

**En la fase fundacional de la novela hispanoamericana:
El Don Catrín de la Fachenda de Fernández de Lizardi**

**In the Early Stages of Hispanic American Novel:
Fernández de Lizardi's *Don Catrín de la Fachenda***

ÁNGEL ESTÉVEZ MOLINERO
Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2011
Fecha de aceptación: 20 de julio de 2011

Resumen: El presente artículo centra su atención en la que es, narrativamente hablando, la mejor novela del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi: la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*. Para mejor apreciar sus méritos, se enmarca la obra en el contexto de producción y en la trayectoria de su autor; se describe narratológicamente el texto y se analiza en la interrelación de las afluencias intertextuales e intratextuales; se pone de relieve la confrontación de los subespacios que polemizan dialógicamente en el espacio artístico; finalmente, se destaca la ejemplaridad de la propuesta narrativa de este reformista ilustrado, así como los efectos de sentido que de ella derivan, en la fase fundacional de la novela mexicana y, por extensión, hispanoamericana.

Palabras clave: Narrativa hispanoamericana. Novela mejicana. Intertextualidad. Confrontación del espacio artístico. Fernández de Lizardi.

Abstract: In this article we lay the focus on the best novel, from the narrative standpoint, by the Mexican writer José Joaquín Fernández de Lizardi, *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*. In order to assess his literary values, we attempt first to situate the work in the context of its production and in the framework of the author's trajectory; then we proceed to describe the text from a narrative viewpoint and discuss it with reference to interrelations of inter-textual and intra-textual influences. Moreover, a special stress is laid on the contrastive subspaces that are dialogically in conflict within the artistic space. Finally, we underline the exemplary narrative proposal of this enlightened reformist, as well as sense effects derived from it, in the initial stage of the Mexican novel and by extension Hispanic-American.

Key words: Hispanic-American narrative. Mexican novel. Intertextuality. Confronted artistic space. Fernández de Lizardi

Resulta tan oportuno como necesario, para comprender la obra lizardiana en su dimensión literaria y pragmática, situarse en el contexto histórico y cultural de su producción, es decir, en ese México que va desprendiéndose de la Colonia y que, como atinadamente ha señalado María Rosa Palazón, “unos deseaban abolirlo por medio de la violencia, otros conservarlo intacto, prolongando con ello sus

beneficios, y sólo unos cuantos, como Fernández de Lizardi, comprenderlo y corregirlo”¹. Esta actitud del Pensador Mexicano ante la realidad del tiempo en que le tocó vivir, implicando la interacción del hombre, la obra y las circunstancias en que se inscribe², encaja ideológicamente con el objetivo ilustrado de utilidad pública que anima toda su producción³; y, si bien fue el periodismo el instrumento que utilizó con mayor eficacia, no deben olvidarse otros géneros como la sátira, la fábula, los calendarios, la novela y el teatro, a los que también recurrió con idéntico fin a lo largo de su vida. La diversidad y empleo de tales géneros, además de articular la obra como una unidad esencial en torno a la condición periodística el autor, arroja luces oportunas para apreciar el carácter orgánico que rige el desplazamiento de unos a otros (de la poesía satírica y la fábula a la novela y de ésta al teatro), con el periodismo –insistimos– siempre en primera línea (o en el trasfondo cuando lo amordaza la censura) orientando los procedimientos retórico-estilísticos y las estrategias didácticas. En efecto, las intenciones morales de utilidad pública que acoge conceptualmente la poesía y ejemplifica la fábula, se representan luego encarnadas en los personajes de la novela y se exponen finalmente de viva voz al público por medio del teatro.

Para apreciar este proceso, es conveniente seguir el hilo de la historia, de la vida y -sobre todo- de la obra de Fernández de Lizardi, atendiendo a momentos relevantes de su trayectoria. A los cuatro días de autorizada la libertad de imprenta en México (5 de octubre de 1812), sale a la calle el primero y más famoso periódico de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, cabecera que adoptará como pseudónimo. En el número 9, continuando las denuncias de los anteriores, pide al Virrey que revoque un edicto para que unos curas revolucionarios no sean juzgados por un Tribunal militar; la consecuencia es que a los pocos días se suspende la libertad de imprenta y Lizardi pasa a la cárcel (7 de diciembre de 1812), en la que permanece hasta el 7 de julio de 1813. Se cancelan sus colaboraciones en el *Diario de México*; no obstante, en la prisión, con el tono lógicamente atemperado, redacta los núms. 10, 11, 12 y 13 del *Pensador*, que prolonga su vida hasta 1814, año en el que se restablece la Inquisición, cuya abolición solicita. Aún ven la luz *Alacena de Frioleras*, con el suplemento *Cajoncitos de la Alacena*, entre 1814-1816, y el único número de *Las sombras de Heráclito y Demócrito*, en 1815. Pero las circunstancias, que de nuevo han golpeado su vida, habían de repercutir en su escritura. Dice Jacobo Chencinski

¹ María Rosa Palazón, en presentación a José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras, IV. Periódicos: Alacena de Frioleras / Cajoncitos de la Alacena / Las sombras de Heráclito y Demócrito / El Conductor Eléctrico*, México: UNAM, 1970, p. 16.

² Este aspecto ha sido puesto de relieve por Mariano Azuela, *Cien años de novela mexicana*, México: Botas, 1947, incluido en *Obras completas*, III, México: FCE., 1976, pp. 578-587, y por Agustín Yáñez, estudio preliminar a José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, México: UNAM, 1955 (2ª ed.).

³ Cfr. Carmen Ruiz Barrionuevo, “La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi”. En *Suplementos del Anuario de Estudios Americanos*, XLVII:2 (1991), pp. 75-94, y Ángel Estévez Molinero, “Procedimientos retórico-éticos de la ficción en el *Periquillo Sarniento*”, *Glosa*, 6 (1995), pp. 47-61.

que "hay un abismo entre el *Pensador* que se atreve y el *Pensador* que concede"⁴; en efecto, de aquel ingenuo *Pensador Mexicano* «que no le va en la zaga a don Quijote ni en lo loco ni en lo entrometido», al escritor temeroso y claudicante de la *Alacena* que, sin violentar sus ideas, evade el compromiso con tonos prácticos de educador, modos irónicos y chocarreros, y chascarrillos críticos, median las actitudes que ya inicialmente lo definen. En cualquier caso -y aunque no sea un motivo decisivo⁵-, lo cierto es que Lizardi, convencido de la inutilidad de luchar contra las aplastantes estructuras institucionales y cada vez más presionado por la censura, acaba por desplazarse a la novela.

