



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

“UN ANÁLISIS HISTÓRICO Y ESTRUCTURAL DEL RELATO *DON CATRÍN DE LA FACHENDA*, DE JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI”

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER LA
LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA: JUAN MANUEL MENDOZA LÓPEZ

ASESOR: DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

NOVIEMBRE DE 2015

*A mis padres, resueltos a ser personas decentes
a toda costa, e insistentes buscadores de soluciones. Sé
que es amor y se lo agradezco, ahora que están leyendo esto.*

*A mi hermana Mónica, que me insufló el gusto por las historias
durante mi infancia, ya lejana, digan lo que digan, combatiendo
terrores nocturnos e insomnio con abrazos, consuelos y
Las mil y una noches, deshojadas, perdidas, a mitad de la
madrugada que pareció sin fin. Hasta cuando leí historietas
me invitaste a imaginar, hermana, y en tus dibujos tan monos.
En gran medida escribí esto por y para ti.*

A Rosalba, por el congenio futuro.

*A Mónica Fernández, nacida para ser Maestra
A Adriana Cruz, mi corazón
A mi asesor, Alí Calderón, amigo
A todos mis amigos*

*A tanto filósofo loco, muerto, vivo, de a pie, de cafecito, sobre
todo si le importa un carajo el que lo juzguen “informal”*

A Batman, en serio, aun cuando ya no me cae bien el personaje.

Índice

Capítulo 1. Sobre José Joaquín Fernández de Lizardi: Vida, época y expresión literaria-ideológica	
I. Antecedentes y contexto históricos y literarios.....	g
a. Colonia e Independencia.....	g
b. La prosa.....	gg
II. Vida y obra de José Joaquín Fernández de Lizardi.....	gg
Capítulo 2. Marco teórico: La aproximación histórica	
III. Sobre la historia de la literatura.....	gg
a. La literatura como expresión de una época.....	gg
b. Historia y movimientos literarios en el México del siglo XIX.....	Gg
c. Costumbrismo.....	gg
d. Antecedentes literarios e históricos de Fernández de Lizardi.....	gg
Capítulo 3. Análisis del discurso literario	
IV. Fundamentos lingüísticos del análisis.....	Gg
a. Estructuralismo.....	gg
b. La cadena u orden significativo.....	Gg
c. Las unidades.....	gg
V. Antecedentes formalistas del análisis del discurso.....	gg
a. La poética como procedimiento constructivo: Formalismo.....	Gg
b. El realismo desde el Formalismo.....	Gg
VI. El relato como discurso.....	gg
a. El acto del lenguaje.....	gg
b. La instauración semiótica de una realidad.....	Gg
c. La segunda lingüística.....	gg
d. La “verosimilitud” del relato: el realismo decimonónico.....	Gg
VII. Modelos semióticos de análisis del discurso narrativo.....	gg
a. Roland Barthes y las unidades del relato.....	Gg
b. El modelo de análisis estructural de Renato Prada Oropeza.....	gg
Capítulo 4. Análisis narratológico de <i>Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda</i>	
VIII. Análisis mixto realizado mayormente con base en las teorías de Roland Barthes, Julien A. Greimas y Renato Prada Oropeza.....	Gg
Conclusiones	
IX. Análisis estructural con base en el modelo de Renato Prada Oropeza.....	gg
X. Intertextualidad.....	gg
Bibliografía y referencias.....	gg

En realidad, la obra literaria genera y viola expectativas continuamente; es una interacción de lo regular y de lo fortuito, de normas y desviaciones, de patrones rutinarios e impresionantes desfamiliarizaciones. (Eagleton, 2002, p.127)

“Dedicarse al estudio de la literatura”, dice Jonathan Culler, “[...]es [...] que evolucione nuestra comprensión de los recursos convencionales y operaciones de una institución, de una modalidad del discurso. El estructuralismo es una forma de restaurar la institución literaria, de proporcionarle una razón de ser más respetable y estimulante que un diluvio de palabras sobre puestas de sol [Salto de párrafo] La cuestión central empero, quizá no sea entender la institución sino cambiarla.” (p.151)

Capítulo 1. Sobre Joaquín Fernández de Lizardi: Vida, época y expresión literario-ideológica

I. Antecedentes históricos y literarios

a. Colonia e Independencia

Hay que dejar claro que el carácter del *Pensador Mexicano*, su misión escritural, se encuentran determinados por ciertas condiciones sociohistóricas, mientras que su estilo está influenciado y, al mismo tiempo, contrapunteado, por una historia literaria específica. Estas condiciones se pueden comprender básicamente, desde la perspectiva histórica tomando en cuenta los hechos de la forma de la sociedad colonial novohispana, así como la ruptura parcial y la conformación de una nueva sociedad poscolonial con sus propias características culturales y con deseos de autonomía crecientes, dada no solamente la voluntad de *apropiación* que promueve el ansia de independencia, sino también las condiciones económicas y políticas que generan descontento cuando son injustas y avasalladoras. Sin embargo, y como veremos, en esta mezcla especial también hallaremos que dos facciones emergerían desde la misma Nueva España, justo como usualmente ocurre en toda dialéctica del ordenamiento social: un ala conservadora y otra liberal. Desde el lado de la literatura, veremos la fortísima influencia de la aspiración popular, que desde sus inicios marcó lengua y literatura españolas, especialmente en lo que se refiere a la literatura picaresca y a la versificación satírica, sobre José Joaquín Fernández de Lizardi. Él, en cierta medida, se opuso, como un renovador, a las formas de la literatura neoclásica, aun cuando cabe hacer aclaraciones al respecto, como veremos más adelante, ya que la misma literatura neoclásica, en su propia búsqueda, tendía a una simplificación de la forma que, con su dotación de "realismo", lograra comunicarse con el pueblo, con la

vida cotidiana, al superar las afectaciones de la enrevesada poesía barroca de la corte europea, llena de arreglos y florituras pero vacía de contenido y arreglo formal. Esto hace que existan sátira y dosis de realidad cotidiana en la poesía neoclásica, elementos que por cierto no han sido suficientemente mencionados en la mayoría de la bibliografía sobre el tema; es así que descubrimos que el estilo neoclásico no es necesariamente opuesto a la poética lizardiana.

Ahora, de acuerdo con don Justo Sierra, la fusión novohispana de las dos razas, la indígena y la española, que provocó una estratificación entre criollos, mestizos, indígenas y esclavos negros, “ya formaba desde el siglo XVII, y continuó formando en el XVIII, un cuerpo aparte” (González, 1998, p. 111); este cuerpo aparte, como cualquier otro, poco a poco buscaría su autonomía, su nacionalidad. Es así que podemos revisar la historia de inconformismos y sublevaciones que provocó el sentimiento de resistencia a las presiones externas de todo tipo, especialmente acentuado "durante la era del "despotismo ilustrado" de los Barbones" (p. 111), es decir, a finales del siglo XVIII. De acuerdo con Carlos González Peña, sobre el latente deseo de independencia del siempre indefinido cuerpo social novohispano:

[v]arios acontecimientos contribuyeron poderosamente a despertarlo durante el reinado de Carlos III: la creación del ejército colonial; la reorganización financiera y administrativa del visitador Gálvez, que se resolvió en considerable aumento de las rentas reales; la ostensible ayuda dispensada por el gobierno español, debido a apremios de su política interior -que lo era de lucha contra Inglaterra-, a la emancipación de las colonias inglesas (p. 111),

hechos que, respectivamente, le daban el poder armado a la Nueva España para defender sus intereses, generaban descontento por la desigualdad y el abuso económico proveniente de la corona, mientras se preveía la plausibilidad de la independencia de las colonias. Además, por esos tiempos, es decir 1783, ya el Conde Aranda recomendaba al mismísimo Carlos III que depusiera su posesión de todos los bienes del continente americano; todo esto fue más poderoso para las conciencias que las buenas administraciones de los virreyes Bucareli y Revillagigedo y que la política de mayor aislamiento que el gobierno español

impuso a sus colonias para evitar su emancipación. Y algunos hechos más harían explotar de una vez por todas la revolución por la independencia novohispana.

Carlos González, nuevamente, asegura que "[u]n comienzo de emancipación intelectual, precursora de la política, se hacía sentir." (p. 112), lo que sin embargo encontró un férreo enemigo en el choque con la Inquisición, la cual, por la obvia razón de que, de acuerdo con sus fines, no le convenía armar intelectualmente a quienes consideraba sus subalternos, aherrojaba el pensamiento en las colonias. Sin embargo, en nuestra América ya se habían dado muestras de gran arte, comparable con el mejor de cualquier parte del mundo, como fue el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, en el siglo XVII, o el del máximo dramaturgo del siglo XVI, Juan Ruiz de Alarcón. Asimismo, dos fenómenos estaban influenciando de manera positiva y firme el pensamiento en la Nueva España a finales del siglo XVIII: las ideas ilustradas que se propagaron desde la Revolución Francesa y el ya mencionado neoclasicismo en las artes y la filosofía; en el caso de las primeras, los "libros prohibidos" con ideas ilustradas entraron a la Nueva España para esparcir su contenido en gran parte de los intelectuales, a pesar de la Inquisición; en cuanto al neoclasicismo y sus rasgos formales y conceptuales, se trató de una

renovación que se hizo sentir en las letras [...], en la filosofía con una inicial oposición a la escolástica, en las ciencias con la introducción de los estudios experimentales que culminó en la creación del Colegio de Minería, y en las artes plásticas con la fundación de la Academia de San Carlos y las actividades arquitectónicas que llegaron a su más vivo esplendor en las magníficas obras de Tolsá y de Tresguerras. (p. 112)

En cuanto a la vida literaria, "la expulsión de los jesuitas retardó la evolución que tan brillantemente apuntaba en las letras" (p. 112), a lo cual le siguió la clausura de colegios dirigidos por ellos y la consecuente ralentización del desarrollo literario que Abad, Alegre, Landívar y otros preconizaban. Respecto del estilo, a principios del siglo XIX todavía sobrevivían restos del conceptismo y, sobre todo, de un mal imitado culteranismo que, en su despliegue retórico barroco, enmarañaba y vaciaba el discurso. Asimismo, "había comenzado a medrar, y prosperaba, el prosaísmo" (p. 112), lo que no resulta una sorpresa si recordamos la

tradición popular de la literatura española y apuntamos a la necesidad de comunicar las nuevas ideas políticas, culturales y sociales que, para un pueblo mayormente inculto y, sobre todo, analfabeta, resultaban de gran interés dados los tiempos de búsqueda de autonomía, de liberación, que corrían. La época era, no obstante, contradictoria en lo que se refiere a la comunicación y a la cultura, dado que la producción libros, sobre todo literarios, había venido a menos, mientras que a la vez ya comenzaban a funcionar periódicos, los cuales eran los verdaderos escaparates de las expresiones culturales criollas y mestizas, la clase letrada del país. Dichos periódicos fueron la *Gaceta de México*, que existiría de 1784 a 1809, en donde, apenas manifestándose entre variados contenidos de información precaria y artículos de ciencias, "[p]adecían las letras un extraño marasmo" (113); y el *Diario de México*, aparecido en 1805, que en gran medida sería el medio, aun con las censuras, así como los disfraces de que se valieron para eludir las, de difusión de las ideas liberales que comenzaron a fermentar en nuestro territorio y que seguirían siendo motivo de disputas con los sectores reaccionarios durante todo el siglo XIX y parte del siguiente. La poesía fue nutrida pero, como ya se mencionó, toda ella estuvo plagada de un estilo seudogongorino en el que se abusaba de los cultismos y de las perífrasis, así como de la sintaxis latinista, sin llegar a cuajar en un estilo sólido ni en poemas íntegros; de tal manera, "[a]l través de aquella floresta de rimas no se percibía que hubieran dado aún sus frutos las doctrinas neoclásicas, de tiempo atrás preconizadas" (p. 113), al menos hasta que llegó Navarrete, poeta de formación dieciochesca pero que muestra ya el estilo neoclásico en su escritura, publicada en la primera década del siglo XIX por el *Diario de México*. A partir de aquí, insisto, hay que anotar el cambio abrupto que ocurrió en la orientación política de nuestros poetas, no sólo por la revolución política que se estaba dando, sino también por la influencia ilustrada y revolucionaria que desde Europa provenía, ya que

[l]os mismos poetas que pocos años antes seguían la inspiración frágil y delicada de Juan Meléndez Valdés para imaginar tiernos amores pastoriles, al calor de la guerra de Independencia buscaron inspiraciones más robustas para expresar la lucha por la creación de una patria. La lectura de los enciclopedistas franceses y de los federalistas norteamericanos nutrían las ideas de libertad, independencia de juicio y nuevas formas de gobierno, pero el tono de la poesía patriótica para combatir y execrar la dominación española

lo encontraron los poetas de la época, paradójicamente, en poetas españoles [...] cuya patria luchaba también por entonces contra los invasores franceses. (Martínez, 1993, p. 29)

A continuación, en el primer periodo mexicano, es decir, de 1810 a 1836,

se realiza la guerra de independencia, sobreviven en el *Diario de México* formas aún dieciochescas y un débil neoclasicismo, aparece la literatura de combate o insurgente, surge en Fernández de Lizardi la voz del mestizo que expresa al pueblo y, en las dos primeras décadas de vida independiente, se inicia tímidamente una nueva literatura en la que predominan los temas patrióticos, los primeros rasgos de color local y los planteamientos doctrinarios. (p. 25)

Volviendo al tema del neoclásico, este se consolidó, de manera fugaz y tardía, más o menos con la fundación del *Diario de México*, en el cual, como ya hemos dicho y como seguiremos mostrando, dos intereses movieron a los fundadores y colaboradores: la comunicación con un sector cada vez más amplio del pueblo y, de manera más específica, la difusión de las ideas que en el ámbito intelectual refulgían a partir de la inspiración de la modernidad ilustrada; ahí se aposentó la generación de la Arcadia mexicana, cuya fecha de fundación resulta dudosa (ya en 1805 se menciona la existencia de la agrupación en dicho periódico), pues no se cuenta con un acta constitutiva ni con algún documento por el estilo.

Los neoclásicos le rindieron especial culto a la poesía y, tal como lo preconizó la primera Arcadia italiana casi tres siglos atrás, buscaron purgar la literatura de las afectaciones y rimbombancias de las que el barroco mal entendido abusó, para así lograr un lenguaje más puro desde la corrección gramatical y la forma recta, sin perífrasis ni circunloquios, a la vez que se recuperaron los temas arcádicos sugeridos por la tradición clásica: la vida y los amores pastoriles, el "buen salvaje" y el campesino simple y feliz. Tampoco hay que olvidar que en esta recuperación de la llaneza del lenguaje y del pueblo idealizado, también se intentó, a tono con las ideas de la modernidad, una mayor comunicación con "el pueblo" mediante una poesía que montara vasos comunicantes con los no iniciados, fuera de los círculos herméticos y cofradías de intelectuales. Era una poesía potencialmente para todos que, al menos en sus orígenes, nada tiene que ver con cierta "poesía artificiosa y sensiblera, de amantes edulcorados y falsos pastores y pastoras"

(González, 1998, p. 113), características que marcan el declive del estilo neoclásico. Esta desviación hacia la superficialidad formal y temática queda ilustrada en gran parte de la producción arcádica mexicana y de muchos poetas influenciados por el estilo, de tal manera que “[l]a literatura de la época inmediatamente anterior a la guerra de Independencia, la del *Diario de México* (1805-1817), estaba interesada principalmente en imaginar un mundo pastoril y juegos retóricos, y en la poesía de circunstancias y composiciones piadosas.” (Martínez, 1998, p. 32) Es decir, en la misma Arcadia mexicana encontramos buenos ejemplos del mejor estilo neoclásico, aunque también de los decadentes; de cualquier manera, se trató de un movimiento muy fugaz en México, puesto que toda la cultura se estaba ya preparando para una revolución que implicaría la instauración del prosaísmo con fines políticos y sociales, o sea comunicativos de amplio alcance. Asimismo, como ya hemos dicho, las ideas de la cultura europea en su aspecto ilustrado ya se habían infiltrado bastante, hecho que rebasaba el proyecto poético neoclásico y dirigía las letras por otros lares, los cuales serían explotados de manera brillante por algunos columnistas de periódicos y escritores de gacetilla, especialmente por el genio comunicativo de Fernández de Lizardi, en quien se consolida una tendencia que ya se asomaba desde la primera década del siglo y que dominaría la literatura del siglo XIX. Como dice Carlos González: “[f]ue, ante todo, política, la literatura de esta época” (González, 1998, p.115). Esto nos hace ver que “aun antes de iniciada la lucha, se advertía ya el deseo de dar cierto carácter nativo a las letras, por medio de referencias a las costumbres, descripción de paisajes o alusiones a cosas propias” (Martínez, 1993, p. 32), aunque esta literatura, antes de Lizardi, “lo hacía muy cerca aún de los modelos españoles” (p. 32).

