivió una vida envidiable del todo, pero logró su cometido, bajo nuestras narices, esbozando una sonrisa develó las apariencias del mundo en que nos deja: Don Catrín “hizo que lo establecido se derrumbara precisamente al dejarlo subsistir.”⁹⁰

Él se ríe de nosotros, nosotros simplemente sonreímos si hemos comprendido el engaño. Gracias a Cándido el cometido de la obra no se cumplirá, *Don Catrín* es la vacuna que

Anatomía y disección moral de algunas calaveras, descrita por El Pensador Mexicano (O-X:205-210) y *Calendario y pronóstico [sic] de El Pensador Mexicano*, anunciado pero no localizado hasta ahora.

⁹⁰ Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, 302.

posee bacilos debilitados que impedirán el incremento de imitadores. En el presente narrativo Catrín rió al último, en el futuro posterior a la obra se aspira a que la virtud triunfe. Las apariencias tienen que ver con lo que creemos, lo que damos por conocido y supuesto (una parte del mundo); la novela revela los profundos valores que respaldan a las apariencias y cómo trabajamos para sostenerlas. Por medio de un acto de habla como esta novela, Lizardi contribuye a palanquear el apoyo de esa porción del mundo, dejando al receptor a merced de un derrumbe o forzado a reconstruir los sentidos.

De suerte que el humor en *Don Catrín* no aspira a derribarlo todo, sino a remozar lo que existe, a detectar aquellas partes que requieren de enmienda, gracias al humor se hace tolerable la peca en el rostro, en lugar de mover la indignación se quiere la compasión de un Cándido que, confiado en que la verdad prevalece, publica las memorias de Catrín sin miedo de que puedan alucinar a los tontos, porque no basta saber pintar las acciones, éstas y su verdadero rostro no pueden ocultarse por mucho tiempo. Se supone que la materia humorística es menor que la trágica, que no hay seriedad en ella, para los ilustrados como Lizardi el humor satírico permite plantear, por lo que dure la ficción, un mundo absurdo que posibilita una plataforma de argumentación. *Don Catrín* como novela clausura en su interior el estilo ampuloso y huero y lo hace depender de un juego íntimo con su receptor, porque hasta de lo inútil y execrable —ejemplo, estilo, obra, acciones— se extrae lo provechoso, si se le sabe pintar.

Incluso ahí donde se cree haber develado el engaño, las apariencias engañan.

CONCLUSIONES

EL QUE RÍE AL ÚLTIMO, RÍE MEJOR

Esta investigación surgió a partir de una serie de intuiciones diversas sobre *Don Catrín de la Fachenda*, que se convirtieron, a fuerza de pensarlas, en preguntas. A pesar de querer responder directamente a dichas preguntas, fue necesario no sólo preguntarme por esta obra de Fernández de Lizardi, sino por el resto de su escritura y por el lugar que esta novela tiene en la producción total del autor. De manera que las intuiciones sobre *Don Catrín* y las preguntas sobre la novela se volvieron intuiciones sobre toda la escritura lizardiana, sus particularidades y singularidad.

¿Qué era *Don Catrín*? La aproximación retórico-poética me pareció la indicada para intentar una respuesta diferente a la de la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana, me dediqué a verificar cómo estaba realizada la narración, me pregunté qué hacía la novela. Porque una de mis intuiciones era que *Don Catrín* no era una novela picaresca, su aliento se percibía distinto. Había leído la obra entera del autor —periódicos, novelas, folletos, poesías, teatro—, y algunas piezas de contemporáneos como Anastasio de Ochoa y Acuña, Pablo de Villavicencio mejor conocido como El Payo del Rosario, Juan María Lacunza y Carlos María de Bustamante. Además no podía soslayar la época de transición durante la cual había escrito Lizardi. Revisar las ideas poéticas más prestigiosas y que circulaban a finales del siglo XVII, durante el XVIII y principios del XIX me permitieron aproximarme al bagaje cultural literario no sólo de Fernández de Lizardi, sino también de sus contemporáneos. Una vez revisadas las ideas sobre la sátira de John Dryden, Horacio, Nicolás Boileau, Ignacio de Luzán y Francisco Cascales, pude comprender la tradición detrás de la idea de sátira que regía la escritura de Fernández de Lizardi. La sátira concentraba el quehacer crítico de los ilustrados.

Y la crítica era la actitud distintiva de la Ilustración, es decir, juzgar rectamente, para lo cual era requisito pensar aquello que se criticaba.

Diferenciar entre la sátira antigua y la moderna, es un primer paso fundamental para asentar que aquello a lo que el siglo XVIII llamará sátira difiere de lo que el siglo XVII, la Edad Media y la Antigüedad clásica consideraban como tal. Esto me condujo hacia lo que significó la Modernidad para los que ahora conocemos como hombres modernos. Saber que ellos mismos conocían los alcances de su propia literatura y de cómo ésta contribuía y se enlazaba para prolongar la tradición clásica, me allanó el camino hacia una distinción tajante entre la sátira antigua, la moderna y la romántica. De manera que entendí cómo el concepto de “buen gusto” se había transformado en una herramienta intelectual de los ilustrados para racionalizar la belleza y sus senderos, es decir, el “buen gusto” permitía conocer la emoción artística para comprender la belleza y así hacerla cognoscible y reproducible. Éste había sido un paso necesario que fertilizaría el terreno para las concepciones que sobre el arte y el artista construiría el romanticismo: la belleza impresionaba los espíritus, y los ilustrados concibieron que era posible comprender la belleza y por ello reproducirla con validez frente a la herencia clásica, las poéticas aseguraban la reproducción, con “buen gusto” se discernía entre lo bello y lo que no lo era, además el “buen gusto” podía adquirirse, cuestión de educarse. A la par de este escenario se consolidó el individuo y el valor de ser uno. Estas ideas me hicieron pensar, junto con Paul Hazard, que la escritura de los ilustrados eran letras civilizatorias, de ahí que la sátira moderna no señale personas, sino vicios; además de poseer un fin social amplio: la sátira era un acto de habla que deliberadamente aspiraba a construir sentidos morales sobre la base de pensamientos contradictorios que se materializaban en el ridículo.

La escritura satírica de Fernández de Lizardi mirada a la luz de estas ideas dejó ver sus virtudes: a) una escritura pública montada sobre las ventajas de la cultura impresa (penetración

y circulación, por lo menos), b) la escritura como oficio, dejando de lado la visión unívoca de la literatura como un ejercicio de salón o tertulia para abrir paso a la escritura que da para comer, c) la conciencia de no escribir únicamente para la elite letrada existente, entre la que se contaba la Arcadia Mexicana, y d) saberse diferente a los árcades pero unido a ellos por un objetivo común, el de la república de las letras. La pregunta por la sátira me condujo a la preceptiva; la preceptiva a su vez a las ideas literarias ilustradas, a la Querrela entre Antiguos y Modernos, con lo que me vi obligada a comprender la importancia de dicha Querrela, pues en su centro se localizó la nueva actitud ante la escritura, y la nueva forma de vivenciar la temporalidad: los modernos volvían a traducir a los antiguos, y no sólo para preservar el hábito cultural de transmitir la herencia, sino que aventuraban una exégesis que los hiciera asequibles a los nuevos tiempos, es decir, que apoyara las nuevas ideas. Tal fue el fin ulterior de las poéticas de Boileau, Luzán, el discurso de John Dryden o la traducción de Horacio por Tomás de Iriarte. Comprendí entonces la naturaleza de la sátira para los ilustrados, el por qué el *ridentem dicere verum* se había transformado en el ideal satírico: el hombre moderno, civilizado, debía privilegiar la razón que, distinta de la pasión, conduciría pacíficamente a los hombres a la felicidad. La dulzura del estilo prometía un clima óptimo para el diálogo y la enseñanza. Mientras los antiguos como Marcial, Juvenal y Persio, pero sobre todo los dos primeros, gustaban de satirizar con iracundia, Horacio lograba la fustigación sin dolor, suavemente y con claridad. La fórmula ilustrada contendría, a un tiempo, a la risa y a la verdad por medio de una equilibrada dosis de ataque, ridiculización y moralidad.