En diciembre de 1815, el *Prospecto de la vida e aventuras del Periquillo Sarniento* anuncia la inminente aparición de la se viene reconociendo, si no como la inicial, sí como la primera gran novela hispanoamericana⁶; siguen *Noches tristes y día alegre* (1818), el primer tomo de *La Quijotita y su prima* (1818) y, como él mismo asegura, tiene en 1820 la aprobación para publicar la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*. Ese mismo año, restablecidos los derechos constitucionales y la libertad de imprenta, retoma el periodismo con *El Conductor Eléctrico*. Pero, una vez más, la historia sale a su encuentro: ignorando los acuerdos del Plan de Iguala, publica un panfleto, *Chamorro y Dominiquín. Diálogo jocoserio sobre la independencia de América*, en el que defiende ésta, pero aprobada por las Cortes, lo que le lleva de nuevo a la cárcel, que aún visitará en dos ocasiones a lo largo de 1823: una, por el contenido del panfleto *Si dura más el Congreso, nos quedamos sin camisa*, y otra, acusado de calumnia por la dueña de la casa en que vivía. Con todo, será mucho más dura la excomunión que sufre, entre el mes de febrero de 1822 y el de diciembre de 1823, por su *Defensa de los fracmasones*, con dramáticas consecuencias para su familia, para él mismo y sus escritos; sin embargo, no se arredra: «Si hay púlpitos en que me ofendan, no faltan prensas con que defenderme». Aparecen en este tiempo *El Amigo de la Paz y de la Patria* (1922, 1 núm.), *El Payaso de los periódicos* (1823, 1 núm.) y *El Hermano del Perico que cantaba la Victoria* (1823, 6 núms.). Normalizada de alguna manera su situación, se regulariza asimismo su actividad periodística: en 1824-25 aparecen las

⁴ Jacobo Chencinsky, en introducción a José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras, III. Periódicos: El Pensador Mexicano*, ed. de María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, México: UNAM, 1968, p. 15.

⁵ Eduardo Hodusek, "Las novelas de Fernández de Lizardi". En: *Iberoamericana Pragencia*, IV (1970), pp. 23-39.

⁶ Según Cedomil Goic, "La novela hispanoamericana colonial". En: Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. I. Madrid, Cátedra, 1982, p. 372, hay que considerar el *Sueño de sueños* (1792), del mexicano José Mariano Acosta, la *Genealogía del Gil Blas de Santillana* (1792), del también mexicano Bernardo María de Calzada, y el *Evangelio en triunfo* (1797), del peruano Pablo de Olavide, como "las primeras novelas hispanoamericanas originales, veinte años anteriores a la obra de Lizardi", a las que A. Chibán y E. Altuna, "La transtextualidad del Siglo de Oro español en «El desierto prodigioso»". En *Thesaurus* XLIV:3 (1989), pp. 567-579, añaden *El desierto prodigioso*, escrita hacia 1650, del santafereño Pedro de Solís.

Conversaciones del Payo y el Sacristán (50 núms.) y finalmente, en 1826-27, *El Correo Semanario de México* (24 núms.).

Situados en esta trayectoria, hay una obra dentro de la producción lizardiana, el *Catrín*, que no ha sido destacada en la medida que merece⁷, un tanto oscurecida por la sombra alargada que proyecta el *Periquillo Sarniento*. El libro, con el título de *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*⁸, estaba terminado en 1919 y aprobado para su publicación en febrero de 1820. Por supuesto, esta novela no ofrece el rico mosaico de la realidad mexicana que tanto aprecian sus compatriotas en el *Periquillo* ni su cauce de presentación acoge la diversidad de temas y géneros que dicho libro encierra; y no tiene, como éste, el privilegio de ser la primera novela hispanoamericana⁹. Ahora bien, representa un avance cualitativo en el proceso de depuración novelesca al prescindir de las reiteradas digresiones moralizantes¹⁰ y de la sobrecarga erudita que lastran la narratividad en el *Periquillo*, y se convierte, a pesar de las intenciones ilustradas de Lizardi que limitan las posibilidades de la palabra bivocal, en un digno anticipo fundacional de tendencias novelescas posteriores¹¹; la intromisión del ilustrado Lizardi y sus irrenunciables intenciones educativas, después de haber desplegado estratégicamente las piezas, hicieron que la partida quedara en tablas. Otro gesto de ambigüedad, acaso

⁷ Indica María Rosa Palazón, en “La nobleza pícaro o *Don Catrín de la Fachenda*”. En: *Nuevo Texto Crítico*, 8 (1991), p. 161, que “su aparente sencillez y su notable coherencia es el resultado de muchas horas de trabajo autocrítico”, advirtiendo concluyentemente sobre dicha obra: “No ha sido reivindicada. Pocos la han analizado.”

⁸ Todas las citas de esta obra se harán por José Joaquín Fernández de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda. Noches tristes y día alegre*, ed. Rocío Oviedo y Almudena Mejías, Madrid: Cátedra, 2001, indicando entre paréntesis el capítulo o la/s página/s correspondientes, según proceda.

⁹ El mérito de José Joaquín Fernández de Lizardi como primer novelista hispanoamericano es algo que se acepta comúnmente. Alfonso Reyes, “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”, en *Simpatías y diferencias*, vol. II, México, Porrúa, 1975 (2ª ed.), pp. 143-155 (143), escribe: “En este mundo [principio del siglo XIX] de escaso valor artístico, pero de mucha letradura, de mucho ambiente y vitalidad, descuella por el vasto esfuerzo de su obra, por su prestigio moral, y aun por su buena suerte de haber novelado el primero en nuestro país –hasta el punto, al menos, en que Cervantes fue el primero en novelar en lengua española–, José Joaquín Fernández de Lizardi, el constante y honrado «Pensador Mexicano» de las polémicas tenaces y de las ironías sencillas”. Por su parte, José Luis Martínez, “José Joaquín Fernández de Lizardi y los orígenes de la novela en México”, en *La expresión nacional, Letras mexicanas del siglo XIX*, México: Imprenta Universitaria, 1955, pp. 7-26, indica: “Su obra novelesca resulta extraordinaria, no sólo porque era la primera que surgía en Hispanoamérica, sino porque en ella se fundarían muchas de las corrientes esenciales de la literatura mexicana.” (26)

¹⁰ Tales digresiones, según Luis Íñigo Madrigal, “José Joaquín Fernández de Lizardi”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. II: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1993 (2ª ed.), pp. 135-144, “desalientan a los más sufridos lectores” (143). No obstante, acaso proceda analizar esas digresiones que *rebosan naturalmente* de la pluma del Pensador atendiendo a su articulación en la trama, a la manera de la alternancia de consejas y consejos en el *Guzmán de Alfarache*, y en relación con el fin moral que la obra pretende.