En cuanto a los medios de propaganda se refiere, los folletos y las hojas volantes fueron los más numerosos y polémicos:

[d]esencadenada la Revolución, llueven folletos principalmente contra el iniciador de ella. Los hay notables por su procacidad, grosería y virulencia. No faltan, sin embargo, los de mesurada forma, enderezados a aconsejar paz, unión y concordia [...] ni los de cierto cariz teológico [...] ni faltan, en suma, los en que la admonición, la diatriba y la prédica política se embozan y revisten cierto carácter literario, ideando, principalmente por medio del diálogo, una acción [...] cuando no en la [forma] de cartas, discursos, memorias, prevenciones o proclamas. (González, 1998, p. 115)

Es así que la mayoría de estas publicaciones provenían del bando realista, ya que a los insurgentes les faltaban medios para publicar, lo que no impidió, por otra parte, que ya en 1811 entrara "en escena un folletista revolucionario, más talentoso y más hábil que los del partido contrario: Fernández de Lizardi" (p. 116) Éste se favoreció con el poder de la libertad de prensa declarada en la Constitución de Cádiz de 1812, aun cuando poco después su misma audacia de escritor temperamental y agudo provocó que dicha libertad se revocara y además lo encarcelaran. Asimismo, hay que señalar que él no fue precisamente un insurgente, ya que, como más adelante se anota, en un principio no era un gran adepto a la causa o, más bien, a las acciones de quienes la echaron a andar. La labor, aun así, de Fernández de Lizardi, fue fundamental para todos los críticos del *statu quo* de la colonia novohispana, lo que poco a poco lo fue acercando a la causa insurgente. En cuanto a la prensa, nuevamente fueron los realistas los que acapararon la mayor parte de las publicaciones, aunque también hubo prensa insurgente, aunque fugaz, como todo lo que se publicaba por aquellos años turbios.

Cuando se concertó el plan "de las tres Garantías" entre Iturbide y Guerrero en el pueblo de Iguala, ya existía cierta conciencia nacional mexicana, en gran medida gracias a las ingeniosas y agudas publicaciones de Fernández de Lizardi, y fortalecida por el decaimiento general de la corona española y su imperio. Este despertar del sentimiento nacionalista comenzó también a producir una literatura nacional en un proceso que culminó con la publicación de la primera novela hispanoamericana: *El Periquillo Sarniento*, del mismo Fernández de Lizardi. Asimismo, daba inicio otro proceso cuya envergadura se puede percibir incluso en la literatura mexicana contemporánea, en el cine y la televisión, en las historietas de todas las variedades, la radio, la prensa; el auge de esta nueva tendencia se dio en el planteamiento del programa de nación de Ignacio Manuel Altamirano, junto con la producción de los insignes Guillermo Prieto e Ignacio Ramírez, cada uno, no obstante, con su propio y único estilo.

Para ilustrar la creciente autonomía de nuestras letras, determinada en medida fundamental por las condiciones políticas, valga una cita de Carlos González, acerca de las proto-formas de la literatura nacional:

Al calor de la lucha nació la literatura política -más que forma, toda ella acción y pasión-; se desarrolló y siguió nuevos rumbos la prensa; conoció sus principios, en las Cortes de Cádiz, nuestra oratoria parlamentaria, a la par que se desnaturalizaba la sagrada por su servil sumisión al poder. (p. 118)

Es necesario, sin embargo, recordar el punto que inscribimos en el primer párrafo de esta sección, es decir, el tema de la larga (aún de cierta forma vigente, aunque con características históricas ya muy distintas, oponiendo ahora al liberalismo (aparente, pero en el fondo conservador del poder para las élites) con las ramas del libertarismo) lucha entre los bandos liberal y conservador en cada una de las épocas previas y posteriores a la insurgencia independentista, pues como José Luis Martínez señala, “[l]a historia de la cultura mexicana en el siglo XIX sólo se explica por los choques de liberales y conservadores y por el triunfo de los primeros, que impusieron a la época su propio sello y aun determinaron la tolerancia y la concordia para los vencidos.” (1993, p. 22) En esta dualidad, queda claro que los hombres de cultura eran primeramente hombres de política, es decir, no se desentendían, como los artistas contemporáneos normalmente hacen, del devenir sociopolítico de su país sino todo lo contrario, por lo que “sintieron la urgencia de crear una cultura que expresara la nacionalidad naciente.” (p. 21)

Como veremos más detalladamente abajo, José Joaquín Fernández de Lizardi, a pesar de no estar por completo de acuerdo con el movimiento insurgente, ya que consideraba que Hidalgo era un gran ideólogo pero un pésimo estratega militar, mientras percibía que sus seguidores, los sublevados, estaban igualmente faltos de preparación para embarcarse en una acción como la que se proponían, era definitivamente un pensador liberal que, aun abogando por un estado centralista, siempre defendió la causa de los pobres, que eran (y son) mayoría, y de un estado republicano, constitucional y laico.

b. La prosa

Ahora aboquémonos al tema de la prosa que influyó la escritura de Lizardi. Hay que recalcar, primero, que “[l]a filiación política de los escritores no se limitó a los escritores doctrinarios y de combate. También la historia y la filosofía, los estudios eruditos y la crítica, la poesía y la novela eran fatalmente liberales o conservadores.” (p. 22) En el caso de los géneros prosaicos, hay que mencionarlo, su producción era escasísima y paupérrima antes de la insurgencia independentista: la Nueva España había estado plagada de poetas de distinta calidad, pero no de prosistas consistentes. Pero a partir de ese momento, la prosa, “[s]aliendo de los géneros en que se le confinara –historia, hagiografía, libros de devoción- venía ahora a animar otros flamantes: la arenga cívica, el artículo periodístico, el relato de viajes, la novela.” (González, 1998, p.125) Las formas, el estilo de nuestra literatura, pues, comenzaron a mudar con el cambio de siglo: desaparecían las abigarradas estructuras gongorinas y el enrevesado y superficial razonamiento escolástico (el cual tuvo momentos más o menos afortunados, aunque ya no tanto en la poesía y los raquícos géneros prosaicos), y llegaban, en cambio,

[l]as enseñanzas de los preceptistas del neoclasicismo, acogidas y propagadas en los colegios desde mediados de la anterior centuria¹: el ejemplo de los escritores españoles en boga, tales como el P. Isla, Feijoo, Jovellanos y Cadalso y hasta -en mínima proporción y para muy pocos- el de los franceses que empezaban aquí a leerse; en fin, la influencia del periodismo diario, cuya aparición coincidió casi con el principio de la era revolucionaria, habían hecho de la prosa algo que fundamentalmente se diferenciaba de los gustos de antaño. (p. 125)

Pero el gran parte aguas transformador, como ya venimos señalando, fue el de los cambios políticos que vendrían con la revolución de Independencia, lo que se reflejó en el hecho de que los grandes escritores de esta etapa fueron esencialmente, antes que literatos, actores políticos que se dedicaron a combatirla o a defenderla en el campo de batalla, en el parlamentario y en el de las letras. Estos cambios políticos, sin embargo, no habrían sido posibles sin la apertura intelectual que la historia y el momento promovían, pues

¹ Pero visibles en la literatura sólo hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, sólo nótese que la fundación de la Arcadia mexicana ocurre en la primera década del siglo decimonono. El mismo Luis Martínez lo dice: “[...] en 1801, los modelos españoles del neoclasicismo habían logrado ya una completa transformación del gusto.” (1993, p. 31)

"[g]racias a las ideas ilustradas del gobierno de Carlos III, desde mediados del siglo XVIII se realizó en la Nueva España una considerable revolución intelectual." (Martínez, 1993, p. 35) Estas ideas siguieron creciendo durante el cambio de siglo, lo que nos lleva a afirmar que "[e]l espíritu de discusión y libre examen y las nuevas ideas políticas fueron los fermentos de la revolución de Independencia y, cuando ésta se ganó, el impulso de esta apertura intelectual se mantuvo y acrecentó." (p. 36)

En los casos de la novela y del cuento, dado que la prosa no había salido de los géneros ya mencionados durante la colonia, su existencia durante este periodo fue prácticamente nula, con excepción de algunos casos muy superficiales y de baja calidad; los cuentos, además, normalmente estaban integrados en obras de mayor extensión, en forma de fábulas y ejemplos que ilustraban las moralejas que se quería comunicar en escritos doctrinarios, verdaderos géneros híbridos que, como en España ocurrió con *El libro de buen amor*, aún no tenían la estructura cerrada y la independencia formal o estética que después adquirirían los relatos. Es natural, entonces, que la novela fuera un género raro en nuestras coordenadas, además de que incluso en Europa se encontraba todavía en vías de formación la noción de novela que conocemos hoy. Pero resulta aparentemente extraño que el cuento, de larga tradición en la literatura española², no tuviera expositores en la Nueva España; esto, sin embargo, puede explicarse si tenemos en cuenta que la censura, más precisamente la Inquisición, se dedicó con ahínco a prohibir el paso de literatura narrativa y filosófica a estas tierras dado que la tenían por inmoral y subversivo, siempre protegiendo el dominio del Estado español y de la iglesia católica. Pero, como ya hemos visto, un evento literario inesperado ocurriría en la Nueva España, en medio de los paulatinos estertores que agitaban la colonia: la aparición de la primera novela hispanoamericana, la cual poseería además una serie de características que la harían verdaderamente propia, auténtica, autónoma, fundacional de una nueva geografía cultural y política: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, como ya habíamos apuntado. A grandes rasgos, lo que la identificaría como una obra verdaderamente única en nuestra tradición sería la libertad de estilo, tan impropia de la normatividad neoclásica, tan correcta en el uso de la lengua; esta libertad de estilo se

² Sólo revisense las *Novelas* ejemplares de Cervantes, verdadera colección de cuentos largos, además de las colecciones de narraciones populares que aún hoy se están recopilando, difundidas originalmente por la juglaría.

dirigió en pos de retratar irónica y mordazmente la realidad y el lenguaje populares de los habitantes de esta Nueva España tan negada culturalmente por el imperio, recurriendo a temas, escenas y léxico que, en su rudeza, resultaban más “naturales” que cualquier otro escrito o discurso, lo cual establecía vasos comunicantes efectivos con la gente común y corriente, lo que, como seguiremos viendo, era de utilidad para los afanes didácticos y moralizantes de Fernández de Lizardi. Para ilustración de esto, veamos una cita de José Luis Martínez sobre *El Periquillo Sarniento*:

[e]l cambio debió parecer demasiado radical para los lectores de la época. En aquella novela se describían los suburbios de México y en ocasiones sus más atroces recovecos, con los léperos y los más humildes y pintorescos menestrales y malvivientes de aquel submundo: laceros, aguadores, barberos, ladrones, traperos, mendigos, jugadores y *cócoras*, y se reproducía fiel y naturalmente el lenguaje de estos personajes con sus mexicanismos, incorrecciones y germanías. [...] [Fernández de Lizardi] marcaría con su obra una de las orientaciones más persistentes en la cultura mexicana. (p. 33)

Pero insistamos un poco en la pregunta, ¿por qué la novela hispanoamericana no sólo resulta tardía, sino que enfrenta una barrera técnica en comparación con sus pares europeas, la cual, a pesar de la nutrida producción decimonónica, no parece superar sino hasta mucho después, dígase ya entrado el siglo XX? Nos remitimos a los hechos históricos.

[...] nuestra novela es, en principio, el género literario más tardío, pues mientras la poesía y el teatro se escriben y florecen desde el siglo XVI y cuando aún no concluía la violencia de la conquista, la novela, en cambio, tras de ciertos baluceos en las postrimerías coloniales, sólo se iniciará plenamente a principios del siglo XIX, y al mismo tiempo que se ganaba la independencia política [...]” (p. 77)

Esta novela, la hispanoamericana y más concretamente la mexicana, adquirirá un rumbo, estilo y temática, que establecerá su autenticidad, su autonomía respecto de la producción de otras partes del mundo, especialmente en relación con la producción europea, perfilando un ser, una forma, un tipo de conciencia y una condición humana nuevos, inusitados.

Asimismo, además de los factores psicológicos y estéticos, la casi inexistencia de obras novelescas nuestra durante la colonia se explica por las prohibiciones reales-eclesiásticas, ya mencionadas, que se dictaron para impedir que cruzaran hasta “las Indias” los libros de imaginación, las cuales datan ya desde 1513, cuando el emperador Carlos V expidió una real cédula que mandaba que “no se consientan en las Indias libros profanos ni fabulosos” (p. 78). No obstante estas disposiciones, ya desde el siglo XVI lograron entrar a estas tierras libros de caballerías, novelas picarescas y hasta *La Celestina*, así como también se publicaron durante los tres siglos de ocupación obras de carácter novelesco. Pero estas limitaciones afectaron profundamente el conocimiento y, por tanto, el ejercicio del género, pues, como afirma Agustín Yáñez, la novela, para vivir, requiere “amplias condiciones de libertad, de madurez y de ensayo tenaz” (p. 79). En cuanto a la gran mayoría de obras de carácter novelesco, “sólo conservamos noticias de sus manuscritos o de sus raras ediciones” (p. 79), lo que no obstó para recuperar los siguientes títulos en reediciones modernas: *Los sirgueros de la virgen sin original pecado* (1620), del bachiller Francisco Bramón; los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos de Sigüenzay Góngora, y *La portentosa vida de la muerte* (1792), de fray Joaquín Bolaños; sobre las tres, se puede hablar de técnica novelesca “en estado embrionario”. En el caso de la última, a pesar de ser la menos consistente de las tres en términos literarios, “hay algún pasaje en su obra que por su intención popular y satírica, anuncia ya la obra de Fernández de Lizardi.” (p. 82)

II. Vida y obra de José Joaquín Fernández de Lizardi

Comencemos con una cita de Jefferson Rea Spell: “[...] más que moralista, el Pensador, de espíritu reformador, lucha tenazmente contra el error, ya sea en las leyes, la política, la medicina, la ciencia natural, la educación en todos sus ramos, o en la economía política.” (Rea, 2013, p. IX) José Joaquín Eugenio Fernández de Lizardi es un personaje ambivalente y muy influyente de la época en la que vivió. Por un lado, nació en la aún colonia de la Nueva España, en la ciudad de México, en 1776, y vivió en plena madurez la transición, o más precisamente el inicio de la misma, que duró un siglo y cuyo asentamiento

fue más ilusorio que real. El Pensador vivió, pues, la época en la que apenas se sentaban las bases de una nación *mexicana* independiente y por lo tanto verdaderamente autónoma³, al menos en lo que respecta al poder español y sus secuelas socioculturales, políticas y militares. Tales conflictos, como más adelante veremos, resulta de la intersección de varias *series históricas*⁴ o *esferas socioculturales*⁵ que contribuyeron al nacimiento y desarrollo del “Pensador Mexicano”. Revisaremos a grandes rasgos, pues, los antecedentes, contexto y situación sociales, históricos, políticos y literarios, ya que todas estas esferas de acción permiten delimitar más claramente el perfil de nuestro autor.

El “Pensador Mexicano” nació el 15 de noviembre de 1776, siendo sus padres Manuel Fernández de Lizardi y Bárbara Gutiérrez, y falleció también en la ciudad de México el 21 de junio de 1827. Es un dato clave para su posicionamiento sociocultural en la época el hecho de que era mestizo, lo que lo hizo, para los ojos de su época y de la historia, el primer pensador netamente mexicano de importancia. Su infancia, no obstante, se vio dificultada porque su madre murió antes de que el pequeño Joaquín cumpliera diez años, viviendo el resto de su infancia bajo la tutela de una madrastra que, según diversos testimonios, lo relegó a un segundo plano.