Una vez comprendido el alcance de la revisión que hicieron los modernos de la preceptiva clásica y cómo llegaron a la conclusión de que el modelo horaciano era superior al juvenalesco, me encontré con el hecho ineludible de que *Don Catrín* era una novela. La preceptiva desde Horacio hasta Luzán comprendía al verso, a la poesía, dado que era ésta la

más sublime expresión literaria. La sátira en prosa carecía de preceptiva, fue entonces que retomé los estudios clásicos de sátira y me encontré con una herramienta interesante: la sátira menipea. Al revisar las ideas sobre este género fue imposible hallar una definición clara, los textos antiguos preservados eran fragmentarios, sin embargo las raíces de esta forma de escritura se enterraban en tierra filosófica. Si bien la menipea carece de definición y de un amplio corpus textual antiguo, es un instrumento teórico que facilita la comprensión de una tradición textual. En este sentido la crítica ha asentado que la sátira menipea tendría que ver con la búsqueda del conocimiento y su transmisión en un lenguaje heterodoxo al hombre común. Mijail Bajtín y los clasicistas establecen una genealogía de la menipea que atraviesa desde la escuela cínica antigua hasta la Edad Media y el Renacimiento. Uno de los exponentes del género era Luciano de Samosata con sus numerosos diálogos enmarcados en ocasiones por la anécdota de un viaje fantástico, diálogos traducidos al latín por Erasmo de Rotterdam y que constituyeron una fuente de inspiración para su *Elogio* y sus coloquios. Una vez localizado el origen moderno de esta tradición, fue necesario preguntar por el estado de la prosa literaria durante el Renacimiento y el Siglo de Oro español: el barroco, y con esto supe que tendría que adentrarme en el tortuoso terreno de la crítica sobre la novela picaresca española.

Decidí entonces que para decir qué es *Don Catrín* había que preguntarme qué no era y por qué. A pesar del trabajo duro que implicó hacerme de las ideas principales que sobre la picaresca española e hispanoamericana se han escrito —y vaya que hay por lo menos una biblioteca sobre las raíces, formación, características y circunstancias de la novela picaresca—, tomé distancia para contemplar no ya a las novelas llamadas picarescas, sino a la crítica sobre ellas. Fue indispensable penetrar en las necesidades que alimentaron dicha labor crítica, sus planteamientos y desde qué problema literario se planteaban las respuestas. Por un lado la crítica española defiende la novela picaresca como una más de las joyas de su siglo XVI y una

aportación a Occidente; por otro, la crítica hispanoamericana ha hecho esfuerzos por acentuar las semejanzas entre la novela picaresca española y algunos textos de nuestro continente. Comprendí que estos esfuerzos americanos se relacionan de alguna manera con manifestaciones de legitimación nacionalista: la literatura hispanoamericana precisa de una relación de semejanza que permita a sus textos subirse al carro de la literatura occidental y así anexarse a una prestigiosa tradición. De ahí expresiones como “Fernández Lizardi es el Voltaire mexicano” o “*Santa* es la *Naná* mexicana”; y de ahí también la periodización literaria realizada por algunos textos críticos que, haciendo violencia a los textos, imponen una correspondencia uno a uno con la escritura europea: si en Europa hubo romanticismo, aquí también; si hubo novela de folletín, aquí lo mismo. Además, sobre la crítica acerca de la novela picaresca, como sobre las concepciones básicas que son la base de las historias de la literatura americanas o españolas impera un pensamiento positivo: la historia literaria se movía en el tiempo de menos a más, ordenando teleológicamente la herencia textual. De suerte que si nosotros teníamos romanticismo o realismo lo tendríamos por reflejo, es decir de segunda o hasta de quinta. Y se combinaba un elemento más: dado que historiadores y críticos literarios consideraban la existencia de periodos de esplendor seguidos por los de decadencia, o mejor dicho de nacimiento, auge y desaparición de los géneros y manifestaciones literarias, había una necesidad imperiosa en localizar los textos primarios que habían engendrado una prole exitosa. Estas enseñanzas fructificaron en Hispanoamérica, nuestros críticos se dieron a la tarea de ordenar cronológicamente los textos teniendo como paradigma el desarrollo de la literatura europea, además decidieron cuáles serían los textos primarios: el primer coloquio, la primera novela epistolar, el primer fabulista, novelista, etcétera. Era más importante fijar estas etiquetas que atender a la naturaleza propia de los textos.

Este enfoque perdía de vista el contexto no sólo cultural de las obras, sino el hecho de que los textos forman parte de una red textual más amplia, y de prácticas literarias que no corresponden a la idea de literatura que hemos construido a partir del romanticismo. Gracias a la revisión retórico-poética de la preceptiva, y del acercamiento a la menipea, pude capitalizar parte del gran legado metodológico y crítico de M. Bajtín en su *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, donde el lector además de deleitarse con la profundidad y alcances de su obra, debe detenerse a contemplar el edificio crítico que Bajtín construyó a base del restablecimiento de esa red textual que soportaba a la obra de Rabelais. Las pesquisas en pos de la red de textos con la cual convivía *Don Catrín* han sido apenas parciales y se encuentran a lo largo de la Segunda Parte de la investigación que me parece ser la de algún aporte para las letras mexicanas.

Considerar las diferencias entre el “catrín” de Fernández de Lizardi y el equivalente español de currutaco o petimetre fue un paso importante, pero lo fue más seguir puntualmente las diferencias frente los textos tradicionalmente picarescos —como *El Lazarillo de Tormes*, *Vida del Buscón*, el *Guzmán de Alfarache*—, y hacer patente cómo el texto tenía semejanzas con otros géneros que formaban parte de esa red textual que sostiene a *Don Catrín*: la biografía y la autobiografía, además de las narraciones de sueños como *Visiones y visitas* de Torres Villarroel o las vidas privadas. Paulatinamente vislumbré cómo crecían las diferencias entre el corpus picaresco y *Don Catrín*, y gracias a eso *Don Catrín* no podía pensarse sólo en tanto epígono decadente de un género cuyo auge había pasado. Concluí que *Don Catrín* se distinguía de la picaresca porque el personaje descendía en lugar de ascender, por su vocación crítica, por el talante del personaje: erudito a la violeta y capaz hacer de la apariencia una forma de vida, porque en la obra hay una serie de verdades ilustradas desmenuzadas; y una cosa más narración y personaje hablan desde y para la Nueva España.