¹¹ Insiste en ello José Luis Martínez, “José Joaquín Fernández de Lizardi y los orígenes de la novela en México”, *op. cit.*, p. 26, cuando señala: “El espíritu liberal y popular que nace en las novelas, en los folletos y en los periódicos que escribe «El Pensador Mexicano» va a proporcionar, en efecto, la tónica de una de las corrientes más ricas e importantes de nuestras letras, que llega hasta nuestro días.”

comprensible si tenemos en cuenta la transformación de las ideas y de las formas literarias que acompaña el periodo de la transición, con sus contradicciones inherentes y la lógica, por racional, ambigüedad de las actitudes. La transición, en efecto, pone en confrontación los «modelos históricos y lingüísticos del espacio» antiguo y moderno, decisivos en la perspectiva lotmaniana¹² para la subsiguiente modelización del espacio artístico. Tales modelos están ejemplificados *de facto* por la que Ángel Rama¹³ ha denominado la ciudad letrada/escrituraria, situada, en la época que nos ocupa, *versus* la ciudad de base implícitamente burguesa. Ello conlleva, práctica y pragmáticamente, contraponer a los ideólogos tradicionales del viejo orden la nueva clase de intelectuales orgánicos que, animados por los ideales ilustrados y la conformación de un estado moderno, estimulan medidas reformistas y proyectos utópicos. Se suscita de este modo la dialéctica tensionada de dos paradigmas, detentador y subvertidor respectivamente del orden establecido. La mentalidad colonialista que persiste y la conciencia(ción) nacionalista emergente, amparada aquélla en la *lengua secreta* como poder fáctico y abierta esta otra al habla de la calle, se reflejará en la distinta instrumentalización que hacen de los géneros literarios y que Lizardi practicará de forma reiterada en el periodismo y contiguamente en la novela.

En este sentido, el *Catrín* reproduce a nivel temático la confrontación de los subespacios antiguo y moderno, como se pone de manifiesto en los distintos puntos de vista, por ejemplo, del personaje y de su tío el cura de Jalatlaco -lector de Rousseau- sobre la educación, con intervención posterior de Precioso (cap. II); de Prudencio, Justo, Constante, por un lado, y de Precioso, Taravilla, Simplicio, por otro, sobre la milicia y el honor (cap. III); de Modesto y Tremendo sobre los duelos (cap. IV), etc. Además de la polifonía que entrecruza los diversos puntos de vista, la forma autobiográfica de presentación, que Lizardi ha explotado eficazmente en las cartas de su hermano¹⁴, en el *Periquillo*, en las *Noches tristes...*, le permite integrar géneros breves como el diálogo en esquema *vetus / puer*, el sermón, el sueño, el cuadro de costumbres... En efecto, el marco dialógico que configura el intercambio de opiniones entre el cura y Catrín en el capítulo segundo, permite contraponer el magisterio de aquél a la necedad del joven inexperto, esquema que se reproduce en el capítulo octavo con la discusión que mantienen sobre los catrines un eclesiástico y un viejo “como de sesenta años” (p. 110), por una parte, y el de la Fachenda, por la otra; en ese mismo capítulo, el recurso del sueño le permite incluir el sermón en que el cura de Jalatlaco condena su carrera de vicios; más adelante (cap. XII), mientras

¹² Tenemos en cuenta, al respecto, la modelización del espacio artístico según la propuesta de Yuri M. Lotman, *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Istmo, 1982 (2ª ed.), especialmente pp. 270 y ss.

¹³ Cfr. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover: Eds. del Norte, 1984. En lo que concierne particularmente al *Periquillo*, véase Mabel Moraña, “*El Periquillo Sarmiento* y la ciudad letrada”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 23 (1989), pp. 113-126.

¹⁴ José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras, III. Periódicos: El Pensador Mexicano*, op. cit., n.ºs 2, 3 y 4.

“bebía con mis amigos nocturnos en una fonda, y bebía más que todos” (p. 140), uno de los concurrentes improvisa una plática sobre los estragos que causa la bebida... Como ocurre con otros cauces de presentación y géneros ya utilizados por Lizardi, también ahora se perciben los chirridos al llenarse éstos de contenidos nuevos, el discurso se matiza adjetivamente con los modos irónico, humorístico, satírico¹⁵..., se entrevé asimismo al periodista irrenunciable que Lizardi lleva dentro y, en fin, al poner en relación las estructuras con el sentido del texto, se descubre una vez más su adecuación a los fines educativos que persigue el Pensador Mexicano.

Para situar la obra en la perspectiva histórica y, particularmente, en la evolución de la propia obra de Lizardi, y para mejor apreciar algunos de los aspectos que favorecen el componente de narratividad, conviene esbozar, al menos, una descripción estructural de la misma. La novela carece de elementos preliminares. Lo que podría haber sido un prólogo al lector, se convierte en un exordio del personaje-narrador, instituido a la vez en autor implícito¹⁶, que es generado desde la situación narrativa y precede al inicio de la relación autobiográfica. La contigüidad entre los diversos estatutos actanciales (personaje, narrador, autor implícito como puente entre aquel y el autor real) en los diversos niveles que le son propios (historia, narración y relato concluso), así como la permeabilidad discursiva entre esa especie de elemento preliminar y el texto, refuerza *prima facie* la veracidad pretendida de la historia contada¹⁷. En dicho exordio que, a manera de prólogo integrado en el macrotexto, recuerda sintética y estilizadamente el prólogo cervantino de 1605 y que tiene como referencia intratextual la primera novela lizardiana, el narrador manifiesta el deseo de no privar “a mis compañeros y amigos de este precioso librito” (p. 63); asegura que “descargada de episodios inoportunos, de digresiones fastidiosas, de moralidades cansadas, y reducida a un solo tomito en octavo, se hará desde luego más apreciable y legible” (*ibidem*) que el de su amigo Periquillo Sarniento; predice que volará por toda la tierra y se imprimirá en todos los idiomas, y advierte que tiene como objetivo incrementar el número de los catrines, proponiendo su vida como ejemplo. Dicho esto, remonta el vuelo en movimiento analéptico desde la situación narrativa para referir su vida y hechos desde el inicio. La relación se realiza a modo de confesión *in articulo mortis*, siendo continuada,

¹⁵ A propósito del componente satírico, véase Dinko Cvitanovic, “La alegoría satírica en *Don Catrín de la Fachenda*”. En: *Boletín de la Real Academia Española*, 70 (1990), pp. 301-306.

¹⁶ Para evitar las interpretaciones diversas que suscita el término de «autor implícito», tal como lo presenta Wayne C. Booth, en *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, preferimos emplearlo con el sentido que le asigna Darío Villanueva, en *El polen de ideas*, Barcelona: PPU, 1991, p. 134, cuando indica que “es frecuentemente, por detrás de la del narrador, una sonora voz en el concierto narrativo [...], pero también la suma de sutiles indicios que revelan las actitudes del autor empírico hacia los personajes y sujetos de la novela.”