Es importante señalar la formación de nuestro personaje:

En la capital, de 1792 a 1798, estudió, según él mismo resume en *Respuesta de El Pensador al Payo del Rosario*:

[...] gramática latina en la casa de mi respetable maestro y padrino, el señor don Manuel Enríquez de Agreda, donde obtuve el primer lugar; cursé retórica en esta misma Universidad Nacional bajo la enseñanza del señor doctor don Francisco Zambrano; estudié filosofía en el Colegio de San Ildefonso, siendo mi maestro el doctor Manuel Sancristóbal y Garay [...]. No me gradué ni de bachiller, porque al tiempo de

³ Aunque habría que preguntarse si alguna vez México ha logrado alguna vez ser autónomo en relación con los poderes extranjeros.

⁴ Cfr. el término en el trabajo de los formalistas rusos, especialmente el de Vladimir Shklovski (“El arte como artificio”, referenciado al final de este trabajo), quien define a la “serie histórica” como todos los ámbitos socioculturales que en conjunto constituyen históricamente una época, entrecruzándose y constituyéndose mutuamente.

⁵ Término parecido al anterior, acuñado por Iuri Lotman, se refiere, a grandes rasgos, a la múltiple existencia, aunque sistemática, de varios sistemas sociales, culturales y políticos que en su convergencia constituyen la sociedad históricamente definida; véase sobre todo: Lotman, Iuri. *La Semiósfera I*. Valencia, España: Cátedra/Universitat de Valencia, 1996.

los grados se enfermó mi padre, que era médico del Colegio de Tepotzotlán; fui a asistirlo y destripé el curso. He aquí toda mi carrera. (Palazón, 2001, p. 16)

La personalidad humanista de “El Pensador” se descubre en su historia personal: “Ocasionalmente él hablaba en plural de sus hijos porque fue tutor de Joaquín Rangel, y de Marcelo, hijo de un carpintero que tomó el apellido de Fernández de Lizardi.” (2001, p. 17) Tal humanismo en beneficio de los más necesitados fue siempre patente en su vocación literaria-cultural, al grado de que, justo como lo describe en su *Testamento y despedida*,

nos hace saber que, debido a que pagaba los costos de la impresión de sus obras, su carrera literaria era analogable a la emprendida por los tahúres: si en una ocasión ganaba lo equivalente a un mes, lo perdía en la siguiente ronda, de manera que cada día se agravaban los motivos económicos que inspiraban sus proyectos (2001, p. 18s.),

pues lo que a él interesaba era que los menos favorecidos tuvieran acceso a la cultura, de ahí que evitara publicar en el *Diario de México*, demasiado costoso para la mayoría, y que prefiriera los folletos y hojas volantes, muchos más económicos. Y es que en sus escritos, Fernández de Lizardi siempre se reveló como “una gente de bien, [...] un individuo que, sin saber tocar las puertas de la adulación, plantó cara a los males de una sociedad injusta o degradante para la mayoría de su población.” (p. 19s.) Esta personalidad auténtica y subversiva de “El Pensador” implica que “no supo y posiblemente no quiso reverenciar incondicionalmente a los dueños del báculo de su tiempo, por lo cual varios de ellos le propinaron sin misericordia sendos golpes” (p. 20), lo que significa que fue “una persona entre héroes que eligió las prensas para poner su grano de arena en la historia de un país emergente.” (p. 26)

El estilo y las fuentes de nuestro autor fueron, sin embargo, variados, y revelaron una cultura que no sólo resulta sobresaliente en su tiempo, sino improbable, dada la censura que a los libros procedentes de la Europa ilustrada imponía la Inquisición, especialmente en las colonias. En sus folletos, periódicos y novelas podemos ver su flexibilidad entre el verso y la prosa, aunque fue en ésta última donde mejor se desarrolló. En cuanto a sus referencias, podemos encontrar a Rousseau, Montesquieu, Voltaire y tal vez

hasta Hume, escatimados de la censura “citando los epítomes del abate Blanchard *-Escuela de costumbres-*, de Nicolás Jamin *-El fruto de mis lecturas-* y de Fleuri, de Madame Maintenon, de Muratori, de...” (p. 27) Lizardi, asimismo, a pesar de sus corrosivas e inteligentes críticas la estructura eclesiástica (y a los vicios del poder en general), era un firme cristiano, lo que también conforma su pensamiento y hace de su estilo “una olla podrida que condimentó con anécdotas, frases célebres, refranes y expresiones dialectales mexicanas. Salpimentó el guiso con la sátira y con una ironía que lo vinculan con Francisco de Isla, Quevedo y Cervantes.” (p. 27)

José Joaquín Fernández de Lizardi fue, además del primer novelista de Hispanoamérica, una personalidad contestataria que, en abierta aversión a la injusticia y el abuso, padeció la censura y la persecución constantes de los jefes de su tiempo, políticos, económicos y eclesiales. Su primera obra publicada fue *La Polaca*, de 1809, en honor de Fernando VII; la escritura de un poema tal se explica por lo que el futuro monarca representaba para España y, por ende, para las colonias: la resistencia contra la dominación francesa. No obstante, cuando Fernando VII llegó al trono y demostró ser un tirano más, Fernández de Lizardi, fiel a su ideología libertaria y justa, escribió contra el monarca en plena época de guerra independentista.

Así, “[t]ras algunos titubeos literarios se inició en la vena satírica en que había de sobresalir” (Martínez, 1993, p. 83), lo que se evidencia en los versos que a partir de 1811 comenzaron a aparecer en folletos y hojas sueltas que él mismo fondeaba, con el fin de que “llegaran al pueblo” (p. 83). Recordemos además que no quiso publicar en el espacio de las *lumberas* de la intelectualidad: el *Diario de México*, lo que nuevamente prueba su búsqueda de equidad y progreso para todos; es así que Fernández de Lizardi siguió evolucionando su prosa, su verso, su pensamiento moral y político en sus propios folletos, escritos para todos con vena satírica y, entre juegos, historias y reflejos, enarbolando una visión siempre crítica.

Los altibajos con el poder comenzaron después de que entró en vigor en la Nueva España la Constitución de Cádiz de 1812, que decretaba la libertad de prensa. Fernández de Lizardi, muy entusiasmado, comenzó a publicar *El Pensador Mexicano* (1812-1814), en el que identificaba las lacras

sociales de la desigualdad y la corrupción colonial, defendiendo con ahínco esa tan preciosa libertad de prensa, la cual él consideraba que era el baluarte de la justicia social, incluso afirmando que violar tal libertad equivalía a afectar gravemente a toda la sociedad, pues se atentaba así contra la libertad de pensamiento y comunicación, es decir, la diversidad conviviente. No obstante, esta audacia, especialmente en el caso de la corrosiva sátira que hizo del virrey Venegas, le costó no sólo que clausuraran *El Pensador Mexicano*, sino que lo encarcelaran y que revocaran la libertad de prensa. Éste fue su primero de tres encarcelamientos. Luego el escritor hizo otras publicaciones periódicas, como la *Alacena de frioleras* (1815-1816), en la que suavizó sus críticas y se dedicó más a hacer una crítica de costumbres más o menos inocua para el poder, aunque siempre se las arregló para seguir señalando con más o menos sutileza las injusticias que él percibía en la sociedad de su tiempo, así,

[c]omo personalidad contestataria, en toda su producción, nuestro apóstol de las causas justas luchó contra la ignorancia y a favor de la enseñanza gratuita y obligatoria, aplicada, como lo predicó la logia de los masones escoceses, siguiendo el método lancasteriano, en el cual los alumnos más avanzados ayudan a los rezagados. (Palazón, 2001, p. 29)

Dado que la censura sólo fue en aumento, a Lizardi, “para burlar su vigilancia, se le ocurrió emplear la novela picaresca, que había de ser en su pluma un elemento civilizador tan efectivo como los demás.” (Martínez, 1993, p. 84) Es así que, de 1816 a 1820 escribió las cuatro novelas que le dieron renombre para la posteridad: *El Periquillo Sarniento*, *La Quijotita y su prima*, *Don Catrín de la Fachenda* y *Noches tristes y día alegre*. En este caso, sólo nos abocaremos a la revisión de *Don Catrín de la Fachenda*.

En *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, como en el *Periquillo Sarniento*, pero con muchas menos disertaciones moralizantes y con un estilo más ágil y directo, incluso menos descriptivo, el autor vuelve a poner el dedo en la llaga de las desigualdades sociales que él mismo llamaba "perradas", las cuales eran una brecha tan amplia entre potentados y pobres que el mismo barón de Humboldt afirmó que era la mayor del mundo. Fernández de Lizardi vuelve a denostar las miserias de un

país en el que la clase aristocrática se regodeaba con lujos excesivos y ceremonias vacuas, cuyo mirar altivo reflejaba su costumbre al mando y al desprecio. Es así que el escritor siempre refleja que,

[d]entro de los absurdos reinantes, pululaba en México una “numerosa” familia de pobres de solemnidad y vagos irredentos, afectados de las modas: los catrines o petimetres y vanidosos o fachendas, que heredaron la “sangre azul” de unos antepasados suyos parias que, por su parte, la adquirieron en pago de los servicios que habían prestado durante la Conquista, lo que para Lizardi significaba un crimen de lesa patria. (1993, p. 31)

Esta obra es, pues, junto con las demás⁶, un documento que evidencia una época, a lo que le añade la pintura de un tipo social que representaba el lastre de los delirios y los absurdos clasistas provenientes de la era colonial, efecto retrógrada de una sociedad que se regía por títulos nobiliarios antes que por el valor del trabajo y el mérito. Emparentada con la picaresca, es una de las obras cumbres de nuestra América y fundadora, junto con *El Periquillo Sarniento*, de la novela de costumbres, tan nuestra, tan irónica y, finalmente, aquella mediante la cual se inventara la patria, como ocurriría con el correr del siglo. Hay que señalar, asimismo, que *Don Catrín...* es la obra más artística de las cuatro escritas por el autor, dado que se vale de una fina ironía para impartir sus lecciones morales en lugar de las largas digresiones que abarrotan y hasta deforman *El Periquillo Sarniento* y *La Quijotita y su prima*. De igual manera, su estilo realista es simple pero excepcional, además de engañoso, pues sólo selecciona los detalles más importantes de los personajes y sus contextos, nuevamente a diferencia de sus otras novelas, en las que las descripciones llegan a ser desmedidas en ciertas ocasiones. Cabe mencionar que la obra, a pesar de haber sido aprobada por el autor mismo en 1820, no fue publicada sino hasta 1832, un lustro después de su muerte.

Tanto la Constitución de Cádiz de 1812 como la reinstauración de la misma en 1820, ambas fueron promulgadas en España pero, por la indolencia de los viajeros de navíos y de los políticos mismos, fueron proclamadas en América con dilación de hasta dos años. Aun así, y a pesar de todas las contrariedades que

⁶ Para Fernández de Lizardi, la función de la novella es horaciana, es decir, debe aleccionar divirtiendo, intención que tuvo la narrativa, más o menos evidente, que tuvo la narrativa de todo el siglo XIX hasta la aparición de los modernistas, quienes se desentendieron de su realidad circundante, especialmente la política, y se abocaron al goce estético por sí mismo. Así lo dijo “El Pensador Mexicano” cuando relata lo que ocurre cuando un lector u oyente hace contacto con su novella: “[...] cuando menos piensan, yah an bevido uan porción de máximas morales, que jamás hubieran leído escritas en un estilo serio y sentencioso.” (Rea, 2013, p. IX)

Estado e Iglesia le pondrían enfrente al “Pensador Mexicano”, en 1820 deja la novela y vuelve a escribir sus periódicos personales, folletos y hojas volantes, siempre con sus propios recursos y, por lo tanto, apenas viviendo al día. Varias fueron tales publicaciones, pero quizá la más interesante fue *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, pues contiene algunos de sus escritos ideológicos más interesantes, agudos y propositivos, como especialmente lo fue, un poco en broma y muy en serio, la *Constitución de una república imaginaria*, en donde expone sus ideas sobre una República Mexicana fundada sobre una Constitución que asegurara la equidad entre los ciudadanos, la libertad de culto, la educación gratuita y obligatoria, la representatividad democrática y la responsabilidad de los funcionarios públicos en el cumplimiento de sus deberes, debiendo éstos estar consistentemente preparados para sus funciones. Estos sueños, se verían realizados parcialmente más adelante, pues la libertad de culto no se realizó sino hasta mucho tiempo después de su muerte y, consumada la independencia y ocurridos los abusos del primer imperio mexicano, el de Iturbide, así como de los siguientes gobiernos, “El Pensador Mexicano” pronto vio con decepción que los lastres de la corrupción y el carácter abusivo del clero y las clases privilegiadas aún encadenaban el progreso de una nación que podía ser racional y justa: la República, no obstante, seguía dominada por criollos reaccionarios y ladrones y sacerdotes, la justicia se vendía, las clases pobres no hallaban alguna diferencia en su estado ignominioso, especialmente los indígenas, quienes estaban en la misma situación de desamparo y negación social de su existencia que cuando existió la colonia.

En lo que respecta a su relación con el poder, Fernández de Lizardi siempre fue fiel a sus ideales, fue independiente y nunca servil, aun cuando tuvo que cambiar de opinión varias veces en asuntos de importancia, dada la incesantemente cambiante situación y las interminables revelaciones amargas de aquellos años caóticos. Podemos recordar que, mientras trataba de tocar lo menos posible a los poderosos durante sus primeros años como escritor para el pueblo, la rebelión y la política lo arrastraron a la arena de la ebullición independentista. En 1810 un europeo, teniente de justicia o juez temporal en Taxco, huyó de los insurgentes; a continuación, de forma inexplicable, tomando en cuenta las reformas borbónicas, Lizardi fue nombrado para ese mismo puesto. Dado que, como ya hemos visto, aún no era adepto a la causa insurgente, escribió varias cartas al virrey Francisco Javier Venegas explicándole las medidas

defensivas que pensaba tomar, sin embargo, éstas nunca fueron contestadas, por lo que, a falta de apoyo y, probablemente, gracias a sus intenciones liberales y libertarias que ya habitaban al menos germinalmente en él, decidió entregar las armas sin resistencia. Lo anterior, claro, provocó la furia de los realistas, quienes incautaron sus bienes y lo encarcelaron, aunque al final logró salir del problema demostrando su inocencia: no tuvo suficiente apoyo para enfrentarse al ejército independentista. Después, en 1815, ya en plena época del despotismo de Fernando VII, a quien antes había apoyado, ahora se opuso en sus escritos franca y sinceramente a sus abusos en contra de la libertad, sobre todo la de prensa, a las medidas restrictivas contra las colonias y a la imposición de rentas reales desmedidas, siendo así siempre congruente con sus ideales de progreso y equidad.

Ya en 1821, año del plan de Iguala, Fernández de Lizardi, como casi todos en ese México naciente, reconocía la realidad política y las ventajas de independizarse de la metrópoli madrileña, apoyando la causa siempre y cuando condujera a las reformas necesarias para convertir al ahora país mexicano en una sociedad equitativa y progresista; es así que el escritor apoyó en un principio al general Agustín de Iturbide, incluso cuando éste se declaró emperador, ya que “El Pensador” tenía la convicción de que lo único que podía impulsar hacia delante a México era la unión, aun cuando ésta fuera bajo la dirección de un emperador. Sin embargo, nuestro autor retiró tajantemente su apoyo a Iturbide cuando descubrió que las circunstancias difícilmente cambiarían bajo su mando, que seguían igual de injustas e igualmente bajo el control de una minoría española y eclesiástica, sin reformas reales para la vida política de la nación; el acabose ocurrió cuando Iturbide desmembró el Congreso y apresó a varios de los congresistas que se oponían a su intención centralista absoluta. Finalmente el emperador fue expulsado del país y otros gobiernos ocurrieron en México, y Fernández de Lizardi continuó con sus críticas, al grado de que fue desterrado de la ciudad de México en 1823, aunque en 1825 el gobierno lo reconoció como un patriota y le concedió el grado de coronel retirado con una pensión de 50 pesos, además de hacerlo redactor del órgano oficial *La Gaceta del Gobierno*.