Estas reflexiones y las semejanzas que aparecieron entre *Don Catrín* y otros textos dieron a luz nuevas intuiciones y preguntas sobre el bagaje cultural de Fernández de Lizardi. Ya había yo aventurado que Lizardi poseía una tradición transparente, es decir, la que él mismo confiesa (Quevedo, Cervantes, Feijoo, Jovellanos, Cicerón, Horacio, Juvenal, Marcial, Erasmo, entre muchos, muchos otros) y otra oculta. Obtuve vislumbres de esta última con la lectura de autores como Nicolás Jamín y Jean Baptiste Blanchard, Teodoro Almeyda, el autor de *El Siglo Ilustrado vida de don Guindo Cerezo*, a Antonio Enríquez Gómez, entre otros. Gracias a esta breve revisión quedó establecido por una parte que existe un lazo entre la prosa del Renacimiento, del Barroco y de la tradición textual de la sátira menipea, y por otro que es preciso comprender en un aspecto más amplio la producción textual de esa época sin sobreestimar categorías como la de “novela picaresca”. Como asunto posterior queda pues la ardua tarea de ir restableciendo el bagaje cultural de Fernández de Lizardi que será una ventana hacia la cultura letrada de la época. Sin embargo este panorama pudo aparecer una vez que dejé de lado la idea monótona de que *Don Catrín* era solamente una más de las novelas picarescas de segunda. Al contrastar *El Siglo Ilustrado* con *Don Catrín* y éste a su vez con *Visiones y visitas* de Torres Villarroel, apareció un sustrato común de tópicos endurecidos, y percibí la diferencia ideológica entre un Lázaro de Tormes cuya narración explica cómo logró ascender en su sociedad por medio de la deshonra, y la manera en que Don Catrín desciende socialmente; en una obra Lázaro busca el sustento por medio del trabajo servil, y en la otra el trabajo es la piedra angular de la sociedad. Quedan para después las intuiciones sobre cómo la escritura lizardiana colaboró en este proceso cultural a la conformación de una galería de tipos para los cuadros de costumbres y la novela costumbrista posterior; así como los mecanismos por los cuales el personaje de Formosina de *La princesa de Babilonia* (1708) de François Marie Arquet (Voltaire) guarda parecido con la Pomposita de *La Quijotita y su prima* de Fernández de Lizardi (en la novela de Voltaire hay una

hipérbole ridiculizante de cómo la heroína celebra las exequias de un pajarito, mientras que a la muerte de la mascota de Pomposita en el mismo tono hiperbólico se realizan honras fúnebres con sonetos incluidos).¹ Queda también perseguir a otro tipo literario: el de la damita caída a la prostitución, porque la vida de Pomposita se parece mucho a la de Quiteria, una jovencita libertina que aparece en *El siglo pitagórico*, y resulta interesante que también haya otra Quiteria joven libertina y disoluta en *El Siglo Ilustrado* donde funge como madre de don Guindo. Tal tipo literario femenino corresponde a la mismísima madre de Don Catrín. Queda por lo menos todo esto que es bastante.

En este punto habría entonces que ver la composición escrituraria de la obra, entendida como la narración retrospectiva de un personaje que narra cómo de hijo de familia con estudios de bachiller en artes, se convirtió en militar, ladrón, jugador, embustero, ex presidiario y mendigo. La pregunta que me hice fue cómo a partir de esta materia podía construirse la crítica satírica, el ridículo y la moralización. Ya en mi tesis de licenciatura había visto que la ironía era un mecanismo privilegiado en el estilo de esta obra, de ahí que el ridículo y la moralización fueran diferentes los de *El Periquillo* y *La Quijotita*, por más que en estas obras hay también humor. Voltaire había dicho: “El siglo precedente, el XVII, había terminado en la irreverencia, el XVIII comenzó con la ironía”.² La pregunta entonces era qué era la ironía y cómo funcionaba en *Don Catrín*.

Primeramente tuve que deslindar la ironía romántica que es la que se comprende hasta nuestros días, no tanto como una figura del estilo, sino como una actitud de la existencia. Mientras la escritura romántica es pesimista, la ilustrada se basa en una visión optimista del mundo, mundo que será remozado por la razón, la verdad, la experiencia y el conocimiento, nuevas deidades que se suman a las del Parnaso clásico. Así deseché las aproximaciones

¹ Me refiero al capítulo VI de *La princesa de Babilonia* y al capítulo III del tomo III de *La Quijotita y su prima*.

teóricas románticas sobre la ironía por impertinentes para *Don Catrín* y volví al regazo de los autores clásicos: Cicerón, Quintiliano, Aristóteles y a Sören Kierkegaard, este último me proporcionó las diferencias entre la ironía antigua y la romántica. A partir del filósofo danés perseguí la idea de ironía como la bisagra entre el humor y el pensamiento, la ironía es una figura que construye conocimiento a partir de la contradicción. El dúo *eirón/alazón* de la comedia antigua era el recurso de Sócrates. Así como en la menipea se reunían la fantasía, el humor y la transmisión o enseñanza de la verdad en el sentido de hacerla reconocible, de la misma manera la ironía, de acuerdo con Quintiliano, con las reflexiones ciceroniana y la preceptiva dieciochesca, se convertía en la figura de pensamiento que conjugaba la contradicción y la búsqueda de sentido; es decir, a partir de una frustración de expectativas el receptor deberá poner en pie los sentidos que surgen de la contradicción propuesta.

La ironía es una figura de dos momentos, se muestra como una cosa para después revelarse como otras posibles, tiene dos caras: una siempre aparente. Este doblez le venía de su naturaleza dramática: el *eirón* era el falso tonto y el *alazón* el falso sabio, cuando el receptor logra “reconocer quién es cada quién” sobreviene no ya la catarsis trágica, sino la *cathexis* moral indicada por la sonrisa. Las raíces de la ironía eran nuevamente filosóficas y antiguas. Todo esto en el marco del racionalismo cobra un nuevo sentido, es una época en la que se trata de conocer el mundo desde el pensamiento racional, la verdad y la virtud se convierten en los ejes del comportamiento humano. Había que pasar del pensamiento a la acción, a la transformación de los hombres y no sólo de los príncipes o dirigentes de Estado, sino a la de todos los hombres. El problema estaba en cómo hacer llegar las verdades y conocimientos racionales a estos hombres, en cómo derribar con demostraciones fehacientes que las concepciones anteriores de la realidad (la costumbre) y del conocimiento (mágicas y teocéntricas) no eran las

² Antonio Espina, “Prefacio” a Voltaire, *Novelas y cuentos*, p. 9.

verdaderas. Y aquí es cuando mi enfoque retórico-poético se declara netamente una pregunta por el lenguaje y preguntar por el lenguaje en el siglo XVIII era hacerlo por el estilo.