¹⁷ Ya de por sí, la forma autobiográfica refuerza el carácter de «relación verdadera» por el efecto realista en ella implicado; señala al respecto Käte Hamburger, *Logique de genres littéraires*, Paris: Seuil, 1986, p. 275: “Il appartient à l'essence de tout récit à la première personne, en vertu même de ce caractère, de se poser comme non-fiction, comme document historique.”

cuando la enfermedad se agrava y le fallan las fuerzas, por el practicante que lo atiende, que “a veces me sirve de amanuense [...] y le he encargado que concluya mi historia” (p. 144).

Desde las noticias sobre sus padres y su nacimiento, los episodios se estructuran en linealidad acumulativa, ofreciendo al compás de los desplazamientos del personaje un variado abanico de tipos, conductas, ambientes, costumbres..., con el consiguiente pretexto para la crítica. Pero, claro, la vida pasada no puede vivirse y sólo puede recuperarse mediante la escritura; a efectos del acto narrativo que la revive, conviene destacar dos aspectos: 1/ la viveza -acorde con la peripecia vital- del ritmo narrativo, descargado de "digresiones fastidiosas y de moralidades cansadas", como se indica al comienzo, y agilizado por el uso reiterado de la elipsis y el resumen; 2/ el punto de vista del narrador que reproduce la visión del mundo del personaje: así era (nivel de la historia), así soy (nivel del discurso). Y, al hilo de su palabra, volvemos a la situación narrativa que ha generado y atrae el acto narrativo. Pero aquí no termina la novela; muerto don Catrín, el practicante que lo ha atendido y que le ha servido a veces de amanuense, concluye la historia como narrador. Además, en el espacio textual, encontramos la intitulación de los capítulos, en tercera persona (responsabilidad acaso del practicante amanuense en cuanto receptor directo de la confesión que don Catrín le dicta y, finalmente, editor), y una docena de notas a pie de página (referencias bibliográficas, reflexiones morales e incluso metanarrativas: *Aquí venía muy bien el cuento del barbero y el loco*, p. 122)¹⁸. Así pues, son tres las voces que activan el discurso y tres, asimismo, los espacios novelescos que se configuran: 1/ el del narrador autodiegético que se cuenta a sí mismo en cuanto personaje que actúa, a veces ayudado -pero sólo como amanuense que toma la declaración y concluye la historia- por el practicante; 2/ el de éste en cuanto narrador testigo que conoce los cuadernos, escucha lo que Catrín le dicta y concluye la historia, y acaso intitula los capítulos; y 3/ un espacio contiguo al contexto de la enunciación -y, por tanto, del autor real-, en el que éste se entromete como autor implícito con notas a pie de página, acaso con los epígrafes que intitulan los capítulos¹⁹, y en algunos momentos con observaciones y reflexiones en tercera

¹⁸ Además de la interferencia en la propuesta educativa que suponen las notas a pie de página, según aprecian Rocío Oviedo y Almudena Mejías, en su introducción al *Catrín*, *op. cit.*, p. 24, resulta oportuno el juicio de Paul W. Borgeson, en “Problemas de técnica narrativa en dos *novellas* de Lizardi”, *Hispania*, 69 (1986), pp. 504-511, cuando advierte que tales citas “hacen hincapié en la cualidad imaginativa del protagonista, que se independiza del autor externo (Lizardi). [Junto a ello] La inclusión del soneto «Un decálogo de Maquiavelo» (un decálogo al revés) y la conclusión del practicante don Cándido no debilitan el impacto ni la coherencia de la historia” (p. 507).

¹⁹ Por cierto, vale trasladar al *Catrín* lo que, a propósito del *Lazarillo* (válido asimismo para el *Guzmán* y el *Estebanillo González*), indica Edmond Cros en “Prácticas sociales y mediaciones intratextuales: Para una tipología de los ideosemas en la picaresca”. En B. Aldaraca *et al.*, *Texto y sociedad: Problemas de historia literaria*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990, pp. 75-93: “El juego entre el Él de los epígrafes [...] y el yo de la narración [...] transcribe la relación que existe en la práctica social entre el escribano y el acusado que hace una confesión general” (81); las reflexiones, de este modo, se transcriben “bajo la

persona: “Pero dejémoslos con los sables en las manos, reservando la noticia del fin de su reñidísima campaña para el capítulo que sigue...” (p. 82). Veremos las consecuencias de todo ello. Antes, no obstante, situemos la novela en la afluencia de modelos literarios y en la propia trayectoria de la obra de Lizardi.

Como en otros muchos momentos de su producción, las relaciones transtextuales²⁰ son altamente esclarecedoras. Resulta fácilmente reconocible la similitud del título de esta novela con la *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), con la *Vida y hechos del famoso caballero don Quixote de la Mancha* (Amberes, 1662) y con la *Vida y hechos del pícaro Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* (Amberes, 1681), títulos estos dos últimos, por cierto, que perviven más de un siglo; cabe añadir lo que, en reproducción/perversión de prácticas discursivas, pueda deber el término ‘vida’ al de las biografías de santos, y el de ‘hechos’, a los de los apóstoles²¹. Tampoco podemos olvidar al *Buscón*; si ya hay cierto parentesco en la estructura bisílaba del nombre y en el componente prosódico (Buscón/Catrín), son muchos los momentos de la historia que parecen una mera reproducción de la obra de Quevedo: la discusión de los padres sobre su educación, la herencia legada, la descripción del cura de Jalatlaco con trazos del dómine Cabra, el desenmascaramiento a punto de casarse, el paso por el mundo de la farándula, etc.; añadamos que, como Pablos respecto de Quevedo, también Catrín es un vocero de su amo que practica artes de ventriloquía. Con la picaresca, en general, entronca el cauce autobiográfico; y con las novelas que utilizan orgánicamente dicho cauce (*Lazarillo*, *Guzmán*, *Estebanillo*)²², la orientación del punto de vista que orienta los materiales, la estructura, la técnica y el estilo a una finalidad ilustrada. Y junto a la tradición picaresca, hay que citar a Cervantes (a quien hace continuas referencias, entre otros muchos momentos, en la *Apología del Periquillo*, 1818), en aspectos particulares y en otros de carácter constructivo e intencional; así, por ejemplo, la difusión por toda la tierra y la traducción a todos los idiomas, de lo que se vanagloria Catrín, remite al pronóstico que Sansón Carrasco

forma de la *No persona*” (*id.*, 82), llegando el *yo*, por efectos de la imagen refractada que da el escribano, a ser *él*.

²⁰ Entendemos por transtextualidad, integrando las referencias inter e intratextuales, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”, según Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 9-10.