Una de las últimas exigencias que “El Pensador” le dirigió al gobierno fue que éste no se encerrara en el Palacio de Gobierno, lejos de la gente, y en cambio le aconsejó al presidente, en ese tiempo Vicente Guerrero, que desmintiera las habladurías que se hacían de él refiriéndose a que sólo se dedicaba a firmar documentos y a que su carácter era áspero e inaccesible, y que en cambio pusiera un buzón de quejas y dedicara una hora diaria de audiencias libres en su oficina, además de que saliera a las calles para observar y participar en las faenas diarias del pueblo.

En cuanto a su relación con la Iglesia, Fernández de Lizardi fue excomulgado en 1823 -aunque poco después absuelto- por su *Defensa de los masones*, en la que explicaba que ellos eran una asociación progresista e inocua para el orden y el desarrollo de la nación, pues promovían ideas de vanguardia en materia de educación, política, religión y economía, mientras que la Iglesia estaba llena de corruptelas, pues su fin era obtener beneficios del Estado y manipular a sus fieles en beneficio de sus propios intereses.

Tenemos enfrente, en síntesis, a un hombre de política y literatura, defensor de una república federada, aunque centralista en lo que concierne a lo económico, promotor de las ideas de equidad y trabajo de Adam Smith, propagador de la idea de una educación gratuita, laica y obligatoria para hombres y mujeres, igualitaria por cuanto las mujeres son igualmente capaces para desempeñar un oficio, un puesto de gobierno o un papel digno como educadoras y no sólo de sus hijos; partidario de la libertad de culto, amante de la Constitución, aun cuando la de 1824 resultaba aun insuficiente para modificar el sistema del país; combatiente férreo contra los abusadores, suscribiente de la idea de *nacionalismo* como una comunidad de intereses mutuos basados en la familia, una historia y un proyecto compartidos; crítico de los excesos de las clases privilegiadas y maestro de un pueblo lleno de vicios, pero lleno de potencial en sus tradiciones, cultura y capacidades

Como suele ocurrir con quienes dicen lo que piensan, y lo que piensan es crítica sólida y ácida, como suele ocurrir con los héroes, Fernández de Lizardi falleció en la pobreza a pesar del apoyo del gobierno y de su gran fama, en 1827, y su cuerpo tuvo que ser expuesto al público para demostrar que no había muerto “endemoniado”, mientras que lamentablemente sus restos, sepultados en San Lázaro, se perdieron para

siempre. No obstante, nos dejó un *Testamento y despedida del Pensador Mexicano*, “en que indica, en un estilo conciso y mordaz, los abusos que persistían –de una parte por la rutina y, de otra, por el provecho que rendían a la Iglesia y las órdenes religiosas- aun después de la Independencia⁷.” (Rea, 2013, p. XIX) Así, este Pensador Mexicano decidió hasta el final seguir “[l]uchando valerosamente contra enemigos que nunca dejaron de ensañarse contra él, y a la vez agobiado de males físicos⁸ que hacía tiempo venía padeciendo, dejó de existir en la Ciudad de México, el 21 de junio de 1827.” (p. XIX)

⁷ Él mismo refiere en este escrito que dejaba a su país libre del yugo de los españoles, pero no así de la influencia de la Iglesia, cuyos representantes parecían inmunes a las leyes y a cualquier tipo de autoridad, hacienda sin restricciones lo que les convenía por encima de cualquiera.

⁸ También nos refiere Fernández de Lizardi, en el texto mencionado, que “no tenía ni 100 pesos para curarse de una tuberculosis”.(p.XIX)

Capítulo 2. Marco teórico: La aproximación histórica

III. Sobre la historia de la literatura

a. La literatura como expresión de una época

El humilde análisis del texto *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, que aquí nos proponemos, parte de la noción de la lengua y la literatura como estructuras o sistemas, noción que se consolida en el entendimiento del discurso que Roland Barthes construye: Barthes deriva el estudio del discurso de la lingüística.⁹ Sin embargo, como veremos, nuestro estudio no niega que hay en la literatura “algo más”, gracias a sus relaciones dinámicas en cuanto es una forma de comunicación y, por ende, de socialización derivada del sistema primario (la lengua); es más, en palabras de Terry Eagleton, se trata de “una expresión de esos anhelos humanos fundamentales que dieron origen a la civilización pero que nunca se satisfacen plenamente dentro de ella.” (Eagleton, 2002, p. 116) Iuri Lotman, por ejemplo, sostiene en su teoría de las distintas esferas, las cuales son los sistemas de la civilización o la cultura¹⁰ interactuando y fluctuando entre fronteras y polaridades más o menos establecidas, que la complejidad del texto literario se instaura en el hecho de que proviene de la sociedad que la lengua constituye, así como en la retroalimentación que tiene con dicha sociedad a través de los efectos que en ella provoca; esto quiere decir que

[e]l significado del texto es más que una mera cuestión interna: también se halla inherente en la relación del texto con sistemas de significado más amplios, con otros textos, códigos y normas, tanto en la literatura

⁹ Es decir, una noción que se encuentra dentro de los estudios de la lingüística, la cual el mismo Saussure reconocería dentro del concepto de *semiología*. Después, gracias a los trabajos de análisis literario de Roman Jakobson y sus colegas, dicho estudio de los signos como unidades comunicativas en un Sistema de reglas diferenciales se consolidaría, pues “[c]on la obra de la escuela de Praga, el término “estructuralismo” más o menos llega a fundirse con el término “semiótica”. “Semiótica” o “semiología” significa estudio sistemático de los signos, que es realmente a lo que se dedican los estructuralistas literarios.” (Eagleton, 2002, p. 124)

¹⁰ Hay que recordar siempre que para el hombre todo, hasta los sistemas más prácticos, implica una significación, es decir, un nombre o concepto y, por lo tanto, la adhesión a un sistema cultural: en otras palabras, todo es cultura.

como en toda la sociedad. Su significado se relaciona también con el “horizonte de expectativas” del lector [...] [y con sus] “códigos receptivos” [...] (p. 127)

También los formalistas tuvieron una perspectiva dinámica e intertextual de los sistemas mediante los que se desarrollan las civilizaciones, aunque ellos utilizaron el término *series históricas* para nombrar todos estos sistemas que inciden en la forma literaria sin, no obstante, poder modificar ciertas regularidades implícitas en el complejo sistema lingüístico y discursivo¹¹.

Nosotros recurriremos al análisis narratológico para acercarnos a una comprensión del texto en cuanto discurso literario, pero no desdeñaremos la influencia que para su perfil tiene el momento histórico, su particular trama cultural multilateral, como ya lo mencionamos. En otras palabras, a pesar de realizar un análisis estructuralista del texto, el cual implica una noción de *inherencia*, consideramos también el empuje de las series históricas representadas por “el objeto real y el sujeto humano” (p. 138), porque “[c]omprender mi intención es aprehender mi lenguaje y mi conducta en relación con un *contexto significativo*¹².” (p. 139)

“El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no puede concebirse uno sin el otro.” (de Saussure 1998, p. 34) Esta socialización del lenguaje es la que implica necesariamente la comprensión del contexto constituido por todos los sistemas de la civilización o cultura, contexto que dictará en conjunto los símbolos, tendencias y arquetipos que predominan en cada manifestación cultural, y en nuestro caso, las novelas mexicanas de la época independentista. Comprenderemos, por tanto, lo necesario sobre la cultura o

¹¹ “Hay, empero, “correlaciones” entre las diversas series: en cualquier momento las series literarias encontrarían diversos senderos posibles dentro de los cuales podrían desarrollarse. El escoger este o aquel sendero dependía de las correlaciones entre el Sistema literario propiamente dicho y las otras series históricas.” (p. 136)

¹² Lingüístico, material y social. Entonces, necesitamos referirnos antes a una disciplina que nos permite realizar una tarea ineludible para la comprensión verdaderamente plena de toda obra literaria: la filología. Para comprender el significado de este término, nos referimos a Ferdinand de Saussure, en boca de sus estudiantes: “La lengua no es el único objeto de la filología, que ante todo quiere fijar, interpretar, comentar los textos; ese primer estudio la lleva a ocuparse de la historia literaria, de las costumbres, de las instituciones, etcetera”. (de Saussure, 1998, p. 23s.) Asimismo, Nicola Abbagnano señala: “[l]a F. [filología] es la ciencia que tiene por finalidad la reconstrucción histórica de la vida del pasado por medio del lenguaje y, por lo tanto, de sus documentos literarios.” (Abbagnano, 1993, p. 485) Esta clase de estudio proporciona, pues, las herramientas para situar las obras socioculturalmente en el momento histórico correspondiente. Y es que la lengua es la estructura subyacente de toda comunidad humana (de lo humano, de hecho), de toda cultura, pues ya desde el siglo XIX se dejó de ver la lengua como “un organismo que se desarrolla por sí mismo, sino un producto del espíritu colectivo de los grupos lingüísticos.” (de Saussure, 1998, p. 29) De aquí la necesidad de estudiar el contexto lingüístico y no lingüístico de la obra literaria. Asimismo, la participación de la lingüística aquí se justifica, aunque más adelante abundaremos en el tema, pues “[l]a material de la lingüística está constituida [...] por todas las manifestaciones del lenguaje humano”. (p. 31) Sin embargo, debemos tener claro que la perspectiva estructuralista, de la ‘obra en sí misma’, se distancia de la filología al autonomizar la obra en cuanto construcción, mientras que la filología es histórica y cultural, por lo que “es netamente distinta de la lingüística, pese a los puntos de contacto de ambas ciencias y los servicios mutuos que se prestan.” (p. 31)

forma de pensar y vivir de la sociedad mexicana en el primer cuarto del siglo XIX a través de sus textos, especialmente sus novelas, con la finalidad de entender la tendencia discursiva situada que nos atañe, ya que, al final de cuentas, la novela es una forma de comunicación altamente expresiva en un ámbito real, tan real que incluso quienes se dedicaron a los estudios inmanentes o estructuralistas, o sea, los formalistas como Jakobson y Tynyanov, reconocieron la integralidad cultural y la existencia de patrones en momentos específicos de la Historia, reconociendo entonces una Historia de la Literatura, la cual no sería otra cosa que un sistema en el que los patrones y sus desplazamientos eran al menos parcialmente predecibles y completamente verificables; así,

la misma historia de la literatura formaba un sistema, en el cual, en cualquier punto, “predominaban” algunos géneros y formas y otros quedaban en una posición subordinada. El desarrollo literario se realizó a través de [...] la “desfamiliarización” [...] La sociedad misma está constituida por todo un conjunto de sistemas [...] (Eagleton, 2002, p. 136)

Durante la descripción de los contextos histórico-sociales de la obra, veremos cómo el análisis filológico del texto revela una serie de tendencias, las cuales dan nombre a las llamadas escuelas o corrientes literarias, las cuales se sitúan en un ámbito propicio tanto literaria como socialmente, pues de él nacieron: el mexicano del primer cuarto del siglo XIX, especialmente en la capital del país. Además, “[e]stos escritores eran amigos cercanos que participaron juntos en diversos proyectos, tanto políticos [...] como literarios.” (Sandoval, 2005, p. 304)

Como más adelante se verá, durante la mayor parte del siglo XIX se siguió un plan cultural y político en la literatura, explícito después en Ignacio Manuel Altamirano, cuya finalidad era didáctica, es decir, doctrinaria y moralista, y cuyos alcances pueden entenderse sólo si se hace referencia a la situación sociopolítica en que se encontraba la joven nación mexicana: la incertidumbre y los conflictos internos y externos la asolaron durante todo el siglo. Así, se conformó una poética que no sólo se interesó por la forma y la temática de la obra, sino que estaba orientada por el interés de los literatos, quienes a la vez eran políticos, periodistas y/o luchadores sociales, pues muchos de ellos participaron incluso en los conflictos

bélicos, de formar intelectual y moralmente a los lectores para que éstos mismos ayudaran a construir un país autónomo y moderno. Esta poética, entendida como “los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio” (Ducrot y Todorov, 1998, p. 98), es en última instancia lo que nos interesa en esta tesis.

b. Historia y movimientos literarios en el México del siglo XIX

El arte nacional no era realmente autónomo, y menos en la época de la modernización occidental, pues “[l]o que sucedía en Europa alcanzaba resonancias en las naciones independientes de América, pues ofrecían un campo perfecto para el desarrollo de actividades y compromisos sociales: la conformación de la patria” (Granillo, 2005, p. 130), por lo que el fluido y roto tejido social, al menos en las ciudades, aceptó la inercia de reproducir gran parte de las formas del llamado “Viejo Continente”, es decir, un gran número de sus ideologías y corrientes artísticas. Sin embargo, en las formas propias mexicanas hubo una reformulación que enriqueció, como iremos viendo, cada tendencia estética heredada, buscando crear formas artísticas, sobre todo literarias, sólidas y reflexivas, aun cuando la trama social, política y económica era un desastre¹³.

Los personajes de la novela mexicana decimonónica, heredera del romanticismo y del realismo europeos, fueron sumergidos en la tinta de un nacionalismo a ultranza (su herencia romántica), y manifiestan la intención de sus autores de que sean calcos de las personas reales de la época (su herencia realista): “[...] el escritor realista trata de dejar patente la visión de la vida que él cree auténtica para, con ello, ofrecernos un testimonio. Así, en el realismo decimonónico se pretendía ser un intérprete y dar testimonio de acontecimientos determinados.” (Márquez, 2005, p. 246) Pero, a la vez, dichos personajes debían ser ejemplos a seguir de las costumbres correctas y las incorrectas en la sociedad (la cual se encontraba en el punto tenso entre las tradiciones milenarias y centenarias, y la innovación de la “sociedad del progreso”),

¹³ ¿Alguna vez dejó de serlo?

principalmente en lo referente al tema del ascenso social (llámese, mejor, económico), pues en las novelas costumbristas “invariablemente se desarrolla la aspiración de elevar el nivel socioeconómico” (Calderón, 2005, p. 318), aun cuando frecuentemente se le frustra dentro de las novelas por no seguir las *costumbres del ciudadano trabajador y honesto*, es decir, *virtuoso*.¹⁴

Así es como llegamos a dos conceptos fundamentales para entender las intenciones y la forma de la novela mexicana del primer cuarto del siglo XIX: *tipo literario e identificación*. En primer lugar, la identificación es el proceso en el que el lector se reconoce en el personaje, imaginándose así partícipe de las peripecias de la historia, ya que es precisamente a través de esta identificación que los autores realizan su motivación didáctica y política en la novela decimonónica, así como el impacto humano, psíquico, que todo escritor busca. Asumimos, además, que “[l]a identificación, a través de la historia y de los personajes, se realizaría con la ideología dominante en que se inscribe el texto.” (Marchese, 2000, p. 204); esto quiere decir que la identificación plena del lector con los personajes y su historia sólo se puede dar en el momento histórico y en el espacio geopolítico en que fue escrita la obra, y que mientras menos próximos sean dichos momento y espacio, es decir, mientras más diferentes sean las condiciones socioculturales y materiales del lector, menos afinidad sentirá frente a la obra.

Veamos unos pasajes de nuestra novela para ilustrar el punto anterior; este ejemplo resulta, además, ejemplar, pues estamos tratando con un relato que *intenta* ser realista, es decir, reflejo “puro” de *su* realidad. En *Don Catrín de la Fachenda*, el personaje central y narrador nos refiere sus peripecias, muy accidentadas por su irreverente actitud y sus mañas compulsivas y rapaces (pues se encuentra obsesionado con la apariencia y con sus supuestos derechos de sangre o nobiliarios, es decir, con la fortuna fácil, tema invariable, por cierto, del costumbrismo), a través de las diversas escuelas por las que pasó durante su infancia; sobre estas, habla de los dogmas que marcaron su aprendizaje: “[...] en éstas y las otras aprendí a leer *la doctrina cristiana*

¹⁴ Resulta curiosa, incluso tema para otro trabajo extenso e interesante, una de las tantas tensiones que instauró la modernidad y que aquí leemos con toda claridad: aquella entre la necesidad psíquica de certezas del y en el mundo, sociales y “naturales”, llamadas costumbres, y la fatal caducidad a la que éstas se enfrentan en un mundo que exige cambios constantes, veloces y radicales, los cuales se entienden en función del concepto de *progreso*, tan pero tan de la modernidad.

según el catecismo de Ripalda [...] aprendí la gramática de Nebrija y toda la latinidad de Cicerón¹⁵ en dos por tres [...] (Lizardi, 2013, pp. 6-7). Entonces, ¿quién, lector, puede contarnos hoy alguna experiencia de su primera educación utilizando estos mismos referentes (y las dificultades y bondades que proporcionaban) sin mentir o sin ser una excepción a la regla, dado que tales manuales y autores dejaron de formar parte de la formación básica nacional desde hace ya más de cien años? Claro que el personaje es mucho más que estos detalles, puede incluso tener rasgos de esos llamados *universales*, no por nada es un ejemplo de esa categoría de los estudios literarios llamada *tipo social*. Pero detengámonos aquí, por el momento, pues con esto basta para demostrar que la identificación con un personaje de cualquier secuencia narrativa es incompleta fuera del contexto preciso, un contexto que, como ya dijimos, es un sistema cultural específico que el lector de esa región precisamente en esa etapa histórica sí reconoció plenamente.