La ironía en el estilo de *Don Catrín* no es sólo la clave para su lectura, sino la forma en que el personaje muestra su mundo, un mundo de contradicciones que se sostienen y él el *eiron* se deja sentir como el mejor anfitrión y guía. El estilo que priva en *El Periquillo* o de *La Quijotita y su prima* estriba en que ridículo y moralidad se turnan, y ésta aparece como un mal pegote a la diversión; mientras que en *Don Catrín* la ironía reúne a un tiempo ataque, ridículo y moralidad, superando la construcción de las novelas precedentes, en las cuales la disposición es la de un sermulario temático: cada aventura de los personajes da oportunidad a insertar un sermón pertinente. En *Don Catrín* esta estructura es imposible gracias a la ironía que obliga al receptor a restituir algún sentido moralizante al texto. Demuestro que por medio del estilo irónico el lecto-escucha de *Don Catrín* decide qué es qué en el mundo de apariencias de Catrín, mundo que da la casualidad de ser muy semejante al mundo del receptor. En este punto es claro que Catrín ha dejado de ser meramente un tipo de la galería de tipos literarios, para convertirse en verdadero símbolo de la realidad no sólo novohispana sino del México por venir.

Por medio del análisis del proceso de ironización a que el estilo de la novela somete el lenguaje que la conforma, arribé a otro hito del pensamiento ilustrado: el relativismo del lenguaje. Al comprender que Lizardi tiene un bagaje literario confesado tomé una hebra suelta de la obra, la mención en el segundo capítulo de la novelita del *Discurso sobre si restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres* de Jean Jacques Rousseau; esto me llevó a otra obra fundamental al respecto: *Discurso sobre el estilo* Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon. La conciencia que sobre el poder de la escritura y de la palabra poseían los ilustrados puede apreciarse cabalmente en estos dos textos, conocidos por nuestro autor y seguramente por sus contemporáneos —son parte de ese código textual sobre el cual se funda

la cultura literaria y política de la época—. El discurso de Rousseau es traído a propósito del relativismos lingüístico, Rousseau apuntó en este texto que había un desfase entre el bien hacer y el bien decir, Rousseau localizaba dicho desfase en la época en que el bien decir había alcanzado su mayor refinamiento (su propio siglo). El gusto por el bien decir había suplantado al bien hacer, bastaba el primero para suponer el segundo, lo que explicaba el enviciamiento social y el estado lamentable de las costumbres; había pues que restablecer esa correspondencia. Fernández de Lizardi trabaja tanto en su obra poética como en prosa bajo este cometido y don Catrín es la personificación de esta realidad relativa. Este giro fundamentó aún más mis ideas sobre la importancia del acercamiento retórico-poético: la ironía y la sátira constituían medios para combatir la falsedad del lenguaje. Esta labor permitiría detectar la falsedad en el lenguaje —medio único por el que la razón se manifiesta—, y así el conocimiento de la verdad de las cosas no tendría que buscarse en los textos complejos, ni siquiera tendría que enseñarse, porque gracias a la ironía, la falsedad queda descubierta y la verdad aparece ante los ojos con la sonrisa del receptor.

De esta manera perfilé mis preguntas hacia la composición de *Don Catrín*. La estructura de un collar de sermones que aprecié en *El Periquillo* se veía suplida en la novelita por una serie de diálogos, y el diálogo tiene uno de sus antecedentes textuales remotos por lo menos en la filosofía, en el drama y en los diálogos de Luciano de Samosata. El diálogo además de sus vínculos orales, es el recurso más económico para “poner en situación”, estas virtudes no pasaron inadvertidas para mí. De hecho la idea de llamar a lo largo de la investigación lecto-escucha al público de las producciones de la época, se debe a que, a pesar de que las obras estaban impresas, la lectura en voz alta y la memorización para la recitación posterior convivían con el impreso, me aventuro a decir que en algunos impresos el vínculo con la oralidad es tan fuerte que van hacia ella para alcanzar su objetivo (difusor, informativo, polemizante, etc.)

cabalmente. Así pues, algunos de los diálogos que encuentro en la obra dan sentido a ciertos capítulos en *Don Catrín*; no son diálogos con finalidades realistas, sino que suspenden la acción para mostrar alguna verdad sobre la amistad, sobre el estudio, sobre el honor, etcétera. Son diálogos que instruyen al personaje y en los cuales el poder de falsedad del lenguaje se pone en boca de alguno de los dialogantes. De nueva cuenta estas reflexiones apuntan hacia otras preocupaciones sobre la época; me refiero al valor de lo conversacional. Este tipo de diálogo será un subgénero abundantísimo en la folletería de las primeras décadas del siglo XIX mexicano, sin olvidar la existencia de novelas dialogadas, caso de la mismísima *Noches tristes y Día alegre* de Fernández de Lizardi.

Después de comprender cómo se produce falsedad con el lenguaje, es posible detectar de qué manera la acción es la segunda parte de la moralización. Aparecen el bien decir como fuente del mal hacer, Catrín (y el lecto-escucha) aprende que las acciones no aparecen desnudas en el mundo sino que por lo general han de “ser pintadas” para ser comprendidas y transmitidas, y éste es el arte de los catrines: pintar las acciones, hacerlas pasar por lo que no son. Y es que la verdad de los hombres sólo es perceptible en las acciones y éstas sólo pueden ser cumplidamente comprendidas en el tiempo, y esto es lo que sintetiza la vida del personaje don Catrín y su obra *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*. La verdad por desgracia no puede presentarse desnuda, requiere del ropaje de las palabras y en esta operación la falsedad se cuela. De suerte que el receptor de *Don Catrín* recibe una lección sobre cómo la verdad se viste de falsedad y de cómo reconocer quién es cada quién, en este reconocimiento la ironía juega un papel de marca y guía decodificadora, es llave y umbral al mismo tiempo. Con estos elementos es posible percatarse de lo que es la verdadera catrinería, y de que la verdad de Catrín es ser la falsedad. El personaje va dejando de ser, al mismo tiempo que va descendiendo moralmente, deja la sustancia de niño de familia, militar y tunante para ser lo que la ocasión le

solicite, ésta es la esencia de la falsedad en *Don Catrín*. Dicha falsedad puede identificarse con el clima de arribismo que regía la política nacional de la época y que dejará su huella en cada uno de los diferentes y sucesivos regímenes republicanos. Todavía en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano se encuentra la impronta del poder de la falsedad detrás del personaje de Enrique Flores, un militar arribista capaz de convertirse, como nuestro don Catrín, al credo que mejor le convenga. Para ser falso hay que estar dispuesto a ir dejando de ser, como le sucede a don Catrín; y para que la falsedad subsista hay que creer en su lenguaje más que en las acciones que lo sustentan.

Hasta aquí el cariz de lo dicho en la novela resultaba poco agradable, es decir, el texto había rebasado la narración de costumbres —el aquí y ahora— para convertirse en texto que se aventuraba hacia el futuro. Pero en *Don Catrín* no hay desesperanza absoluta, dentro de los efectos de sentido que produce la ironía dentro de la sátira moderna se encuentra un tipo especial de humor. De hecho la fórmula horaciana requiere de este elemento. Nuevamente acudiendo a las fuentes retórico-poéticas de lo jocoso y lo cómico me encontré de frente con las reglas precisas para producir dichos efectos siempre en consonancia con la finalidad del texto y en estrecha relación con la dignidad del mismo. Lo ridículo apareció como fuente y efecto de estos textos. Al igual que durante la exploración por los vericuetos de la ironía, las investigaciones sobre el humor privilegian el que se produjo durante el siglo XX y generalizan, a partir de esta época, la naturaleza de lo humorístico. Aunque hay rasgos generales en lo cómico, no es posible soslayar la dificultad —o en ocasiones imposibilidad— de traducir lo cómico entre pueblos, hay, pues, un resquicio que distancia y que se antoja veta de exploración para las particularidades. Al final me ha parecido que el humor es un término mayormente empleado en la bibliografía de origen anglosajón, mientras que los términos cómico y ridículo son de ámbitos hispánicos y portugueses. Ciertamente la particularidad ha querido ser la guía

de mis cuestionamientos, y aunque en algún momento tuve la intención de distinguir entre dicha terminología decidí que requería de otro estudio de finalidades distintas a éste.