²¹ Con respecto a los términos *vida* y *hechos*, N. Spadaccini y A. N. Zahareas (eds.), *La vida y hechos de Estebanillo González*, I, Madrid, Castalia, 1978, p. 125, n., recuerdan los «Hechos» de los apóstoles y, en cronología más próxima, el empleo del vocablo «Vida» en las biografías de santos, en los libros de caballerías o en las autobiografías de soldados; sin embargo, A. Carreira y J. A. Cid, en introducción a *La vida y hechos de Estebanillo González*, I, Madrid, Cátedra, 1990, p. cxciv, n. 18, avisan oportunamente que el empleo de tales términos “para las biografías tenía precedentes en España, sin necesidad ninguna de descomponer sus elementos ni de remontarse a los «Hechos» de los apóstoles”, precisando que “el modelo para el *Estebanillo* lo proporcionó la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, de fray Prudencio de Sandoval”.

²² Véase en este sentido Ángel Estévez, *El (libro de) buen humor de Estebanillo González. Compostura de pícaro y chanza de bufón*, Universidad de Córdoba, 1995, especialmente pp. 62-72.

hace a don Quijote sobre su historia; la interrupción del duelo entre Modesto y Tremendo, dejando a los contendientes con los sables en alto, remeda el episodio del vizcaíno...; es cervantina la configuración de distintos espacios novelescos, el empleo de las modalidades paródica, irónica y humorística, e incluso la pretensión final de Lizardi con don Catrín, en el marco de una intencionalidad ilustrada, parodia a la de Cervantes con la muerte don Quijote, a lo que habría que sumar los géneros breves que se intercalan, a la manera de episodios, en el cauce autobiográfico que conduce la fábula, así como las reflexiones metanarrativas²³.

Pero, además, por voluntad implícita del autor, la novela se sitúa en la trayectoria lizardiana: “No, no se gloriará en lo de adelante mi compañero y amigo el Periquillo Sarmiento, de que su obra halló tan buena acogida en este reino; porque la mía, descargada de episodios inoportunos, de digresiones fastidiosas, de moralidades cansadas, y reducida a un solo tomito en octavo, se hará desde luego más apreciable y más legible” (p. 63). Y, en muy buena medida, es cierto. Ahora bien, ensanchando la perspectiva, conviene recordar que, a la hora del *Catrín*, Lizardi ya ha utilizado la forma primopersonal y el cauce autobiográfico en otras ocasiones, como hemos dicho; también ha suscitado, en el periodismo y en novelas anteriores, el juego perspectivista del distanciamiento mediante la configuración de diversos espacios ficticios, bien a través de procedimientos como el sueño (viaje con la Experiencia, “Paseos de la verdad”) o la transformación (*El hermano del Perico que cantaba la victoria*), bien a través de la carta de su hermano, personalmente entregada por un negrito que se llama (¿o es? un) *pensamiento*; en todos estos casos, siempre hay un primer nivel, contiguo a la realidad extratextual, al que se superpone un segundo espacio ficticio desde el que se enjuicia disimuladamente la realidad objetiva. Dejando el *Periquillo* para seguir el contraste marcado por don Catrín en el exordio, la misma estrategia (con un grado más de distanciamiento) se advierte en las *Conversaciones del payo y el sacristán*: Lizardi, como el maese Pedro cervantino, maneja las figuras que dialogan en el artificio ficticio creado (2º nivel), al que accede Lizardi desde un primer estadio ficticio, insertando *motu proprio* notas y comunicados, o noticias de actualidad que el sacristán y el payo creen oportuno comentar; pero aún ascendemos a un nivel más alto cuando estas figuras del retablo

²³ La relación de Lizardi con la picaresca ha sido destacada por Franz García de Paredes, “*El Periquillo Sarmiento* y lo picaresco”, en *Revista de la Lotería*, 102 (1972), pp. 41-47, advirtiendo Francisco Monterde, en *Aspectos literarios de la cultura mexicana. Poetas y prosistas del siglo XVI a nuestros días*, México: Galache, 1975, pp. 92-93, una mayor afinidad, en el caso de Periquillo, con los pícaros cervantinos. La relación de Lizardi con Cervantes ha sido puesta de relieve asimismo por Luis González-Cruz, en “La influencia cervantina en Lizardi”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286 (1974), pp. 188-203, y “El *Quijote* y Fernández de Lizardi: revisión de una influencia”, en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, 1981, pp. 927-932, así como por John Skirius, “Fernández de Lizardi y Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1982), pp. 257-272, y Pedro Lasarte, “*Don Catrín*, *Don Quijote* y la picaresca”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 23 (1989), pp. 101-112. En relación con la última gran novela de la picaresca española, véase Amancio Bolaño e Isla, *Estudio comparativo entre el Estebanillo González y el Periquillo Sarmiento*, México: UNAM, 1971.

se remontan, desde el nivel que le es propio, al de una república imaginaria mediante su proyecto de Constitución. Son, pues, tres los niveles, los mismos que hemos visto en el *Catrín*; los mismos del *Periquillo*: el de Pedro Sarmiento, el de «un tal Lizardi»²⁴ que continúa la historia y el de éste mismo al ordenar, corregir y anotar los cuadernos. Ahora bien, tanto en el *Periquillo* como en las *Conversaciones*, dos de estos niveles corresponden a los mismos personajes con estatutos distintos; y más aún, Pedro Sarmiento y el Pensador se hacen tan amigos que “soy uno mismo con El Pensador y él conmigo” (p. 921), lo que hermana los puntos de vista. No ocurre así en el *Catrín*. Así pues, procede ver, por contraste, la repercusión de los procedimientos retóricos aquí desplegados.

Dice José María Nadal que “el punto de apoyo que permite, si no mover el mundo, sí hacerlo ver o crear uno nuevo al mismo tiempo, es la situación de la narración”²⁵. Por lo pronto, hay dos rasgos, en esta situación narrativa²⁶, que favorecen la verosimilitud *prima facie* de la historia contada; uno es el “alcance”²⁷ o distancia que media entre el último episodio que se cuenta y el momento de contarlo: tanto Pedro Sarmiento como *Catrín* escriben, como quien dice, hasta el último suspiro, lo que subraya la fuerza de veredicción de lo que se presenta -en sendos casos- como “historias verdaderas”. Además, el carácter verdadero de la autobiografía queda realzado por otro aspecto, que no debe pasar desapercibido, como lo es la muerte del protagonista que se autobiografía; en este sentido, cuando don Quijote pregunta a Ginés de Pasamonte si está acabada su historia, éste le responde retóricamente cómo va a estar acabada su historia si no está acabada su vida; Cervantes, según Claudio Guillén²⁸, se dio cuenta muy pronto de que el aspecto más atrevido de la picaresca era su carácter pseudoautobiográfico, carácter que la muerte de los protagonistas neutraliza en la misma medida en que la continuación y conclusión del discurso llevada a cabo por otras voces –su amigo el

²⁴ La inclusión el propio autor en la obra, como narrador último y editor de los cuadernos, muy cervantina por cierto, puede fácilmente apreciarse casi al final de la misma: “En este tiempo –escribe Pedro Sarmiento- me visitaban mis amigos, y por una casualidad tuve otro nuevo, que fue un tal Lizardi, padrino de Carlos para su confirmación, escritor desgraciado en vuestra patria y conocido del público con el epíteto con que se distinguió cuando escribió en estos amargos tiempos, y fue el del *Pensador Mexicano*”, en José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, ed. Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid: Cátedra, 1997, p. 920.