Para que la identificación se produjera, y en detrimento de la profundidad psicológica de los personajes, la literatura realista decimonónica de nuestro país hizo un uso profuso de lo que llamamos *tipos sociales literarios*.

El tipo es un personaje en el que las características individuales se sacrifican para potenciar algunas características físicas, psicológicas o morales, conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria [...] El tipo se acerca al arquetipo o a una especie de estereotipo, pero puede ser también el emblema [...] de un grupo restringido de personas. [...] El arte de la época realista crea tipos en los que se concentra la esencia de los problemas históricos. (Marchese, 2000, p. 404)

Entonces, el tipo tiene doble función: ser instrumento de la narrativa por un lado y, por el otro, ser un ejemplo para adoctrinar y moralizar a los lectores, para ayudar a establecer en ellos el ciudadano ideal, urbano y rural, de un proyecto específico para México, independiente, estable y moderno (con todas las implicaciones brutales que estas dos últimas características conllevan). Tal es el *programa social de la literatura mexicana* durante la mayor parte del siglo, programa que será comprendido plenamente, como ya

¹⁵ Los subrayados son míos.

sabemos todos a estas alturas, al estudiar, además de la obra literaria en cuanto estructura y sistema, sus condiciones sociohistóricas.

Finalmente, para este apartado, reflexionaremos sobre la cultura en que nace una obra literaria. Roland Barthes nos habla de “una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella.” (Barthes, 1997, p. 11) La identidad social, confluencia de historia, de proyecto y de acción presente (plenas si son voluntarias y, por tanto, conscientes), juega un papel fundamental en toda obra humana, establece, en la forma de una constelación de significados pertinentes (implicando, sin embargo, por omisión o desplazamiento, también los no pertinentes, estos para el inconsciente y para la visión histórica), un espacio en el que la voluntad comunicativa es dirigida, en una o varias direcciones, incluso opuestas, y transformada. Sin embargo, hablar sobre un momento comunicativo histórico dentro de una comunidad, revelado en sus obras socializantes, como es el caso de la literatura, implica comprender un fenómeno complejo y hasta cierto punto relativo, en el que las distintas esferas de la vida cotidiana confluyen.

Para comprender cómo un momento histórico determina socioculturalmente las obras específicas que en él son creadas, debemos tener en cuenta las oscilaciones y cambios de las ideológicas colectivas, las cuales, no obstante, forman una estructura o sistema más o menos estable en una sociedad durante un tiempo aproximadamente determinado por ellas mismas, a su vez, estas ideologías son influenciadas con mayor o menor intensidad por factores externos, lo que no quiere decir que estén a la deriva, sino todo lo contrario: son poderosos sistemas que forjan mundos en los cuales vivir, y todos hacemos aportes a estos sistemas. Aludimos a lo que Paul Thompson señala: “[...] cuando los sociólogos quieren explicar el cambio social se habla de “presiones colectivas e institucionales, más que personales, de la política, de las redes o de los sindicatos y otros grupos sociales de presión” (Safa, 2000, p. 103), sin embargo, “[d]esde su perspectiva es necesario considerar el efecto acumulativo de las presiones individuales, de las decisiones personales” (p. 103). Con esto, miramos un boceto del complejo entramado de la constelación semántica que constituye a la sociedad. Son, en resumen, las condiciones políticas, económicas, culturales, comunicativas y, por lo tanto, sociales,

las que demarcan la obra literaria y motivan la necesidad social de la misma, pero es la decisión y creatividad personal del autor la que la realiza e innova, recíprocamente, tal sociedad (en cada uno de sus individuos, en sus decisiones y en sus actos comunicativos) se ve más o menos influida o modificada por la obra de creación que se ofrece al horizonte de expectativas, el cual, a su vez, llevó al lector o auditor a acercarse a dicha obra comunicativa (cuya expresividad y experimentación, en cuanto obra comunicativa, variará, claro).

La época que abordaremos filológicamente es una especialmente conflictiva, a nivel local, nacional y global, dado que México no sólo era una nación nueva después de 300 años colonización, sino también se encontraba en un contexto internacional de extraordinario dinamismo. El país o, más precisamente, varios de sus líderes, los habitantes de las ciudades y al parecer la mayoría de los intelectuales, buscaban integrarse al proyecto europeo de la modernidad, el cual, como sabemos, implicaba un cambio radical de la identidad, la comunicación y las prácticas cotidianas, un cambio de paradigma. Así, la construcción del concepto de lo propio, que implicaba una autonomía parcial si se toma en cuenta que quienes dirigían México también querían ser modernos, a pesar de sus ejércitos de pobres e indígenas, resultaba ser un concepto identitario complejo, uno que se enfrentó a una realidad conflictiva que le obstaculizaba su asentamiento, puesto que “[l]as cosas y los eventos, las identidades locales y la modernidad, adquieren sentido, valor y fuerza no por sí solos, sino en virtud de que son significativos para las personas” (p. 103); significativos y, además, útiles para sobrevivir un siglo tan álgido; pero estas nuevas construcciones psíquicas identitarias y sus nuevas prácticas, tan aspirantes a una modernidad que tan lejos se encontraba de la mayoría, ¿hasta dónde fueron significativas y útiles para la gran mayoría que, más que vivir en un país, compartía y disputaba un territorio sin cohesión social suficiente?

Entonces, los escritores decimonónicos hicieron suya la tarea de educar y modernizar la nación, mediante las letras y la acción política, no pocas veces incluso mediante las armas, tenemos una dinámica de *construcción-de-la-identidad* difícil de ignorar si estudiamos la producción literaria de la época. Estos autores se valieron del romanticismo (idealización de lo propio, construcción de autonomía mediante el reconocimiento y la defensa de lo que se consideraba propio de una cultura) y del realismo, como más adelante

veremos, para construir una identidad “progresista”, con el rostro mirando a la vez hacia dentro y hacia fuera de la amada nación. Ya lo mencionamos, “[...] en el realismo decimonónico se pretendía ser un intérprete y dar testimonio de acontecimientos determinados.” (Márquez, 2005, p. 246)

En síntesis, proponemos una orientación del análisis que partirá de la noción de *función lingüística*, tomando en cuenta que desde la frase hasta el discurso la lengua establece unidades o núcleos significativos para *ordenar* un mensaje. En el caso de la lingüística clásica, este orden se da en el nivel sintáctico o combinatorio de las *palabras*, provenientes a su vez de paradigmas funcionales, mientras que en el caso del discurso también existe “un sistema implícito de unidades y de reglas” (Barthes, 1977, p. 67). Este sistema implícito, superior a la frase y sin reducirse a la mera suma de frases, será la herramienta conceptual del análisis formal, para lo cual ahondaremos en la teoría narratológica más adelante, después de haber situado, claro, la obra en su contexto sociohistórico específico, en la cultura donde nació, con el fin de no “destrozar” el objeto de estudio, de analizarlo tomando en cuenta sus articulaciones internas y externas, concibiéndolo pues como una entidad cultural compleja.

c. Costumbrismo

Parece que la primera obra que recibió oficialmente el calificativo de *costumbrista* fue la francesa *Les Français peints par eux-mêmes*, producida bajo la dirección de León Curmer entre 1840-42. La obra consta de 8 volúmenes que describen, por medio de anécdotas y descripciones, el aspecto y la forma de vida de los franceses de diversos estamentos, dedicándole así a la cotidianidad un espacio literario e ilustrativo central. Pero esta no es la obra francesa que inspiró a Fernández de Lizardi, ya que él mismo, “en *Don Catrín de la Fachenda*, confiesa la influencia del libro *Escuela de las costumbres* [ó *Reflexiones morales e históricas, sobre las máximas de la sabiduría*], del escritor francés Blanchard” (Calderón, 2005, p. 317). Esta obra data de 1797. ¿Pero de qué trata el libro de Jean-Baptiste Blanchard? Se refiere a las costumbres adecuadas

para conformar una sociedad de sana y justa convivencia con base en el trabajo, la honestidad y la ayuda al prójimo.

A su vez, los españoles emularon la obra francesa y publicaron, en dos tomos, *Los españoles pintados por ellos mismos*, edición dirigida por Ignacio Boix durante los años 1843-44, aunque ya habían visto la luz por entregas en el año de 1842. Esta obra, también ilustrada, cuenta con “noventa y nueve artículos cortos de 51 escritores contemporáneos” (Ojeda, <http://www.odisea2008.com/2012/06/los-espanoles-pintados-por-si-mismos.html>). Finalmente llegó *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), donde participaron autores como Juan de Dios Arias, entre otros.

No obstante, a pesar de la mucha atención que en los estudios relacionados han tenido las mencionadas publicaciones, con base en la revisión de las tendencias y en las fechas que hemos estado manejando, debemos llegar a la natural conclusión de que el costumbrismo ya existía como germen en la tradición literaria española,¹⁶ por lo que nos adherimos a la conclusión de Mario Calderón de que

[...] al revalorar el costumbrismo mexicano, se revela éste como una tendencia definida dentro del realismo. Comienza en 1832 con la publicación de *Don Catrín de la Fachenda* de José Joaquín Fernández de Lizardi y termina en 1891 con la publicación de *Los bandidos de Río Frío* [...] Comparto con Óscar Mata la idea de que en México existen tres tipos de novela realista: la costumbrista, la localista y la naturalista. Reitero además que la novela costumbrista mexicana *no* desciende directamente de la novela costumbrista española ya

¹⁶ “[L]os antecedentes del costumbrismo podemos encontrarlos en *El Corbacho* y en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes” (Calderón, 2005, p. 315) No hay que olvidar, pues, la tendencia popular, a menudo risueña y sardónica, en la forma y los temas que desde sus inicios presentó la literatura española, la cual además hasta tiempos muy recientes ha sido fuertemente moralista, presentando “lecciones” injertadas en sencillas y habitualmente jocosas anécdotas. Véase por ejemplo la *Crónica General* del rey Alfonso X, El Sabio, la cual “[c]reó la prosa histórica española y se apega más a reflejar la vida nacional que a relatar las hazañas personales de los reyes. [Doble salto de párrafo] [...] Por su forma, el lenguaje es una maravilla de prosa en formación donde se encuentran la sobriedad y la precisión que exigen los textos jurídicos, al lado del sabor y del colorido de las producciones populares.” (Camp, 1965, p. 17s., los subrayados son míos) Asimismo no hay que olvidar las otras obras didácticas llenas de ejemplos y anécdotas populares, como *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, o el brillante *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, el cual no deja de prevenir contra los peligros del *loco amor*, burlándose de la hipocresía y de las costumbres más ridículas e incluso aberrantes de la sociedad de su tiempo, pero siempre con humor fino aunque picante, no por nada se afirma que es la primera y tal vez mejor novela picaresca; está escrita en verso y el autor se presenta como protagonista, refiriéndose abierta o veladamente a sus contemporáneos e incluso a sí mismo, desdoblándose, aporreando a sus personajes mediante juegos de palabras y atrevimientos cuidadosamente contruidos, mediante “numerosos apólogos llenos de inspiración y malicia, digresiones morales en forma de sermón y reminiscencias de Ovidio.” (p. 19) Si a todo esto le agregamos las obras teatrales producidas durante el Siglo de Oro –especialmente las de Lope de Vega- y la gran cantidad obras –*El Lazarillo de Tormes*, los poemas burlescos de Francisco de Quevedo- y de escritos sueltos de forma y fines picarescos, picantes, populares, entonces no queda duda sobre la fuerte influencia que lo popular tiene sobre la literatura española y la de sus colonias.

que, cuando aparece *La Gaviota* de Fernán Caballero (1849), en México ya habían sido publicadas *Don Catrín de la Fachend* y *El fistol del diablo*. Por otra parte, la temática de las novelas costumbristas del campo es propia de nuestro país. (2005, p. 324)

El costumbrismo es originalmente prosaico, aunque no plenamente narrativo, sino descriptivo y, a lo más, anecdótico: esto es el *cuadro de costumbres*, y se puede definir de la siguiente manera:

[en la] literatura costumbrista [...] se describen tipos populares y actitudes, comportamientos, valores y hábitos comunes a una profesión, región o clase, lo anterior, a su vez, es logrado mediante la descripción, con frecuencia satírica o nostálgica, en ocasiones con un breve pretexto narrativo, de los ambientes, costumbres, vestidos, fiestas, diversiones, tradiciones y oficios; los tipos resultan representativos de una sociedad. (Ojeda, <http://www.odisea2008.com/2012/06/los-espanoles-pintados-por-si-mismos.html>)

Mario Calderón considera que el Costumbrismo está inscrito dentro de la corriente del Realismo, una escuela literaria decimonónica de gran preponderancia que estudiaremos más a fondo en el segmento dedicado al análisis formalista. Mientras tanto, nos conformaremos con una definición de Roman Jakobson que nos permite comprender la intención del Realismo de sus “variedades”: el Realismo Superior o Revolucionario -europeo, especialmente ruso, basado en las directivas de la revista francesa *Le Réalisme*, y abanderado por Dostoievski y contemporáneos-, el Costumbrismo, el Naturalismo y el Localismo: “¿Qué es el realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad.” (Jakobson, 2002, p. 71) Es necesario aclarar que la anterior definición es la que Jakobson extrae de los teóricos tradicionalistas del arte; no obstante tal noción nos abre las puertas a las reflexiones que siguen.