Don Catrín tiene un efecto ridiculizante y envolvente, esto es, en un nivel resulta ridícula la obra escrita por Fernández de Lizardi, lo que lo convierte en un conocedor y experto de las reglas del ridículo que logran mantener la obra en un equilibrio que la aleja de la socarronería, la befa o la burla estéril. El ridículo aspira a sacudir el pensamiento, y es, sin duda, parte de los afanes civilizatorios de la Ilustración, se suma a los esfuerzos por erradicar la fuerza e imponer la pluma y la palabra. No se persigue pues la mera risotada del pastelazo, sino la sonrisa del entendimiento, el gozo por la comprensión. Al escribir esta obra Lizardi ridiculiza este tipo de escritura, las obras de aventuras del gusto de los novohispanos son blanco de *Don Catrín*. En otro nivel, el de la narración, el personaje que deja sus memorias es ridiculizado por su estilo ampuloso, por la constante alabanza de sí mismo, finalmente don Cándido, el practicante, cierra contrastivamente con otro estilo la narración de don Catrín, narración que llevaba a cabo la tarea de producir falsedad “pintando” las acciones viciosas del personaje, Cándido derriba tal estilo con el suyo, honesto y claro, lejano de la ampulosidad y circunloquios de Catrín. Doblemente ridiculizada la falsedad, a nivel del autor Fernández de Lizardi las obras insulsas y el estilo ampuloso quedan desacreditados, a nivel de aprendizaje moral el estilo de Cándido y la ironización dentro de la novela permiten ver qué es cada cosa, la falsedad del lenguaje queda expuesta y el falso sabio ridiculizado, sea el caso de Catrín o de alguno de sus lecto-escuchas identificado con el protagonista.

A diferencia de las primeras novelas lizardiana *Don Catrín* rebasa el marco la mera sátira de costumbres, el personaje no sólo puede corresponder a una clase de criollos cuyos vicios e ignorancia sumen en la ignominia; ciertamente es una novela que se inspira en la realidad circundante, pero que se perfila como síntesis del complejo mundo novohispano en el

momento justo de transitar hacia la definición de su identidad nacional. Don Catrín es ese estado de transición; su lenguaje, su actuar, su decir coadyuvan a la creación de una naturaleza camaleónica. Paulatinamente se aleja de sus hermanos Periquillo y Quijotita (que insisten en su calidad de personas), en *Don Catrín* lo menos importante de las acciones es dónde sucedieron, las novelas interpoladas desaparecen, lo trascendente es que Catrín inicia la tarea de dejar su versión de sí mismo para la posteridad, él hace memoria de sí como mejor le parece, el absurdo va asumiendo carácter de normalidad alarmante. Y con todo, Cándido es la esperanza del autor, con don Catrín quisiera Lizardi que muriera no sólo es estilo sino también la visión de mundo que ha logrado sintetizar con él, con Catrín debieran desaparecer la falsa caridad, la falsa educación, el lenguaje doble, la apariencia. Cándido se deja de explicaciones rebuscadas y concluye con un soneto elocuente lo que fue la vida de Catrín, cancela las posibilidades del legado catrinesco apelando a la imparcialidad del historiador, y se adivina que, tras poner simbólico punto final a la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*, vuelve a sus quehaceres como practicante. Cándido es creyente, trabajador y hombre de ciencia, es el nuevo tipo propuesto para suceder a los catrines de fachenda, es la visión social utópica que habría de suceder al Antiguo Régimen cuando perezca. De ahí su postrer aparición, de ahí quizá su pequeño pero fundamental papel dentro de la historia, de ahí que no haya profundidad para este personaje porque lo que él significa es, literalmente, por-venir. A diferencia de Catrín, Cándido no dejará memorias, es quizá el nuevo héroe ilustrado que al tiempo de compadecer a viejo y arruinado don Catrín le da cristiana sepultura también a su obra y al mundo que lo sostuvo. El que ríe al último, ríe mejor.

♣ FIN / FFyL, UNAM ♣

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

ALBA-KOCH, Beatriz. *Ilustrando la Nueva España: Texto e imagen en El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi*. Badajoz: Universidad de Extremadura, 1999.

ALBERRO, Solange. *Del gachupín al criollo o de como los españoles de México dejaron de serlo*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1992 (Jornadas, no. 122).

ALBORG, Luis. *Historia de la literatura española*. Vol. IV Siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1966.

ALAMÁN, Lucas. *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*. T. I. Edición facsimilar. México: FCE, 1985.

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. 2 ts. Edición de Benito Brancaforte. México: Rei México, 1990 (Letras Hispánicas).

ALFARO, Gustavo. *La estructura de la novela picaresca*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977 (Serie "La granada entreabierta", 16).

ALMEYDA, Teodoro. *El hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna, ó arte de vivir contento en todos los trabajos de la vida*. Obra escrita en portugués por el ..., de la Congregación del Oratorio, y de la Academia de las Ciencias de Lisboa, etc. Nueva traducción mejorada en el estilo y los versos por el P. D. Francisco Vázquez, C. R. Con las notas del autor, y adornada con 25 estampas. 4 tomos, en Madrid: por don Benito Cano, año de 1800.

ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*. Ts. I-III. 2ª. reimpresión. Madrid: Aguilar, 1982 (Colección Obras de consulta).

Amigos, enemigos y polemistas de El Pensador Mexicano I-1 (1810-1820). Recopilación, edición y notas de Ma. Rosa Palazón, Columba C. Galván, Ma. Esther Guzmán, Mariana Ozuna y Norma Alfaro. Prólogo de Ma. Rosa Palazón. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, próxima publicación.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia Cien Años de República*. 6ª. reimpresión. México: FCE, 1974.

ANÓNIMO. *La Razón con desinterés fundada, y la Verdad cortesantemente vestida* (Madrid: 1727). Biblioteca Feijoniana:
www.filosofia.org/bjf/apo/1727lara.htm

ARANGO, Manuel Antonio. *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1989.

ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Destino Libros, 1990. (Destinolibro, 307).

ARISTÓTELES, *Aristotelis ars poetica Poética de Aristóteles*. Ed. Trilingue, por Valentin Garcia Yebra. Madrid : Gredos, 1974.

----- . *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2002 (Biblioteca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

ASA BERGER, Arthur. *An Anatomy of Humor*. E.U: Transaction Publishers:New Brunswick (USA) and London (UK), 1993.

- AVERINTSEV, S., V. Makhlin, M. Ryklin y T. Bubnova (ed.). *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín ("Adiciones y cambios a Rabelais")*. Traducción Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos: México Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000 (Biblioteca A, Conciencia, 41).
- BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994 (Biblioteca general, 18)
- BAJTIN, M. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986 (Breviarios, 417).
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987 (Alianza Universidad).
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Traducción de Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 1992.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España, Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Traducción de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (Serie Obras de Historia).
- BAUDELAIRE, Charles. *De la esencia de la risa*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Caracas: Ediciones Khaos, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción Antoni Vicens y Pedro Rovira. 2ª edición. Barcelona: Kairós, 1984.
- BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3ª edición corregida y aumentada. Madrid: Castalia, 1997 (Literatura y sociedad).
- BERGSON, Henri Louis. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Prometeo, s.f.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición. México: Porrúa, 1997.