²⁵ José María Nadal. “La enunciación narrativa”. En: *Investigaciones semióticas, I*, Madrid: CSIC, 1986, pp. 367-390 (390).

²⁶ Entendemos por «situación narrativa», en palabras de Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 60, el contexto del que surge y la que se dirige “la actividad narradora en toda su complejidad”.

²⁷ Tomamos el término de Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

²⁸ En palabras de Claudio Guillén, “Luis Sánchez, Ginés e Pasamonte y los inventores del género picaresco”, en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino, I*, Madrid: Castalia, 1966, p. 229 [recogido en *El primer Siglo de Oro*, Barcelona Crítica, 1988, pp. 197-211], “toda vida narrada por el propio protagonista ha de quedar incompleta, es decir, artísticamente imperfecta, carente de estructura; sólo la conciencia de una segunda o tercera persona permite que la novela sea, digamos con términos aristotélicos, «poesía» y no *historia*.”

Pensador, en el caso de Periquillo, y el practicante que lo cuida, en el de Catrín-refuerza la veredicción de lo contado y la moralidad de la enseñanza pretendida. La ficción, de esta forma, se ajusta -frente a las patrañas ridículas- a la eficacia del ejemplo directo que quieren los ilustrados, como se indica claramente en el *Periquillo*:

Los libros morales serios es cierto que enseñan, pero sólo por los oídos, y por eso se olvidan sus lecciones fácilmente. Éstos instruyen por los oídos y por los ojos. Pintan al hombre como él es, y pintan los estragos del vicio y los premios de la virtud en acaecimientos que todos los días suceden. Cuando leemos estos hechos nos parecen que los estamos mirando, los retenemos en la memoria, los contamos a los amigos, citamos a los sujetos cuando se ofrece; nos acordamos de este o del otro individuo de la historia luego que vemos a otro que se le parece, y por consiguiente nos podemos aprovechar de la instrucción que nos ministró la anécdota.²⁹

Sin embargo, en la misma situación narrativa se marca ya una diferencia tan sutil como significativa; mientras que el *debrayage*³⁰, o desconexión que separa la narración (instancia del narrador) y la enunciación (relato del autor) apenas existe en el *Periquillo* (pues «soy uno mismo con el Pensador y él conmigo»), es muy pronunciada en el *Catrín*, lo que marca la separación de Lizardi respecto del personaje/narrador que se autobiografía. Claro, lo que aproxima a Pedro Sarmiento y al Pensador es lo que separa a éste y a don Catrín; el personaje Pedro Sarmiento era malo («sarniento») y se hizo bueno, dirigiéndose como narrador a sus hijos para que también lo sean; Catrín, por su parte, no ha cambiado y pretende extender en cuanto narrador, autoproponiéndose como personaje ejemplar, el número de los catrines. Ambas obras son autobiográficas, pero su punto de vista es distinto; en una, el punto de vista moralizador resuelve coherentemente la conflictividad del personaje con claras intenciones educativas; en la otra, las modalidades irónica y humorística desmantelan la coherencia ideológica del personaje, reduciendo la obra a testimonio; es como si Lizardi hubiera cedido la palabra a don Catrín para precipitarlo en su caída. El desajuste que se produce entre la palabra y los actos suscita, según

²⁹ José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*, op. cit., p. 939. Es oportuno recordar lo que opina al respecto Ernesto Sábato, *Páginas vivas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974, p. 173, cuando dice. “Los seres humanos no pueden representar nunca las angustias metafísicas al estado de ideas puras, sino que lo hacen encarnándolas”, que es lo que él hace cuando decide saltar del ensayo a la novela con *El túnel*. No resulta forzado reemplazar esas «angustias metafísicas por las intenciones morales de utilidad pública que animan al Pensador Mexicano y comprender, pragmáticamente, la pretensión de encarnarlas en fábulas, novelas y teatro, donde pueden oírse y, además, mirarse.

³⁰ Utilizamos el término ‘debrayage’ en el sentido con que lo definen A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1982.

Catherine Beroud, la ambigüedad³¹, en un sentido, y acaba poniendo al descubierto, en otro, los objetivos ilustrados de Lizardi quien, sirviéndose del practicante y gracias a la palabra humorística e irónica, genera la hibridación lingüística al implicar dos hablantes (héroe y autor) y dos intenciones (la directa del héroe y la refractada del autor) y, subsiguientemente, la palabra bivocal que “está siempre dialogando internamente”, como afirma Bajtin³².

Ya de por sí la palabra de don Catrín, junto a ciertas muestras de erudición acarreada, resulta increíble si tenemos en cuenta que él mismo presume de “leer y contar mal, y escribir peor” (p. 66). Si debemos creer a sus obras, como él quiere, por la misma razón hay que creer al practicante/narrador cuando asegura “que vivió mal, murió lo mismo y nos dejó con harto desconsuelo y ninguna esperanza de su felicidad futura” (p. 146); a fin de cuentas, el practicante, en cuanto narrador, tiene la misma preeminencia lógica que don Catrín. Más explícita y creíble resulta la sanción condenatoria del autor implícito en algunas de las notas a pie de página. Pero, sobre todo, importa fijarse en los efectos de la palabra bivocal, que implica dos hablantes (héroe y autor) y dos intenciones (la directa del héroe y la refractada del autor); así es la palabra irónica, humorística, paródica..., según indica Bajtin³³. Dejando lo que pueda haber de paródico en el *Catrín*, así como los rictus de humor e ironía en el personaje, vamos a centrarnos en el enunciado del narrador. El personaje resulta risible, pero tanto o más que por sus actos por la risa en cuanto expresión verbal con el consiguiente componente humorístico. El enunciado, asimismo, resulta irónico al cumplir los tres requisitos destacados por Díaz-Migoyo: 1/ “el de su verosimilitud *prima facie*”, como ya hemos visto; 2/ la revelación de “una pista falsa [hacer «catrines»] que aleja al receptor de la meta prometida” (vistas las aventuras y consecuencias pasadas, no parece lo más sensato tomar como modelo a tal personaje), y 3/ el que “el sentido literal del enunciado irónico haya de implicar o referirse a un estado de cosas deseable en las circunstancias de enunciación [contexto del autor] de ese enunciado [instancia del narrador]”³⁴, subraya como deseable la educación del ciudadano para que no sea un ser inútil. Al discurso del

³¹ Véase al respecto Catherine Beroud, en “El *Periquillo Sarniento* y *don Catrín de la Fachenda*: dos facetas de una misma realidad”, en Claude Dumas (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXème siècle*, III, Lille, Centre d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de L’Université de Lille, 1980, pp. 109-120. En relación con estas dos obras lizardianas, véanse los trabajos de Robert L. Bancroft, “*El Periquillo Sarniento* and *Don Catrín de la Fachenda*: which is the Masterpiece?”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV: 3-4 (1968), pp. 533-538, y de Jonh Pawlowski, “*Periquillo* and *Catrín*, Comparison and Contrast”, *Hispania*, 58 (1975), pp. 830-842.