En primer lugar, si aceptamos la intención descriptiva y de construcción de una identidad mediante los cuadros de costumbres, debemos reconocer que son narrativamente pobres, pues las “historias” son meros pretextos para la descripción. Hay que comprender que los segmentos narrativos, es decir, acciones o transformaciones, en los cuadros de costumbres de los primeros tiempos se apegan al concepto de que: “Una

suma de hechos no es la interpretación de los mismos, pero su coincidencia en el tiempo y en el espacio generan una narración cuyos elementos son completados por el lector [...]” (Quirarte, 2005 p. 165, el subrayado es mío), es decir, son narraciones sólo retrospectivamente. Esto significa que el carácter de los hechos que pueden ocurrir en un cuadro de costumbres no es necesariamente causal y, si hay causalidad, se trata de una de alcances breves, la de las actividades cotidianas o rutinarias, sin el factor cohesivo de un conflicto central (el cual suele ser dramático en la mayoría de las narraciones) continuado por la construcción de la personalidad de los personajes, pues “[e]l cuadro de costumbres abundaba en detalles, pero carecía de las acciones que al *encadenarse* forman historias; por tanto, lo caracterizaba la inercia. [...] [E]n España se diluyó en la novela.” (Calderón, 2005, p. 315, el subrayado es mío)

Conozcamos el antecedente de la novela de costumbres. Como es tradición en los cuadros de costumbres, brevemente se cuenta primero el origen y luego se hace la descripción del personaje y del ámbito en que vive. No hay que olvidar, asimismo, que el creador del cuadro de costumbres describe éstas valiéndose de historias conocidas, de anécdotas -las anécdotas son fundamentales para representar las costumbres de los personajes verosímil y familiarmente-, a veces incluso relacionándolas con la mitología, pagana o bíblica, para ilustrar sus descripciones, pero siempre con el lenguaje coloquial y humorístico de quien conversa amistosamente y en confianza, por lo que no escatima en ironía y sarcasmo, para establecer una relación familiar con el lector. Los nombres también suelen ser simbólicos, recurso que funciona como énfasis descriptiva de los personajes tipos. En “La patrona de huéspedes”, de *Los españoles pintados por ellos mismos*, Tomo 1, por ejemplo, hay un personaje masculino que abandona los brazos amorosos de una hospedera gallega y viuda. Este personaje masculino se llama don Ponciano *Pasacalles*, un antiguo huésped por quien Ariadna cayó rendida de amor y cuyo nombre, *Pasacalles*, parece referirse a alguien nómada, sociable, fiestero, inestable. Nuestra hospedera, como *tipo social*, es descrita como la clásica viuda enamoradiza, apasionada e idealista, como lo constata la anécdota siguiente, en la que un nuevo huésped, Pedro Correa -la *correa* con que fatalmente ata a Tadea, un *Te Deum* de alguien que se entrega a quien la endiosó: su hombre-, sobrino del mentado don Ponciano Pasacalles, “acertó a encender en aquel blando

pecho una hoguera que ni todas las mangas de la villa acertarán a apagar" (Ojeda, <http://www.odisea2008.com/2012/06/los-espanoles-pintados-por-si-mismos.html>). Pedro Correa es a su vez el tipo que representa al mancebo pícaro que, aprovechándose de sus propias juventud, gallardía y habilidades sociales, provoca intercambios amorosos, en este caso uno que le permite no pagar sus consumos; se trata de un tipo similar al *catrín*, un *donjuán*, arquetipo del embaucador bien vestido y de maneras engañosas, conquistador y pródigo en artimañas. *La anécdota, llena de las costumbres que tipifican socialmente a los personajes* (todo resulta muy simple, sí, pero ésa es la intención, universalizadora), *conlleva obligatoriamente una lección moral*, como consta al final de este cuadro que nos ha servido para ejemplificar los rasgos de este género: "De este modo, la mujer que haya de abrir las puertas de su casa al forastero, ha de haber cerrado y aun tapiado de antemano las entradas de su corazón" (Ojeda, <http://www.odisea2008.com/2012/06/los-espanoles-pintados-por-si-mismos.html>), consejo que se da justo después de revelarse la traición que por parte de su *donjuán* sufrió la viuda hospedera, Doña Tadea de Rivadeneyra, una rivera de amor ininterrumpida. A continuación, el autor describe minuciosamente la imagen opuesta de la hospedera enamoradiza: ahora se trata de una de cincuenta y no de cuarenta años, de costumbres sobrias y de conducta o moralina intachable, junto con un gran número de personajes típicos que buscan hospedaje en su casa; se multiplican los consejos para quien tenga hijas, nietas o sobrinas, y se describen los pueblos y la capital española, comparándolos con el desarrollo y el refinamiento de otros países europeos; se describe asimismo el estilo de la hospedería española en general, sencilla y familiar, en la que habita el *tipo social* del hospedero en su condición humilde (al menos así es descrito) y sabor autóctono.

El Costumbrismo es, pues, una forma literaria que buscaba reflejar las costumbres y los ámbitos de la sociedad de aquellos tiempos, con la intención -romántica, recordemos- de construir y establecer una imagen propia y autónoma mediante adoctrinamiento moral y político¹⁷ de los lectores y auditorios; en este

¹⁷ Aunque, bien visto, siempre se ha recurrido al mismo plan en esencia, aceptando que el adoctrinamiento (programación) religioso es político y económico también. La diferencia es que durante el romanticismo se hizo explícita esta práctica y se le optimizó como nunca antes.

caso, la herramienta fue un método literario descriptivo que, prescindiendo del drama, utilizó la anécdota, a su vez recurso ideal para abordar el hecho cotidiano.

Ya podemos afirmar que el autor costumbrista se consideraba un observador y a la vez un comentarista privilegiado¹⁸ de *la realidad*, siempre con el afán de moralizar y adoctrinar a un público mayormente analfabeta –por lo que proliferaban las lecturas públicas-, así como polemizar con sus contrincantes políticos, todo por el bien de sus planes modernizadores o sus persuasiones reaccionarias.

Vemos ya también que se trata de una arena propicia para los retratos de la realidad social, siendo un siglo tan agitado, inestable e indeciso, sometido a transformaciones para las cuales el pueblo común aún no estaba preparado (aunque algunos cambios, especialmente los de la modernidad, son permanentemente inaceptables).

“Entre el carnaval y el pronunciamiento, entre los días feriados y las ceremonias religiosas, entre casacas y sotanas, entre el Imperio y la República, la ciudad de México da fe de sus transformaciones” (Calderón, 2005, p. 334); la cita anterior ilustra el cómo flotaba en el ambiente una falta de certeza, especialmente en la capital del país, sensación que naturalmente alimenta los conflictos que no buscan otra cosa que imponer un orden, el propio. Todo esto, para los conservadores, fue un excelente “[...] argumento de que la ciudad de México es proclive al pecado y no es el espacio adecuado para fomentar libertades y una vida política sana.” (Quirarte, 2005, p. 164) Pero también el escritor se vale de su pluma para reivindicar la vida cotidiana de su ciudad o pueblo y para señalar los que considera defectos y aciertos en cuestión de costumbres que podían modificar a la sociedad, para lo cual la anécdota y el humor, el simbolismo¹⁹ y la ironía siempre se hacían presentes en las narraciones. Y precisamente el último punto, las contrariedades que no resultan en tragedia, sino en ironías cáusticas que dan al traste casi siempre con las intenciones de

¹⁸ Su preparación, formación, situación, compañías, lugar en el escalafón y cualquier tipo de “licencia literaria-moral” consideraba que lo acreditaban para cumplir la ardua tarea de mejorar las costumbres a través de las mentalidades, lo que derivaría en un país y un mundo mejor. El plan fue bienintencionado y tenía algunas buenas bases, pero la historia nos sigue demostrando que el crecimiento humano no es unilateral, sino multilateral, personal y communal, solidario y reflexivo.

¹⁹ José Joaquín Fernández de Lizardi publica el poema “Guía de forasteros o México por dentro”, donde satiriza los nombres de las calles y la relación estrecha que guardan con el comportamiento de sus usuarios o habitantes”. (Quirarte, 2005, p. 166)

los personajes, es lo que caracteriza la novela costumbrista mexicana, que tiene como *programa literario*, invariablemente, “la historia de un protagonista que intenta la sobrevivencia y el progreso *sin que medie el trabajo*²⁰ [...] la toma de decisiones se realiza sólo con la orientación del dictado de las costumbres de los otros [...]” (Calderón, 2005, p. 317). Por esto mismo, en la parodia, en la ironía que caracteriza a nuestra novela costumbrista, podemos ver lo que Northrop Frye llamaba “modalidades moderadamente miméticas” de la literatura, las cuales se pueden entender como un intento *diluido* de entender la naturaleza humana y sus relaciones en el mundo, ambos en el mismo plano, hombre y mundo. Por esto, Frye, en *Anatomy of Criticism* (1957), nos dice que “en las “modalidades moderadamente miméticas” de la comedia y el realismo el héroe es igual al resto de nosotros, e inferior dentro de la sátira y la ironía.” (Eagleton, 2002, p. 115) Y nuestra novela de costumbres, a pesar de su carácter a veces severo durante la caracterización de la sociedad y sus normas, es irónica, lo que implica que su héroe será siempre moralmente inferior al lector, dado que el autor costumbrista se dirigía a *un lector dispuesto a comprender el concepto de la rectitud de una vida regida por “buenas costumbres”*. Por esto, nuevamente siguiendo a Northrop Frye, tenemos *historias de “interés”, aquellas mediante las cuales se busca establecer un esquema de vida social y mantenerlo a ultranza*: “En *The Critical Path* (1971) establece un contraste entre “mitos de interés” (conservadores) y “mitos de libertad” (liberales, y procura establecer un equilibrio entre ambos [...]” (p. 117)

Tampoco conviene hacer a un lado al campo y la vida previa al proceso de modernización, pues, incluso hoy, siguen teniendo en la cultura y la periferia mexicanas un lugar amplio de realidades, resistencias y nostalgia enfrentadas a las exigencias y el ritmo de la sociedad urbanizada y devastadora de lo que sale de su rango conceptual y práctico, por lo que, como bien señala Mario Calderón, el tema costumbrista del campo es propio de México. El reflejo de estas ideas, sentimientos y conflictos lo podemos ver, por ejemplo, en un fragmento de la novela *El monedero*, de Nicolás Pizarro, en el que se esboza una mirada sobre la vida en la ciudad: “Las grandes ciudades presentan muy frecuentemente el

²⁰ El subrayado es mío. A colación, el *catrín* es por cierto el ejemplo más emblemático de esta búsqueda de ascenso social a través de atajos y trampas, mediante “malas costumbres” o “mañas” inspiradas por otros, sus “camaradas” catrines.

ejemplo desmoralizador de personas que nada hacen, más que fastidiarse, diciendo que se divierten, y para quienes parecen hechos los goces más exquisitos [...]” (Pizarro, 1861, p. 177)

Sigamos completando el panorama aproximado que Fernández de Lizardi vio, ahora desde la perspectiva burguesa, la cual poco cambió sus vanidosos modos al trascurrir del siglo. En una crítica elogiosa que Altamirano hace de *Una rosa y un harapo*, de José María Ramírez, nos dice que el autor “resume el ideal urbano de la clase media: “si quiere tener una casita en San Cosme con su jardincito fresco, con su surtidor de mármol, con su colina de violetas, sus naranjos puestos en grandes barriles verdes, su banco de junco cubierto con un dosel de verdura.” (Quirarte, 2005, p. 180) Asimismo, se habla de la costumbre burguesa de mantener las apariencias a toda costa, incluso en menoscabo de las necesidades básicas, en *Pobres y ricos*, de Manuel Rivera y Río; dicen los ricos: “Una gran parte de nosotros ayuna por el gusto de tener coche y servidumbre”. En las litografías del libro aparecen varios interiores urbanos de clase media con comentarios como “[d]esnudez, sobriedad.” (p. 180) Y también está la perspectiva de los desvalidos, los marginados, en la excelente, aguerrida y empática pluma de Ángel de Campo, “Micrós”, en *La Rumba*; sobre ella, Vicente Quirarte dice:

Descubrimiento y exaltación del barrio. Expulsada de la traza, la nueva ciudad mantiene intactos sus valores nacionales. Refugio del caló, de los usos de la ciudad decimonónica. La virtud de la clase popular, exaltada por Micrós, no permite la caída definitiva de Remedios [...] [Salto de párrafo] [...] Micrós privilegia la descripción del barrio, con un estilo próximo a la antropomorfización de los objetos que lograba Emilio Zolá en *La bestia humana*. El cuento (capítulo) termina con el desafío que desde la oscuridad humilde de la barriada, la Rumba lanza hacia la ciudad que reverbera en su naciente electrificación.” (p. 133)

En esta dicotomía, de hecho oposición, ciudad, progreso y riqueza contra campo, tradición y pobreza, que resulta en el nacimiento y crecimiento exponencial del margen que es el barrio miserable, el caos político y armado que asola la nación es caos sin forma para los no pudientes, los expulsados de la Historia que intenta europeizar México:

A poco entraron en una calle amplísima. Voces de vendedores, avisos de tranvías, gritos de granujas que pregonaban periódicos, coches que iban y venían. La calle interminable: muchos transeúntes en las aceras; casas en cuyos salones iluminados se veían cortinajes magníficos; tiendas resplandecientes; tenduchos miserables [...] (Delgado, 1901-1902, p. 22)

d. Antecedentes literarios e históricos de Fernández de Lizardi

Los escritores decimonónicos fueron decididos luchadores y reformadores de su sociedad, y no se conformaron con usar la pluma sino que desde la tribuna o incluso con las armas también defendieron sus ideales para la patria naciente, tómesese el inesperado ejemplo del célebre árcade²¹, el sacerdote Miguel Hidalgo y Costilla. La comunicación social –germen del costumbrismo– y la crítica a través de las letras –rasgo que luego el costumbrismo compartiría– se da en la literatura de los árcades, –gran parte de ellos fueron promotores de la Independencia– una guerra de la cual no todos tuvieron la oportunidad de ver el final, además de que al final no resultó ser una emancipación real. Por estos antecedentes ilustrados, críticos y de democratización del saber, es importante reconocer que, “[e]n contra de la opinión generalizada, que tiene a esta literatura como un mero divertimento, ingenuo y prosaico, el arcadismo hizo parte de un proyecto de reforma congruente con la cultura ilustrada de su tiempo. Como tendencia estética y política su repercusión fue grande.” (Ruedas, 2005, p. 109). La intención de autonómica de la Arcadia, entonces, organización intelectual, crítica y con influencia positivista, es un antecedente más importante de lo que se suele considerar para la revolución que se vendría, pues “[l]a crítica es una palabra clave para entender las motivaciones profundas de la Arcadia moderna, su necesidad de agremiación y de conformar sociedades relativamente autónomas tanto del poder político como del religioso.” (p. 111)

²¹ La Arcadia Mexicana, imitadora de la italiana y la portuguesa, fue un proyecto de varios eruditos de su tiempo para difundir las letras y la cultura para todos, en un estilo poético limpio y abierto a la comunicación social. En el ámbito de las ideas promovieron la Ilustración y, por lo tanto, el desarrollo del librepensamiento, de las ciencias positivas, de la crítica y, en general, de la comunicación dispuesta para todos los estratos sociales. La fecha hasta ahora aceptada de su surgimiento es 1805, año en que un arcade declarado publicó una carta, plagada de lirismo, en el *Diario de México*, aunque hay otras pruebas de que la Arcadia pudiera haber surgido ya desde algunos años antes, en las postrimerías del siglo XVIII.

La novela *Don Catrín de la Fachenda*, en declaración del propio Lizardi, cumple con el objetivo de ser didáctica para el público más amplio a través del pretexto del divertimento narrativo. El autor busca difundir ideas morales, religiosas e incluso científicas que, de otra manera, no habrían llegado a la mayoría de los lectores y auditorios. El siguiente ejemplo narra una charla de café en la que dos personas mayores, una de ellas un cura, critican el estilo de vida de Catrín a través de una digresión sobre las malas costumbres de muchos jóvenes de la época: “[...] 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”. (Lizardi, 2013, p. 66) Esta misma digresión sobre las costumbres continúa con una descripción del improductivo y nocivo actuar de los catrines, constituyéndose en una crítica devastadora de los mismos.

Regresando al proyecto literario-social arcádico, que no sólo buscaba reivindicar la forma directa y la naturalidad de la expresión mediante la simpleza y elegancia constructiva, decíamos que se recurrió a un orden y un lenguaje más relajado para la comunicación abierta con cualquier tipo de público. Celia Miranda Cárabes nos “recuerda los orígenes europeos de ese movimiento literario²² opuesto a los ideales del clasicismo dieciochesco (orden, equilibrio, medida, intelectualismo, formalismo) [...] oponiendo “al enseñoramiento de la razón el sentimiento; a la medida la audacia; al sometimiento la rebeldía [...]”. (Cortés, 2005, p. 266). Lo anterior puede parecer contradictorio, pues solemos asociar el neoclasicismo precisamente con los ideales del clasicismo dieciochesco, sin embargo tales ideales erigidos como leyes inapelables y excluyentes son, como ocurre con todos los movimientos en su etapa de decadencia, una deformación doctrinaria de algo que en un principio fue una búsqueda y una renovación.

Es así que la comunicación abierta, de estilo arrebatado e identitaria de la obra costumbrista no fue una innovación completamente proveniente del Romanticismo, pues el arcadismo original también tuvo intenciones revolucionarias en lo social, planteadas ya desde el siglo XVII en la primera Arcadia:

²² Además, un nuevo arcadismo, más abierto aún a la experimentación y la comunicación cotidiana, se veía influenciado por el revolucionario *Sturm und Drang* que ya se iba anunciando en las ideas y el arte, un proto-Romanticismo que surgía en los grupos y los autores, cuya influencia ya resultaba inevitable..

El arte poética de Muratori abarca, en términos generales, un proyecto poético-cultural, pues, para él, la poesía sería vehículo de utilidad para el estímulo del progreso, de la ética, de la política, de la moral y, aunque no niega, sino antes reconoce, el deleite como atributo innegable de la poesía, lo supedita, en última instancia, a su función didascálica y a su utilidad social.” (Ruedas, 2005, p. 111s.)