BÉROUD, Catherine Raffi. "La picaresca como única posibilidad literaria o *El Periquillo Sarniento*" en *La picaresca: Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso internacional sobre la picaresca*. Madrid: s.e., 1979.

BLAIR, Hugo. *Lectures on Rhetoric, and Belles Lettres*. Fourteenth Edition. London: A&R Spottiswoode, 1825.

----- y Sánchez. *Retórica y Poética*. Retórica de Hugo Blair y Poética de Sánchez. Testos aprobados por el Consejo de Instrucción Pública, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana y latina por D. Alfredo Adolfo Canues, profesor de la Universidad de Madrid é individuo de la Academia greco-latina. Madrid: Imprenta de la publicidad, á cargo de Rivadeneyra, calle de Jesús Valle, 6, 1847.

BOILEAU, Nicolas. *Arte poética*. Traducida en verso castellano y dedicada a la clase de poética del Real Seminario de Nobles, por D. Juan Bautista de Arriaza. Madrid: en la Imprenta Real, año de 1807.

----- . "Discours sur la Satire" en *Oeuvres Complètes*. Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal. Paris: Gallimard, 1966.

BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. 3ª edición. Madrid: Taurus, 1986 (Teoría y crítica literaria).

----- . *La retórica de la ficción*. Versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubert Garriga-Nogués. Barcelona: Antoni-Bosch, editor, 1978.

- BRAVO, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana: Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, 1997.
- BRAUND, S. H. *Beyond Anger: A Study of Juvenal's third Book of Satires*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 (Cambridge Classical Studies).
- BRETÓN, André. *Antología del humor negro*. 4ª edición. Barcelona: Anagrama, 1998 (Compactos).
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. [Santiago de Compostela]: Universidade de Santiago de Compostela, 1992 (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 167).
- CÁNDANO, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Bitácora de Retórica, 7).
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)" en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CASAS DE FAUNCE, María de. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Planeta/Universidad de Puerto Rico, 1977.
- CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas*. Edición, introducción y notas de Benito Brancaforte. Madrid : Espasa-Calpe, 1975.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger Chartier (dir.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2001 (Taurus Minor).
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*. Madrid: José Porrúa Tiranizas, 1992.

CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como apropiación*. Traducción Paloma Villegas y Ana García Bergua. México: Instituto Dr. José María Luis Mora, 1995 (Colección Itinerarios).

----- . *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas*. Edición de Alberto Cue. 2ª edición. México: FCE, 2000.

CHEVALIER, Maxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992 (Filología, 24).

CICERÓN Marco Tulio. *Acerca del orador*, 2. vols. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1995 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

COGHLIN, Edward V. *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*. E.U.: Juan de la Cuesta, 2002.

CORONEL RAMOS, Marco Antonio. *La sátira latina*. Madrid: Síntesis, 2002 (Historia de la Literatura Universal).

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 1955 (Sección de Lengua y Estudios Literarios).

DARTON, Robert. *El coloquio de los lectores. Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. Prólogo, selección y traducción de Antonio Saborit. México: FCE, 2003 (Espacios para la lectura).

Diario de México, núm 1673, t. XIII. 3 de mayo de 1810.

DIDEROT, Denis. *Paradoja sobre el comediante. Carta a dos actrices*. Edición, traducción y notas de Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 2003 (letras clásicas no. 1).

DRYDEN, John. "A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire" en *Dryden: Selected Criticism*. Ed. by James Kinsley and George Parfitt. Oxford, Great Britain: Clarendon, 1970 (Oxford Paperback English Texts)

El Mentor Mexicano, t. I, núm. 7. México: Imprenta de Arizpe, 1809.

ELORZA, Antonio (ed.). *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII*. Madrid: Ayuso, 1971.

ENRIGTH, Dennis Joseph. *The Alluring Problem. An Essay on Irony*. Oxford: Oxford University, 1988.

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. *El Siglo Pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*. Edition critique avec introduction et notes par Charles Amiel. Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1977.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *Obras I-Poesías y fábulas*. Invest., recop. y ed. de Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider. Estudio prel. de Jacobo Chencinsky. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1963 (Nueva Biblioteca Mexicana, 7).

----- *Obras III-Periódicos. El Pensador Mexicano*. Recop., ed. y notas de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky. Presentación de Jacobo Chencinsky. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1968 (Nueva Biblioteca Mexicana, 9).

----- *Obras IV-Periódicos. Alacena de frioleras. Cajoncitos de la alacena. Las sombras de Heráclito y Demócrito. El Conductor Eléctrico*. Recop., ed., notas y presentación de María Rosa Palazón Mayoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1970 (Nueva Biblioteca Mexicana, 12).

----- *Obras V-Periódicos. El Amigo de la Paz y de la Patria. El Payaso de los Periódicos. El Hermano del Perico que cantaba la Victoria. Conversaciones del Payo y El Sacristán.* Recop., ed., notas y estudio prel. de María Rosa Palazón Mayoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1973 (Nueva Biblioteca Mexicana, 30).

----- *Obras VII-Novelas. La educación de las mujeres o la Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela. Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda.* Recop., ed., notas y estudio prel. de María Rosa Palazón Mayoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1980 (Nueva Biblioteca Mexicana, 75).

----- *Obras VIII-Novelas. El Periquillo Sarniento.* (Tomo I y II). Pról., ed. y notas de Felipe Reyes Palacios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1982 (Biblioteca Nueva Mexicana, 86).

----- *Obras IX-Novelas. El Periquillo Sarniento.* (Tomos III- V). *Noches tristes y día alegre.* Presentación, ed. y notas de Felipe Reyes Palacios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1982 (Nueva Biblioteca Mexicana, 87).

----- *Obras X-Folletos (1811-1820).* Recop., ed. y notas de María Rosa Palazón Mayoral e Irma Isabel Fernández Arias. Presentación de María Rosa Palazón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1981 (Nueva Biblioteca Mexicana, 80).

----- *Obras XI-Folletos (1821-1822)*. Ed., notas y presentación de Irma Isabel Fernández Arias. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1986 (Nueva Biblioteca Mexicana, 104).

----- *Obras XII-Folletos (1822-1824)*. Recop., ed. y notas de Irma Isabel Fernández Arias y María Rosa Palazón. Pról. de María Rosa Palazón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1991 (Nueva Biblioteca Mexicana, 100).

----- *Obras XIII-Folletos (1824-1827)*. Recop., ed., notas e índice de Irma Isabel Fernández Arias y María Rosa Palazón Mayoral. Pról. de María Rosa Palazón. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995 (Nueva Biblioteca Mexicana, 124).