³² Mijaíl M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, p. 142.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Gonzalo Díaz-Migoyo, *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*, Madrid: Visor, 1990, pp. 125-126. Subsiguientemente, la ironía se revuelve con toda su eficacia en el sentido de que “se contempla como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación”, por decirlo con palabras de Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986, p. 13.

narrador, gracias a los efectos de la palabra bivocal, se ha sobrepuesto el relato del autor que incluye al propio narrador con su palabra. De haber ambigüedad, ésta se debería a que la moraleja corre más por cuenta del lector; pero la palabra del segundo narrador, la intromisión del autor implícito y la palabra refractiva, finalmente, reconducen lo que podría haber sido un texto abierto e interrogativo a categoría, muy ilustrada por cierto, de texto cerrado en el marco de una finalidad moral reformista: fijaos en los resultados de unos padres complacientes y de una mala educación: un ciudadano inútil; la «conclusión» *hecha por el practicante*, que cierra la novela, es suficientemente explícita al respecto: “Toda su vida fue un continuado círculo de disgustos, miserias, enfermedades, afrentas y desprecios; y la muerte, en la misma 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!” (pp. 146-47). De la misma manera, pues, que Cervantes pretendió acabar con las novelas de caballería, pretende Lizardi, con la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín...*, acabar con los catrines vanidosos e inútiles. Más aún, si la hagiografía enseña cómo debe ser un santo y el *marchen* cómo debe ser el mundo, la autobiografía de don Catrín - abandonado por distanciamiento autorial a su suerte- se convierte, por reinversión de perspectivas, en una antihagiografía (esto es, enseña cómo no debe ser el hombre) y en un antimarchen (es decir, enseña cómo no debe ser el mundo).

Lizardi había desplegado todas las piezas para hacer una novela problematizada por efecto del dialogismo y dar lugar, consiguientemente, a un texto interrogativo por abierto. Pero, una vez más, el reformista y educador irrenunciable que era, se quedó en revolucionario adjetivo (irónico, humorístico...), supeditado sustantivamente a una finalidad moral de utilidad pública; y este componente de ejemplaridad moral, operando *ex contrariis* para subrayar sus intenciones, lastra la ejemplaridad de la propuesta narrativa. En definitiva, Lizardi había llevado al límite de la depuración el ejemplo directo al dejarlo narrativa y novelescamente exento de moralidades fastidiosas; por una parte, en beneficio de la narratividad, la «conseja» liberaba al discurso del lastre que conlleva la irrupción del «consejo», por decirlo en términos alemanianos; por otra parte, si en un sentido era un comienzo, en cuanto propuesta narrativa susceptible de generar un texto dialógicamente problematizado (y, por ello, interrogativo y abierto), suponía en otro -más importante para una mentalidad ilustrada- un final cerrado al imponerse conclusivamente la intencionalidad moral de utilidad pública. Mucho tuvo que ver en ello, creemos, el irrenunciable periodista que Lizardi llevaba en sí. De hecho, cuando en 1820 -ya con la aprobación para publicar la *Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*- se restablecen los derechos constitucionales y la libertad de imprenta, Fernández de Lizardi retoma el periodismo con *El Conductor Eléctrico*; el *Catrín*, a pesar de reducido a un solo tomito en octavo, deberá esperar hasta 1832 para ser

publicado³⁵, ya póstumamente. En esta última etapa de su producción, además del periodismo, Lizardi también cultiva el teatro con los unipersonales, *El negro sensible* y *La tragedia del padre Arenas*, y lo hace por considerarlo el medio más eficaz para inculcar en el pueblo las virtudes civiles y sociales. Así pues, siempre con el periodista Lizardi como orientador explícito o implícito, atendiendo a las constantes de intención que animan su obra, las variedades formales de su producción deben verse como estructuras superficiales distintas que modelan una misma estructura profunda; y por ello, en la misma medida, sin desdeñar factores externos, se impone considerar su obra como una trayectoria e inscribir en ella la evolución tan literariamente orgánica como didácticamente ilustrada de los géneros: a la poesía satírico-didáctica (ejemplo general por cuanto critica vicios y costumbres, no personas), sigue la novela (ejemplo directo de historias particulares), y a ésta el teatro, donde el ejemplo directo se resuelve en comunicación directa al hacerse carne la palabra en el escenario: forma conclusiva de encarnar físicamente, como quería Sábato, ideas metafísicas.

A la vista de lo expuesto, parece que resulta necesario considerar la producción de Fernández de Lizardi globalmente y en sentido procesal, es decir, como una trayectoria intrínseca y orgánicamente literaria, inscrita en el marco histórico-literario y cultural que confronta los subespacios antiguo y moderno, con las contradicciones inherentes y la lógica -por racional- ambigüedad de las actitudes. En este contexto, el Pensador Mexicano, si no el único, es acaso el más genuino representante de su época en el terreno literario; y esto lo sitúa en un lugar privilegiado en esa fase fundacional de la literatura mexicana, no tanto en términos de grandeza cuanto de significación. Al respecto, conviene dejar claro lo siguiente: 1/ en especularidad contigua con la ambigüedad mostrada durante la transición de la estructura colonial a la conformación de un estado moderno, Lizardi sólo puede considerarse revolucionario adjetivamente, es decir, en su calidad de mensajero, de propagador y defensor de ideas reformistas, no como originario de ellas; 2/ desde el punto de vista formal, su importancia estriba en haber adecuado a las nuevas ideas y a sus objetivos ilustrados las posibilidades comunicativas de los cauces y géneros legados por la tradición, y concretar tales posibilidades como vehículos comunicativos; 3/ resulta más pertinente en su caso hablar de innovaciones en el sentido de incorporar como referente verbalizable, susceptible de tratamiento literario, la realidad mexicana inmediata, de utilizar el lenguaje popular y términos mexicanos y de introducir, con toda su carga decisiva, la novela en América; 4/