Vemos que la comunicación abierta con la realidad cotidiana es una voluntad del discurso arcádico, discurso no retorcido (alejado de las afectaciones barrocas) ordenado y la claro, y es parte de un proyecto de reeducación a través de la literatura: se le habla a la gente para “ilustrarla”. Es inevitable pensar en la misión moralizante del costumbrismo y tentador asociarla con el proyecto arcádico; el costumbrismo lo hace mediante un lenguaje que emula el cotidiano, con tramas que atraen por sus intrigas sencillas y cercanas al pueblo, aunque un poco dilatadas, con conversaciones didácticas y descripciones que la mayoría debió sentir muy cercanas, incluso propias.

No olvidemos entonces que el “realismo” de Lizardi, su “verosimilitud”, se ve “contaminada” por la intención abierta de edificar una sociedad de buenas costumbres mediante el concepto del determinismo que ejercen las acciones (en este caso, las costumbres) sobre consecuencias específicas, lo que, como se viene diciendo, le resta verosimilitud a los retratos (pues tal determinismo es irreal). Pero esto no debe extrañarnos, pues el arte, a pesar de sus intenciones de verosimilitud, siempre sublima o idealiza. Tal es el caso también, claro, del arcadismo original, pues en su poesía “[...] se hacían renacer los más puros sentimientos del poeta y que sólo oblicuamente podían tener algo que ver con la realidad. De ahí nacía precisamente su fuerza, pues se constituía en un mundo deseable superior al existente. Y para lograrlo, la poesía debía ser verosímil.” [...] (p. 117)

Encontramos entonces que arcadismo y costumbrismo son análogos en muchos aspectos, pues hay en ambas corrientes una búsqueda de revivificar la palabra para la mejora de la sociedad. En la Arcadia, desde la original italiana, hay gran interés por lo humano a través de la lírica y la idealización; eran neoclásicos por el orden, la rectitud, el tema pastoril y la simpleza de sus motivos, pero también podían ser populares

por el estilo sin complicaciones innecesarias,²³ a veces incluso utilizando elementos del lenguaje vulgar.²⁴ Es por lo anterior que es necesario reconocer la Arcadia también como un antecedente del proyecto reformador del Costumbrismo, pues prepararon, con base en las ideas de la Ilustración, el terreno para la crítica social y para el proyecto modernizador de una literatura didáctica “para todos”. En este sentido, las herramientas más notables del arcadismo fueron: un lenguaje más sencillo que el barroco, algunos temas populares y, especialmente en el caso del novohispano, el humor; se escribía una

[...] poesía de circunstancias [...] poesías prosaicas y hasta escatológicas que constituían una forma de crítica social, o a veces simplemente de mero divertimento, como cualquier conversación sobre asuntos anodinos, pero que servían eficazmente a la comunicación, de índole familiar y privada, de la vida cotidiana, de casos pintorescos e insignificantes y graciosos. Era el estilo bajo que agradaba al pueblo y que corría de boca en boca. Era una literatura de plaza o de plazuela, de acentuado valor paródico, en la que el poeta hacía ludibrio de sí mismo, de su torpeza, de su pobreza o de su ignorancia [...]”. (p. 115)

En fin, es justamente en este momento histórico, los primeros años del siglo XIX, de notable trascendencia y de cambios radicales, que se sientan las bases para una comunicación más directa con el pueblo: se trata de la esfera de la comunicación cotidiana, donde hay comprensión por parte de amplios sectores y participación, ésta de la cual las novelas costumbristas buscaban participar.

Otra de las bases para la nueva noción de cultura, sociedad y arte es el *Diario de México*:

El nuevo periódico se presentó al público expresando su intención de dar a la publicación “un carácter popular” [...] Es clara su sintonía con los principios democratizadores de la Arcadia [...] la Arcadia constituía un discurso poético orientado a la comunicación, un discurso dialógico, desde sus orígenes, y que aspiraba a la contemplación colectiva de un mismo objeto placentero [...] su poesía coloquial y popular. Sin ella, no es posible entenderlos plenamente.” (p. 118)

²³ Más adelante veremos que las complicaciones o, mejor aun, complejidades, el extrañamiento perceptivo es el sello del arte.

²⁴ Recurso tardío, especialmente utilizado en los países de habla hispana y, más aun, en la Nueva España.

Luego llegaron la Independencia y la declaración de libertades para los estrenados mexicanos, ya no más novohispanos; un nuevo país nacía, pero carecía de dirección, padecía las secuelas de la esclavitud centenaria y estaba lleno de conflictos intestinos. Serían intelectuales, escritores quienes tratarían de asumir la tarea de ser la voz de las mayorías, de trazar el rumbo de la nación a pesar de la multitud de levantamientos armados que asolaron el país durante el siglo XIX. Mientras tanto, llegaban a nuestro país las artes e ideologías romántica y realista, influyendo en las crónicas, las notas periodísticas, los comentarios editoriales, las anécdotas periódicas y, claro, los cuadros costumbristas,²⁵ los cuales fueron de inmediato utilizados de manera natural por nuestros comentadores y narradores como un arma poderosa de construcción de la identidad y de aleccionamiento para el pueblo, así como carta de presentación en el ámbito internacional.

En el tema del Costumbrismo, México nuevamente resulta excepcional, no sólo porque aquí se escribió la primera novela de costumbres, es decir, *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, sino porque el cuadro de costumbres no fue su origen directo ni se diluyó en el género de la novela, además de que dicha obra apareció con bastante anticipación respecto de Europa (*Don Catrín de la Fachenda* fue escrita entre 1818 y 1820, y publicada en 1832, mientras que *La Gaviota*, considerada la primera en España y en Europa, vio la luz en 1849).

Don Catrín de la Fachenda puede definirse como un juicio contra las costumbres o comportamiento de muchos jóvenes de la época, junto con algunas digresiones sobre las costumbres juveniles²⁶ que el autor consideraba convenientes para un proyecto estabilizador y modernizador de nación basado en la razón, el orden, la equidad y el respeto. El autor también hace una descripción social diversificada, resaltando la necesidad de ciudadanos honestos y prudentes. Resulta, como venimos diciendo, una obra revolucionaria por cuanto sobrepasa la simple descripción comentada de la vida cotidiana a través de las costumbres de la persona

²⁵ “Esta manifestación del costumbrismo se ha considerado como una vertiente propia del romanticismo por su marcado nacionalismo, su afán popular y la elección de escenas y personajes pintorescos” (Calderón, 2005, p. 315); esto se debe a que el romanticismo defendía la exaltación de lo propio, las tradiciones, la Historia, las ideologías y mitos. No obstante, ya resulta evidente que el asunto es más complejo, pues, aunque la ideología romántica haya alentado tales motivos, las raíces del costumbrismo están también en la tradición literaria española (principalmente en ésta), en el afán democratizador de la Arcadia (lenguaje y algunos temas), hija de la Ilustración y en el movimiento realista.

²⁶ Opinamos que sensatas en su mayor parte, con excepción del tema de las creencias religiosas, demasiado influenciado por su lugar y época, aunque las críticas contra la institución católica son justas y certeras por cuanto la reconoce como un órgano de poder abusivo.

común, y es pertinente históricamente, pues busca ser una brújula moral para una generación que habría de enfrentar retos difícilísimos durante la edificación de la patria nueva.

Pero, ¿en qué consiste la novela costumbrista?: “Tradicionalmente se ha considerado costumbrista la novela cuyo objetivo primordial es el reflejo de las costumbres de una nación.” (Calderón, 2005, p. 315) Notamos en el comentario anterior la intención inductiva de la novela costumbrista: de la descripción de cierto número de cuadros obtenemos una perspectiva de la nación, un reduccionismo identitario, moralizante y defensor (para el resto del mundo) de nuestra cultura. Tal obra también enfrenta el reto de entretener a través de unos cuantos capítulos ágiles, digeribles para el vulgo. Para estos fines es que se crea el personaje llamado *tipo social*, que, recordemos, “[...] es un personaje en el que las características individuales se sacrifican para potenciar algunas características físicas, psicológicas o morales, conocidas de antemano por el público y establecidas por la tradición literaria [...]” (Marchese, 2005, p. 404) Este personaje, como fácilmente se deduce, facilitará al lector el reconocimiento de caracteres y situaciones, y lo ayudará a seguir con más agilidad los sucesos mediante gracias a la predictibilidad que aseguran; esto, como también es fácil comprender, resulta de gran utilidad para enfocar la atención del lector en la lección moral.

Con respecto a los manifiestos, esos escritos que definen, señalan objetivos e inauguran movimientos artísticos y culturales, es importante señalar que el costumbrismo también tuvo sus *fuentes bibliográficas*, pero no manifiesto. Muchos escritores, entre ellos Fernández de Lizardi, aseguraron que al menos una de sus fuentes de inspiración y doctrina fue el libro del francés Jean-Baptiste Blanchard, *Escuela de costumbres o reflexiones morales e históricas, sobre las máximas de sabiduría*, mientras que

“[...] lo que se conoció en España fue la concepción sobre la novela de Fernán Caballero y, más tarde, en México, el programa cultural y literario de Ignacio Manuel Altamirano. Ambas teorías, en términos generales, coinciden al hablar de novela nacionalista, moralizante y con selección de escenas pintorescas y típicas de la

vida de una nación [...] [Estas ideas] ya flotaban en el ambiente desde el siglo XVIII [...] [y] el germen²⁷ ya se localiza en el afán romántico de reflejar los sentimientos del pueblo.” (Calderón, 2005, p. 316)

Por ahora, y antes de cerrar esta sección, basta decir que *Don Catrín de la Fachenda*, de 1832, al ser la primera novela costumbrista, resulta no sólo el modelo obvio de las siguientes en el género, sino también uno de los fundamentos y pilar de toda la tradición literaria mexicana hasta hoy:

Podría afirmarse que la narrativa en México nació costumbrista, pues las primeras novelas centran su atención en la descripción de costumbres. Probablemente la intención respondía, según José Luis Martínez, “a la urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y a aquella búsqueda de la expresión nacional y original.” [...] [S]u nacimiento tiene que ver también con el origen y el arranque de la literatura, por eso se rescata el folclor.” (p. 317)

El siguiente capítulo, punto y aparte, está dedicado a la comprensión del sistema que el texto es en sí. Tal estudio inherente implica el sumergirse en la estructura sistemática del texto, aislándolo por un momento del mundo exterior para concebir su maquinaria y su funcionamiento lingüístico:

Lotman considera lo poético como un sistema estratificado *donde el significado sólo existe dentro del contexto*,²⁸ regido por grupos de semejanzas y oposiciones [...] [l]as diferencias y paralelismos que aparecen en el texto son de suyo términos relativos, y *sólo pueden percibirse en su relación mutua.*” (Eagleton, 2002, p. 125, el subrayado es mío)

²⁷ De buscar incluir o, más adecuadamente, construir elementos autóctonos en la literatura.

²⁸ Hay que tener cuidado, sin embargo, pues en este caso no se habla del sistema de *esferas culturales* que se intersectan en el sistema cultural, sino del contexto meramente lingüístico, que es el tema que a continuación abordamos.

Capítulo 3. Análisis del discurso literario

[...] en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos [...] (Barthes, 1977, p. 65)

Toda narración consiste en un discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción [...] Donde no hay integración en la unidad de una acción, no hay tampoco narración, sino solamente *cronología*, enunciación de hechos no coordinados. Finalmente, donde no hay implicación de interés humano (donde los sucesos relatados no son ni producidos por agentes ni sufridos por pacientes antropomorfos) no puede haber narración [...] (Bremond, 1973, p. 62, la traducción es mía)

IV. Fundamentos lingüísticos del análisis

Estructuralismo

El análisis estructural del relato nos permite formalizar el análisis en esta tesis. No obstante, lo asumimos como la manifestación de ciertas formas culturales situadas, aun cuando, en este nivel debe ser requerido de

una abstracción formalmente independiente, con base en la presuposición de que cualquier manifestación de la lengua es un discurso, una estructura especialmente compleja en el caso de la literatura:²⁹ “¿[q]ué logró el estructuralismo? Por principio de cuentas es una despiadada desmitificación de la literatura.”³⁰ (Barthes, 1977, p. 131)

Según la escuela de Praga,³¹ cuyos conceptos fueron retomados después por los narratólogos: “Se deberían considerar los poemas³² como “estructuras funcionales” en las cuales los significantes y los “significados” se rigen por un solo conjunto complejo de relaciones.” (p. 123) Asimismo, “[t]odo texto literario está constituido por cierto número de “sistemas” (lexicológicos o lexicales, gráficos, métricos, fonológicos, etc.), y logra el efecto que se propone mediante choques y tensiones constantes entre esos sistemas” (p. 126). A lo anterior es necesario agregar que “[n]uestra percepción de la estructura gramatical del poema, pongamos por caso, puede aumentar nuestra conciencia de sus significados”.³³ (p. 126)

Sin embargo, tengamos en cuenta que todo objeto de estudio³⁴ está en última instancia construido por la teoría y el método de análisis que lo aborda (algunos más cercanos al nómeno que otros), adquiriendo identidad partir de los principios y los ángulos de observación. Partimos convencidos de que el método que

²⁹ En este caso, como en todos, la estructura implica también una pragmática o acuerdo de intencionalidad estética entre el autor y el lector, dado todo un sistema de presuposiciones que demarcan las expectativas de la lectura; casos clarísimos de ruptura estructural y, por lo tanto, desacuerdo pragmático, provienen de dos grandes incomprendidos: James Joyce y Marcel Proust. Asimismo, muchos textos que eran originalmente considerados *textos comunes*, con finalidades distintas a las de lo que hoy conocemos como expresión estética, como himnos religiosos o correspondencia, son luego retomados por nuevas perspectivas y tradiciones, convirtiéndolos en literatura a los ojos de los “representantes” de la esfera literaria y finalmente, por ende, a los del lector común.

³⁰ Es claro que esta cita sólo se refiere a la influencia de *la teoría estructuralista del lenguaje* sobre los estudios literarios, ya que los logros de la misma, ya sea como lingüística o como semiología en general, incluyendo las aplicaciones en otras de las llamadas ciencias sociales, permite entender que el significado se encuentra en una dicotomía -significado y significante- que instituye un signo diferencial porque obedece sistemáticamente determinadas reglas, las cuales son constitutivas de los propios sistemas lingüísticos. Asimismo, la estructura significativa tiene una función modeladora del mundo.

³¹ Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, Félix Vodicka, etc.

³² Extendemos el sentido de esta sentencia a las narraciones, como claramente se verá más adelante en los estudios de narratología.

³³ El estilo de un discurso no sólo está determinado por el léxico, la extensión de las frases o el uso de los signos de puntuación, sino también por todo un sistema gramatical o *morfosintáctico*, especialmente en la literatura. El relato es una relación secuencial y lógica de acciones, justo como ocurre en la oración o enunciado: se expresa una acción. Una morfología de las funciones o componentes gramaticales del discurso –una “gran frase”, como más adelante veremos- es una tarea que varios narratólogos ya han abordado, desde Roland Barthes hasta el poblano Renato Prada Oropeza, pero en definitiva no es algo sencillo dada la posibilidad de parcialidad al momento de definir lo que sería una unidad del discurso y los rasgos de cada paradigma, con el fin de generar las herramientas para el análisis del discurso narrativo. Entre tal campo de posibilidades, nos hemos decantado por unir las nociones morfosintácticas de la frase con las funciones barthianas. Los demás teóricos nos servirán únicamente para la comprensión del discurso narrativo en términos generales.