----- *Obras XIV-Miscelánea. Bibliohemero-
grafía, listados e índices*. Recop. de María Rosa Palazón, Columba Camelia Galván Gaytán y María Esther Guzmán Gutiérrez. Ed. y notas de Irma Isabel Fernández Arias, María Rosa Palazón y Columba Camelia Galván Gaytán. Índices de María Esther Guzmán. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1997 (Nueva Biblioteca Mexicana, 132).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El sí de las niñas. La comedia nueva o el café. La derrota de los pedantes. Lección poética*. Prólogo de Manuel de Ecurrida. 17ª edición. México: Porrúa, 2003 ("Sepan Cuantos..." núm. 173).

- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente. Obras completas, tomo III (1900-1905)*. Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres, ordenación y revisión de los textos por el doctor Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972.
- FRY, William F. *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto, California: Pacific Book Publishers, 1963.
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Traducción Edison Simons. 2ª edición. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1991 (Estudios).
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1998 (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas).
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: SEP, 1986 (Cien textos fundamentales para el mejor conocimiento de México).
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *La vida en México en 1810*. México: Editorial Innovación, 1979.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. 2 ts. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 63 y 64).
- GREER JOHNSON, Julie. *Satire in colonial spanish America. Turning the New World upside down*. Foreword by Daniel R. Reedy. Texas: University of Texas Press, Austin, 1993 (The Texas Panamerican series).
- GUILLÉN, Claudio. *Literature as a System*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- GRUPO μ . *Retórica general*. Traducción de Juan Victorio. Barcelona: Paidós, 1987 (Paidós Comunicación/27).

HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública*. Versión castellana de Antonio Doménech con la colaboración de Rafael Grasa, versión castellana de la reedición alemana de 1990 de Francisco Javier Gil Martín, revisión bibliográfica por Joaquín Romaguera i Ramió y Francisco Javier Gil Martín. 4ª edición. Barcelona: G. Pili, 1994 (GG MassMedia)

HANSEN, João Adolfo. "Sátira e ingenio: La poética de fin de siglo" em *Tres siglos. Memoria del primer coloquio "Letras de la Nueva España"*. Edición y prólogo de José Quiñones Melgoza, índice onomástico de Gabriela Ugalde García. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, 2000 (Letras de la Nueva España, 5), pp. 159-184.

HAZARD, Paul. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Versión española de Julián Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1985. (Alianza Universidad)

----- *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Versión española de Julián Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1988. (Alianza Universidad)

HENRÍQUEZ UREÑA. Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. Traducción de Joaquín Díez-Canedo. 2ª edición. México: FCE, 1954.

HERNADI, Paul. *Teoría de los géneros*. Barcelona: A. Bosch, 1978 (Formas literarias).

HIGHET, Gilbert. *Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

----- *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. 2 ts. s. t. 3ª. reimpresión. México: FCE, 1996 (Lengua y estudios literarios).

Historia de la lectura en México. 2ª edición, 1ª reimpresión. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1999.

- HODGART, Matthew. *La sátira*. Traducción al español de Ángel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969 (Biblioteca para el Hombre Actual).
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Traducción de Horacio Silvestre. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 2000 (Letras Universales).
- HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Reino Unido: Routledge, 1995.
- IRIARTE, Tomás de. *Arte Poética de Horacio*. Traducción de Vicente Espinel. Madrid: 1591. Reimpresa 1768, al principio del primer tomo de la Colección de Poesías Castellanas *Parnaso Español*, en verso suelto.
- JANKELEVITCH, Wladimir. *La ironía*. Versión castellana de Ricardo Pochtar. 1ª. reimpresión. Madrid: Taurus, 1986.
- JENSEN, H. James y Malvin R. Zirker Jr. *The Satirist's Art*. Canada: Indiana University Press, 1972.
- JUVENAL, Décimo Junio. *Sátiras*, introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México: UNAM, 1974 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana)
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. "La ironía como tropo" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM, pp. 195-221.
- KERNAN, Alvin B. *The Plot of Satire*. New Haven: Yale University Press, 1965.
- KIERKEGAARD, Sören. *Escritos de Sören Kierkegaard. Volumen 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Edición a cargo de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, traducción del danés de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce. Madrid: Trotta, 2000 (Colección Estructuras y Procesos. Serie Filosofía)

- LADD, Doris M. *La nobleza mexicana en la época de la Independencia 1780-1826*. Traducción de Marita Martínez del Río Redo. México: FCE, 1984 (Sección de Obras de Historia)
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- . "Para una revisión del concepto 'novela picaresca'", en *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México, 1970, pp 27-46.
- . *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Edición aumentada. 2ª edición. Barcelona: Ariel, 1983 (Letras e Ideas).
- LOPE BLANCH, Juan M. *La novela picaresca*. Introducción, selección y notas de... México: UNAM, 1958 (Manuales universitarios, textos de la Escuela de verano).
- LUZÁN, Ignacio de. *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (ediciones de 1737 y 1789), con las memorias de la vida de don Ignacio de Luzán, escritas por su hijo*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Universidad de Hofstra. Madrid: Cátedra, 1974.
- . *Arte de hablar, o sea, retórica de las conversaciones*, ed., introd. y notas de Manuel Béjar Hurtado. Madrid : Gredos, 1991.
- LECLERC, Georges-Louis, conde de Buffon. *Discurso sobre el estilo*. Traducción de Alí Chumacera. México: UNAM:Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2004 (Colección Pequeños Grandes Ensayos, 8)
- LÓPEZ SUÁREZ, Horacio. *La paremiología en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi*. Tesis doctoral. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1970.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1983.

----- *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus, 1986.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. 3ª edición. Barcelona: Anagrama, 1988.

MARTÍNEZ LUNA, Esther. "La clase letrada en el *Diario de México*", en Adriana Pineda y Celia del Palacio Montiel. *Prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Universidad de Guadalajara/ CONACYT, 2003.

MIRANDA, José y Pablo González Casanova (eds.). *La sátira anónima del siglo XVIII*. México: FCE, 1953 (letras mexicanas, 9)

MOLHO, Maurice. *Introducción al pensamiento picaresco*. Madrid: Anaya, 1972 (Temas y estudios).

MUECKE, Douglas C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.

----- *Irony and the Ironic*. New York: Methuen, 1982. (The Critical Idiom; 13)

MORALES, Juan Bautista. *El Gallo Pitagórico*. Estudio preliminar de Mauricio Magdaleno. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1991, (Biblioteca del Estudiante Universitario, 16).

MURATORI, Luis Antonio. *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, trad. libre de las que escribio en italiano... con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura por don Juan Sempere y Guarinos, Abogado de los Reales Consejos. Con las licencias necesarias. Madrid. En la Imprenta de Don Antonio de Sanca, Año de mdccclxxxii.

----- *Ventajas de la Elocuencia Popular*. Tratado escrito en idioma italiano por ..., Bibliotecario del Serenísimo Señor Duque de Módena. Tradúcele al castellano don Vicente María de Tercilla , Bachiller en las Facultades de Filosofía y Jurisprudencia por la Real Universidad de Valladolid, y susbtituto de la cátedra de Filosofía Moral de dicha Universidad. Madrid: MDCCLXXX, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. Con las licencias necesarias.

NASH, Walter. *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. 2a. ed. Singapore: Longman London and New York, 1986. (English Language Series).

O'GORMAN, Edmundo. *México: el trauma de su historia. Ducit amor patriae*. México: CONACULTA: UNAM, 1999 (Cien de México).

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura mexicana. 1 De los orígenes a la emancipación*. Madrid: Alianza Editorial, 1995 (Alianza Universidad Textos).