³⁵ En la disyuntiva periódico o novela, además de su predilección por el periodismo, que siempre lo consideró el instrumento más eficaz para la difusión de sus ideas, es posible que también incidiera en su decisión la carestía y el precio del papel. De hecho, la literatura hispanoamericana del siglo XIX aparece preferentemente en periódicos y revistas por diversas causas, entre las que Boyd G. Carter, en *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, México: De Andrea, 1968, señala, entre otras, la censura, más fácilmente aplicable a los libros, y la escasez del papel (de hecho es una de las razones por las que *El Pensador Mexicano*, según el propio Lizardi, se publica en tres etapas).

estuvo a las puertas de problematizar dialógicamente, por el camino de la hibridación, de la palabra bivocal y de un cierto plurilingüismo, el espacio novelesco; pero era un reformista ilustrado, lo que neutraliza, por el fin moral pretendido, la ejemplaridad de la propuesta narrativa; 5/ tampoco llega, cuando reproduce prácticas discursivas como el sermón o la biografía ejemplar, a la subversión de tales prácticas, sino en todo caso a la reinversión de perspectivas. En fin, lo que es bueno y útil, vale por bueno y útil, dígame como se quiera; si no es bueno y útil, hay que cambiarlo: no hay, pues, revolución, sino transformación; no hay ruptura, sino reforma. Pero, aferrándose a los materiales que le facilitaba la realidad inmediata de México en los más variados perfiles, “no se puede discutir que la obra de Fernández de Lizardi está situada al comienzo de un modo de contar”, como destaca Carmen Ruiz Barrionuevo³⁶.

Recordando a Alfonso Reyes, bien puede reafirmarse con él: “Como quiera que se le considere, es un centro”³⁷. Lo es porque su vida y su obra se inscriben centralmente en plena ebullición de la crisis que conoce la transición al espacio moderno; lo es, porque, literariamente hablando, supo inflexionar la palabra rígida y las formas estereotipadas con la viveza de la lengua hablada y la fraseología popular –lo que no se aprecia en las obras de Acosta y Calzada-, adecuándolas práctica y pragmáticamente a sus objetivos ilustrados, y proyectándolas fundacionalmente sobre muchas de las corrientes esenciales de la literatura mexicana, e hispanoamericana por extensión, que se prolongan hasta nuestros días, según apreció José Luis Martínez³⁸. Lo es, en fin y paradójicamente, por ser un excéntrico que se columpia en las contradicciones, derivadas de ser un intelectual para quien las cosas y los hechos no tienen una sola cara³⁹, y de saberse hispanoamericano -mexicano- al mismo tiempo que contemporáneo de todos los hombres; por ello su ex-centricidad, parafraseando a Octavio Paz y a Carlos Fuentes⁴⁰, representa de alguna forma una posición central en un mundo cuyos ejes culturales empiezan ya a no ser tan estrictos. En cualquier caso, en ese punto fronterizo de la historia que evoluciona de

³⁶ Carmen Ruiz Barrionuevo, en introducción a *El Periquillo Sarmiento*, *op. cit.*, p. 56.

³⁷ Alfonso Reyes, “El *Periquillo Sarmiento* y la crítica mexicana”, *op. cit.*, p. 143.

³⁸ José Luis Martínez, “José Joaquín Fernández de Lizardi y los orígenes de la novela en México”, *op. cit.*, p. 26, quien precisa: “A lo largo del siglo XIX y de la primera mitad del XX, esta corriente va a ir afinándose y enriqueciéndose, va a complicarse con nuevas doctrinas literarias y con ideas políticas y sociales, va a oscilar entre el campo, la provincia y la gran ciudad, pero conservará siempre aquel rumbo fundamental con que nació en la pluma de uno de los más ilustres escritores mexicanos.”

³⁹ Como oportunamente ha señalado Carmen Ruiz Barrionuevo, “La cultura ilustrada de José Joaquín Fernández de Lizardi”, *op. cit.*, p. 78, las contradicciones de Lizardi ofrecen “las características de un intelectual para el que las cosas y los hechos presentan doble faz o son susceptibles de cambio, de otros tratamientos, de abordamientos racionales”.

⁴⁰ Cfr. al respecto Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* [1950], México: FCE, 1994. o lo que, por boca de Manuel Zamacona, dice Carlos Fuentes en *La región más transparente* [1958], edición conmemorativa de la RAE y de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 2008, pp. 73 y ss. Véase asimismo Leopoldo Zea, “Paz: a lo universal por lo profundo”. En: Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo*, México: Siglo XXI, 2005.

la Colonia al país independiente, en esa encrucijada que tantea la salida del espacio antiguo hacia el moderno, Lizardi dejó entrever, como más tarde diría Octavio Paz (y compréndase el anacronismo) que el “mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal. La historia, que no nos podía decir nada sobre la naturaleza de nuestros sentimientos y de nuestros conflictos, sí nos puede mostrar ahora cómo se realizó la ruptura y cuáles han sido nuestras tentativas para trascender la soledad”⁴¹. En buena medida, a ello contribuyó, con su vida y con su obra, el Pensador Mexicano, “que hizo lo que pudo por su patria”, según reza el que quiso que fuera su epitafio y según certifica su producción. Le convienen asimismo, salvando las distancias, las palabras que Carlos Fuentes, a través de Manuel de Zamacona, escribe en *La región más transparente*: “Fijó, nuevamente, los ojos en el sol. Se sintió pequeño y ridículo; pequeños y ridículos debían sentirse cuantos trataran de explicar algo de este país. ¿Explicarlo? No –se dijo-, creerlo, nada más. México no se explica. En México se cree, con furia, con pasión, con desaliento. Dobló sus cuartillas y se puso de pie”⁴².

Así lo creyó y así lo demostró a lo largo de su vida José Joaquín Fernández de Lizardi, quien nunca, ni en las situaciones más extremas, abandonó la escritura como arma exclusiva de combate; tan solo, como concluye el *Testamento y despedida del Pensador Mexicano*, aunando simbólicamente en el «papel» la escritura y la vida, dejará definitivamente “la pluma porque no alcanza el papel”⁴³, única forma, sentenciada por la muerte, de poner fin a su constante y honrado esfuerzo en esa admirable empresa de hacer «todo lo que pudo por su patria» y de fijar, al tiempo, las bases fundacionales de muchas de las corrientes esenciales de la literatura posterior.

⁴¹ Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”. En: *El laberinto de la soledad, op cit.*, p. 175.

⁴² Carlos Fuentes, *La región más transparente, op. cit.*, p. 80.

⁴³ Rocío Oviedo, *La obra de José Joaquín Fernández de Lizardi. Prosa periodística*, vol. II, Madrid: Universidad Complutense, 1982, p. 1125.