PALAZÓN, María Rosa. "Nobles pícaros y pícaros nobles", presentación a *Don Catrín de la Fachenda*. México: CONACULTA, 2000.

PARKER, Alexander A. *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa, 1599-1753*. Versión española de Rodolfo Arévalo Mackry. Madrid: Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica).

PÉREZ LASHERAS, Antonio. *Fustigat mores... Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad, Prensas universitarias, 1994 (Humanidades, 24).

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*. Zamora, México: El Colegio de Michoacán, 1995.

PETRONIO ÁRBITRO. *Satiricón*, introducción, traducción y notas de Roberto Heredia Correa. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1997 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM: Siglo XXI editores, 1998. (Lingüística y teoría literaria).
- PINEDA SOTO, Adriana y Celia del Palacio Montiel (coords.). *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*. México: Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Archivo Histórico: CONACYT, 2003.
- POLLARD, Arthur. *Satire*. London: Methuen, 1970.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Versión castellana de Jorge Cruz. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1969.
- QUEVEDO, Francisco de. *Sueños y Discursos*. Edición de James O. Crosby. Madrid: Castalia, 1993 (Nueva biblioteca de erudición y crítica).
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institución oratoria*. Traducción Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, prólogo de Roberto Heredia. México: CONACULTA, 1999 (Cien del Mundo).
- RASKIN, Victor. *Semantic Mechanisms of Humour*. Holanda: D. Reidel Publishing Company, 1984. (Synthese Language Library, volume 24).
- REINSHAGEN-JOHO, Liane. *Humour: The Other Intelligence. Curtz Goetz and Jorge Ibargüengoitia*. Tesis doctoral Washington: University of Washington, 1997.
- RELIHAN, Joel C. *Ancient Menippean Satire*. E.U.: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. 2ª edición corregida y aumentada. Barcelona: Seix Barral, 1973 (Biblioteca Breve, Ensayo, 299).

- (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. IV Ilustración y Neoclasicismo*, tomo a cargo de José Miguel Caso González. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. 2ª edición. Madrid: Ediciones Cristiandad: Trotta, 2001 (Fenómeno-logía e Historia de las religiones)
- . *Sí mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira Calvo con la colaboración de María Cristina Alas de Tolivar. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges Nicolau. 4ª edición. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira Calvo. 4ª edición. México: Siglo XXI Editores, 2003.
- . *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Traducción de Agustín Neira Calvo. 3ª edición. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- . *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Traducción de Agustín Neira Calvo. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- . *Freud: Una interpretación de la cultura*. Traducción de Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte. 10ª edición. México: Siglo XXI Editores, 2002 (teoría).
- ROJAS, Rafael. *La escritura de la Independencia. El surgimiento de la opinión pública en México*. México: Taurus:CIDE, 2003.
- ROMERO-GONZÁLEZ, Félix. *La sátira menipea en España: 1600-1699*. Tesis doctoral, State University of New York at Stony Brook, mayo 1991.

- ROUSSEAU, Jean Jacques. *El contrato social o principios de derecho político. Discurso sobre si el restablecimiento de las ciencias y de las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres*. Estudio preliminar de Daniel Moreno. 13ª edición. México: Porrúa, 2002 ("Sepan Cuantos..." núm. 113)
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A. *Los orígenes de la visión paradisíaca de la naturaleza mexicana*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Coordinación General de Estudios de Posgrado, 1987 (Colección Posgrado)
- (coord.) *De la perfecta expresión: preceptistas iberoamericanos, siglo XIX*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Division de Estudios de Posgrado, 1998.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco. *El ensayo español, 2. El siglo XVIII*. Barcelona: Crítica, 1998 (Páginas de Biblioteca Clásica, bajo la dirección de Francisco Rico).
- SÁNCHEZ BLANCO PARODY, Francisco. *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*. Madrid: Alianza Universidad, 1991 (Ciencias Sociales).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Invitación a la Estética*. México: Grijalbo, 1992 (Tratados y manuales Grijalbo).
- SARRAILH, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Traducción Antonio Alatorre. 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1957 (Sección Obras de Historia).
- SEBOLD, Rusell P. *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*. Barcelona: Anthropos, 1989 (Autores, textos y temas. Literatura, 5).
- OLMOS SÁNCHEZ, Isabel. *La sociedad mexicana en vísperas de la independencia (1787-1821)*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1989.

- SCHOPENHAUER, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción del alemán de Eduardo Ovejero y Maury. México: Porrúa, 2000. ("Sepan Cuantos...", núm. 419)
- SNYDER, John. *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.
- SOFOVICH, Luisa. *Novelistas inmediatos a Cervantes*. Buenos Aires: Lautaro, 1974 (Pingüino).
- SOLÍS, Emma. *Lo picaresco en las novelas de Fernández de Lizardi*. Tesis, Maestro en Artes de la Escuela de Verano. México, UNAM, 1952.
- SWEARINGEN, C. James. *Rhetoric and Irony. Western Literacy and Western Lies*. E.U.: Oxford University Press, 1991.
- SWIFT, Jonathan. *El cuento de un tonel. La batalla de los libros*. Prólogo, traducción y notas de Cristóbal Serra. Barcelona: Torre de Viento, 2001.
- TÁLENS, Jenaro. *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar, 1975
- TESAURO, Emanuele. "Tratado dos Ridículos". Tradução Cláudia de Luca Nathan. *Referências*. Campinas: Centro de Documentação Cultural, 1992.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la. *La Independencia de México*. 2ª edición, 1ª reimpresión. México: FCE-Mapfre, 1994 (Sección Obras de Historia).
- TORRES VILLARROEL, Diego de. *Vida, ascendência, crianza y aventuras*. Edición, introducción y notas de Guy Mercadier. 5ª edición. Madrid: Castalia, 1972 (Clásicos Castalia, 47).
- . *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966 (Clásicos castellanos).

- VALBUENA PRAT, Ángel. *La novela picaresca española*. T. I. Estudio preliminar, selección, prólogo y notas del mismo. 7ª edición. Madrid: Aguilar, 1974 (Colección Obras eternas).
- VAN ROOY, C. A. *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*. Photomechanical Reprint. Holanda: Leiden E. J. Brill, 1966.
- VENTOSA, Justo Vero de la (seud.). *El Siglo Ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*. Manuscrito, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Colección Archivos y Manuscritos, clasificación RMS. MS 52.
- VICTORIA JARDON, María Elena. "El Siglo Ilustrado: Génesis de una Sátira Manuscrita en el Siglo XVIII", en *Remate de Males*, Campinas, (16), 1996, pp 93-100.
- VILLORO, Luis. *El proceso ideológico de la Revolución de Independencia*. 2ª edición, 1ª reimposición. México: CONACULTA, 2002 (Cien de México).
- VOLTAIRE. *Novelas y cuentos*. Traducción, prefacio, estudio biográfico y notas de Antonio Espina. Culiacán, Sinaloa, México: Universidad de Sinaloa, 1982.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro. *¿Relajados y reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: FCE, 1987 (Sección de Obras de Historia).
- WINKLER, Martin M. *The Persona in Three Satires of Juvenal*. Hildeshcim: Olms, 1983 (Altertumswissen Schaftliche Texte und Studien, bd. 10).