³⁴ Claro que esto es más evidente en las ciencias sociales porque nunca van a ser tan exactas, predecibles ni formales como las demás áreas de las ciencias, aunque las exactas y las biológicas también se ven afectadas por cuanto se eligen algunas palabras y se desechan otras para nombrar los fenómenos, además de la tendencia que el cientificismo aún tiene a parcializar el objeto de conocimiento, a dividir en celdas aisladas las áreas de la observación, experimentación, comprobación y teorización.

construye un objeto de estudio más adecuado para analizar la realidad compleja de la literatura en cuanto *performance*³⁵ de la lengua es el estructuralismo,³⁶ el cual, como bien sabemos, nace con la lingüística saussureana. Esta orientación, en general, es la asumida por los analistas actuales que reconocen la literatura como un discurso, es decir, una forma lingüística, ya que “[s]e ha reconocido que el lenguaje debía ser descrito como una estructura formal, [...] y que en suma la realidad del objeto no era separable del método adecuado para definirlo”. (Benveniste, 1966 p. 169, la traducción es mía) De esta manera, debemos asentar que la aplicación del método estructuralista, en el análisis de cualquier objeto de estudio, equivale a “afirmar que el significado de cada imagen³⁷ concierne totalmente a su relación con la otra [...] ellas se explican y definen mutuamente” (Eagleton, 2002, p. 118), lo que significa que las unidades significativas adquieren su valor semántico y a la vez aportan dicho valor a un significado más complejo gracias a la relación normada de la construcción en la que se encuentran, la cual es, en la lengua, una *cadena*, pero tal cadena es a la vez una *fusión semántica*. Constatado por la misma necesidad de una cadena de diferencias para producir *significado conjunto*, los signos de la lengua no son naturales, lo cual también está demostrado por la existencia de un gran número de lenguas; es así que la lengua habita el nivel arbitrario, pues, “como decía Saussure, el signo es sólo un eslabón arbitrario o convencionalmente unido al referente.” (p. 125) Es así que, si asumimos la comprensión de que la frase (u *oración*, tomando en cuenta que todo mensaje *pleno* implica una acción o un estado) y el discurso son análogos, basados en la narratología de Roland Barthes, entonces comprendemos bien que en el discurso podemos hallar todas las partes constitutivas de la frase sin que

³⁵ “Existe por cierto, un «arte» del narrador: es el poder de crear relatos (mensajes) a partir de la estructura (del código); este arte corresponde a la noción de *performance* de Chomsky, y esta noción está muy lejos del «genio» de un autor, concebido románticamente como un secreto individual, apenas explicable.” (Barthes, 1977, p. 66)

³⁶ Esta nueva noción revolucionó y desmitificó los estudios literarios (algo afortunado, pues siempre es una mejora el lograr una comprensión más precisa y plena de un fenómeno más amplio) dado que, como señalaron los formalistas rusos, la crítica literaria estaba conformada por una élite de características religiosas o esotéricas. Los escritores, erigidos como “elegidos”, asumían que se trataba de *su sensibilidad natural*, y para hablar de su trabajo, recurrieron una y otra vez, a “un diluvio de palabras sobre puestas de sol” (Eagleton, 2002, p. 151), lo que hizo a Roman Jakobson exclamar: “¡Es un trabajo tan fácil y remunerativo hablar de la vida, de la época a partir de las obras literarias!” (Jakobson, 2002, p.71), lo que equivale a reducir todo análisis literario a una charla de café entre lectores, y llegó el momento en que eso dejó de bastar. Mientras tanto, en Estados Unidos el *New Criticism* o Nueva Crítica literaria tenía problemas para sistematizar su perspectiva, algo reducida, de la literatura, pues, en “[s]u obsesiva concentración en el texto literario aislado, la forma delicada de dar pábulo a la sensibilidad, tendían a dejar a un lado los aspectos más amplios, más estructurales de la literatura.” (p. 114) En cambio, concentrarse ahora en la estructura de la obra permitía pensar de manera bastante más *objetiva*: “[c]uando se analiza la literatura hablamos de literatura: cuando la evaluamos hablamos de nosotros mismos” (p. 115), lo cual es esencial para construir una visión sistemática y rigurosa del objeto de estudio.

³⁷ Aquí Terry Eagleton se refiere a las imágenes creadas por la poesía, tanto en el sentido tradicional como a un segundo sentido, el de la imagen lingüística que implica la forma compositiva específica del lenguaje poético, pero tal concepto es aplicable a todas la lengua en general, pues parte de la lingüística saussureana y su noción de *unidad*.

aquél sea de hecho una suma de frases, ya que a su vez se trata de un orden plenamente autónomo, y si el relato o discurso metonímico, según la retórica, es un tipo específico de discurso, entonces:

La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. [...] La homología que se sugiere aquí no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato) [...] (p. 69)

La lingüística de Saussure fundó no sólo una ciencia que abstraigo la lengua con el fin de poder analizar y comprender su funcionamiento, sino que, con esta vision, dio inicio a su vez a los estudios estructuralistas para las ciencias sociales, con los que se considera que el objeto de estudio es un conjunto ordenado de unidades o elementos interdependientes, cada uno con una función única y específica, todos juntos promoviendo una función conjunta y final. Pero hagamos hincapié en que fue la lengua el interés primero, lo que nos lleva a dos conclusiones rápidamente: una de ellas es que todo estudio social dentro de un marco estructuralista es analítico, funcionalista e implica relaciones comunicativas vinculadas con la ciencia lingüística; la segunda conclusion es que, al abordar cualquier problema sobre la comunicación,

hay que situarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla por norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje. [...] [Salto de párrafo] [...] Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos. (de Saussure, 1998, p. 35)

Esto implica que el análisis estructuralista de la construcción literaria, parte de la forma y la función de la palabra en su propio sistema de reglas diferenciales, y en la narrativa “separa el verdadero contenido³⁸ del

³⁸ Se refiere simplemente a las personas, cosas y acciones “situadas en el mundo real”, los referentes, proposición dudosa por cuanto la palabra es una herramienta de conocimiento, pero nunca será el objeto que representa: se trata de dos sistemas separados, siendo la palabra el “artificial”.

cuanto y se concentra totalmente en la forma.”³⁹ (Eagleton, 2002, p. 119, el subrayado es mío) Dicha forma es un gran sistema compuesto por otros más específicos –fonológico, sintáctico, metafórico, retórico y, en ocasiones muy experimentales, hasta morfológicos- orientados por una función estética. Para entender este sistema, o sea el discurso narrativo, los narratólogos proponen distintos niveles de análisis –Barthes trabaja sobre tres: el de las acciones, de los personajes y el de las caracterizaciones- entre los cuales habrá interacción y conflicto.

Todo discurso es entonces una estructura comunicativa específica, y en dicha “unidad estructural de la obra” (p. 124), un nivel particular del texto será el “dominante” sobre los demás, uno tendrá una “influencia determinante” (p. 124). Como veremos, en nuestra novela (y en todas las que influenció profundamente durante mucho tiempo después, así como en otros géneros, como los melodramas televisivos), el nivel predominante es el de los personajes o, de acuerdo con los términos manejados por Luz Aurora Pimentel, *actorial*; resultará evidente que todo es a causa del enorme grado de enfoque que tiene la obra en el *tipo social del catrín*.

b. La cadena u orden significativo

Pero, ¿qué hace del discurso narrativo una manifestación tan específica de la lengua general, una forma discursiva tan precisa? Lo descubriremos a través del concepto de la cadena hablada, que consiste en un orden significativo específico, tanto en la frase como en esa cadena de mayor extensión y complejidad, pero con los mismos principios, que es el discurso. Por esto mismo nos tendremos que referir a dicho orden para realizar “la subdivisión de la cadena de significaciones en unidades significativas” (de Saussure, 1998, p. 36) En otras palabras, el discurso se estructura mediante órdenes específicos para *significar* y para

³⁹ La forma: aquello que podemos percibir en el discurso hablado o escrito, desde lo más palpable, que sería lo morfosintáctico o gramatical y la ortografía, hasta los subsistemas estilísticos: la retórica y la pragmática, con todos los retorcimientos cuya regularidad buscamos encontrar.

“autenticarse” como tal o cual discurso, aunque ahora en un nivel mayor que el de la frase, y lo hace con sus propias unidades y reglas:

Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje [...] nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas [...]”. (Barthes, 1977, p. 66)

Saussure dejó claras la arbitrariedad y la convencionalidad de la lengua y las relaciones que establece: “[e]ntre todos los individuos así ligados por el lenguaje, se establecerá una especie de media: todos reproducirán [...] los mismos signos unidos a los mismos conceptos.” (Saussure, 1998, p. 39)

Entonces, tenemos un sistema que hace sociedad a través del signo compartido, y cada forma comunicativa (con sus significados e intencionalidades) es una forma discursiva. Recordemos que existen al menos tres clases de discurso, de acuerdo con la clasificación de la retórica: “metonímico (el relato), metafórico (la poesía lírica y el discurso sentencioso), entimemático (el discurso intelectual)” (Barthes, 1977, p. 69). Con base en Barthes, pues, extendemos naturalmente esa media social de la que habla Saussure a los subsistemas de unidades y reglas que conforman la convención de cada tipo de discurso, convención que, hay que tenerlo en cuenta, se transforma históricamente; respecto de estas transformaciones históricas, ¿cuánto afectan la noción esencial o intemporal de relato, si es que hay una, y cuántas *licencias* históricas o variaciones son permitidas sin que se deje de tratar de un relato? Más adelante recopilaremos una noción plenamente estructural del orden narrativo que nos permita abstraerlo de las peripecias históricas, de lo que se derivará lógicamente en el reconocimiento de las poéticas diferentes (concretamente una *poética de la novela costumbrista mexicana decimonónica*), originadas en contextos históricos distintos.

c. Las unidades

Cada discurso es una forma (concreta proveniente de una abstracción) gramatical o morfosintáctica específica y de acuerdo con las características que cada forma tiene, reconociendo en ellas las de la abstracción imperecedera, por más mínimas que sean, es que podemos hablar de *tipos* de discurso distintos -relato, poema, ensayo-.

Por supuesto, al hablar de cadena o sucesión ordenada pensamos lógicamente en ¿de qué? De entrada, cualquiera puede llegar a la respuesta: de una *combinatoria de unidades*: “La entidad lingüística sólo está completamente determinada cuando está *delimitada*, separada de cuanto la rodea en la cadena fónica. Son estas entidades delimitadas o *unidades* las que se oponen en el mecanismo de la lengua.”⁴⁰ (de Saussure, 1998, p. 149) Saussure continúa diciéndonos que “cuando sabemos qué sentido y qué papel hay que atribuir a cada parte de la cadena, entonces vemos a esas partes separarse unas de otras, y a la cinta amorfa recortarse en fragmentos; ahora bien, este análisis no tiene nada de material.”⁴¹ (p. 149) Esto adquiere sentido en para el discurso cuando usamos la herramienta de las *funciones*, o sea, segmentos enteros de la cadena hablada o escrita los cuales tendrán una significación autónoma pero una función conjunta; tales funciones, veremos, son análogas a las estudiadas por la lingüística de la frase, es decir, vemos en ellas a sujetos bien caracterizados, acciones y circunstancias complementarias para las líneas narrativas. Creemos un ejemplo: el caso de un enamorado que espera largamente la llegada de su cita en un restaurante, quien es descrito en sus rasgos y pequeñas acciones, como fumar nerviosamente un cigarrillo y mirar impaciente la hora, hasta que, cansado de esperar, decepcionado o incluso rabioso, se levanta de la mesa después de dos horas de tortuosa cavilación en un lugar del que también son proporcionadas sus características: la decoración, la descripción de las mesas y su disposición, el bullicio, la vista a la ruidosa calle, los numerosos consumidores, el humo de cigarrillo que inunda el lugar y sale por el ventanal. Como podemos ver, este pequeño esbozo de relato proporciona un sujeto, acciones bien delimitadas –esperar y marcharse- y una descripción más o menos suficiente de las acciones como secuencia, las cuales se inauguran momentos específicos del relato anclados a los verbos, los

⁴⁰ Se trata de un mecanismo por sus componentes diferenciados, opuestos, estructurados y que cumplen funciones distintas para, juntos, generar el significado, ya sea en la cadena hablada o en la escrita.

⁴¹ Con esto se refiere a que la definición semántica de cada elemento parcialmente autónomo no depende solo de su morfología, sino especialmente de su paradigmática y su sintáctica, ambas constituyentes de la función relativa. Entonces lo que importa aquí no es lo sensible o meramente perceptible, sino la abstracción del sentido.

cuales a su vez llamamos, con Barthes, *núcleos funcionales*. Se entiende que esta división en segmentos y unidades se tuvo que realizar a partir de una abstracción que parte del análisis gramatical clásico, incluso en la adopción de la noción acciones compuestas coordinadas o subordinadas: *esperó y se fue*, o bien, *se fue porque esperó*. La palabra como unidad significativa de las frases, las frases como unidades de las oraciones compuestas, las oraciones simples y compuestas que se *unen* para formar unidades discursivas narrativas complejas, multiplicándose las articulaciones para formar entidades cada vez mayores, hasta llegar a las funciones del discurso, como la simple: *esperar*, *luego marcharse*, o una compleja: la descripción de una enorme cantidad de acciones fútiles, inacabadas y con actitud nerviosa es un indicio de la ansiedad o estrés del personaje, siendo esto último a su vez otro indicio del interés que siente por la mujer a quien espera. Pero Saussure está ahí para recordarnos que, en estos estudios, siempre regresamos al punto de partida, la lingüística de la frase: “[...] entre frases [...] es la diversidad lo que domina, y si se busca lo que une a todas a través de esa diversidad, se encuentra, sin haberla buscado, la palabra con sus caracteres gramaticales⁴² [...]” (p.152)

Ahora abordemos el problema discursivo (el aspecto pragmático lo dejaremos fuera en esta ocasión) de los “requisitos” para que un discurso pertenezca a tal o cual categoría, en este caso la metonímica o del relato para, a continuación, entender la poética (problema discursivo y filológico) de la corriente literaria costumbrista.

Comencemos con el nivel de análisis concerniente a la lingüística de la frase, para pasar luego al de la lingüística del discurso, para al final reunir los resultados con el nivel filológico. Saussure nos dice que “[s]iempre que se cumplan las mismas condiciones, se obtienen las mismas entidades” (p. 152), lo cual nos lleva a la pregunta de qué condiciones buscar en el discurso para identificarlo como un relato. La condición esencial del relato, postulamos, es la *transformación* de personaje (persona o animal, cosa o fenómeno

⁴² Es decir, morfosintácticos: su forma y sus posibles combinaciones dentro de la frase de hecho. Estas reglas formales y combinatorias constituyen el núcleo del sistema general de la lengua.

antropomorfizados, en el caso de los mitos, fábulas y relatos fantásticos); tal transformación está anclada a verbos, claro.

“[E]l relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato” (1977, p. 69), nos dice Roland Barthes. Así, *la narración implica un movimiento, un verbo de acción, y el relato está compuesto por una serie de acciones concatenadas por una o más identidades (personajes) que realizan tales acciones causales y dramáticas*. Ahora bien, como recordatorio, en el caso de la poética, tendremos que referirnos a cuestiones no sólo lingüístico-discursivas (el uso de cierto léxico, estilos sintácticos a nivel de la frase y a nivel del discurso, número de peripecias añadidas a la central, estilos narrativos y de asignación de la voz a los personajes, presencia o ausencia de digresiones (las cuales siempre tienen implicaciones morales), formas descriptivas, carga semántica a través de figuras retóricas y de referencias intertextuales, cronología y sus variaciones, uso o no de signos para señalar cambios en “quien posee la voz en cierto momento”, estilos para la tensión o distensión de los eventos y, por lo tanto, del suspenso, y, en general, tendencia a la definición, la indefinición, la claridad o la desestructuración), sino también filológicas: los motivos (“universales”) y temáticas (particulares), y los códigos socioculturales o ideológicos en los que están inmersos los autores como parte de la sociedad en la que se encuentran. Sólo como aclaración, hay que recordar que tales códigos permiten la aceptación de la obra por parte del público y la inteligibilidad de la misma, así como una lectura muy particular, pero este objeto de estudio ya le corresponde a la pragmática. En resumen, analizamos primero los rasgos de la novela para entenderla como discurso narrativo, para cerrar con el estilo, los significados e intenciones que caracterizan la poética particular del costumbrismo novelesco. Un análisis como el anterior es posible porque “[c]ada palabra del texto se une a varias otras palabras mediante *todo un conjunto de estructuras formales*; de esta manera, su significado está siempre “súper⁴³-determinado” [...] (Eagleton, 2002, p. 126, el subrayado es mío).

⁴³ El morfema ‘súper’ se refiere al encabalgamiento de determinantes relacionadas, de entre las cuales una prepondera y le da un carácter muy particular al relato.

V. Antecedentes formalistas del análisis del discurso

a. La poética como procedimiento constructivo: Formalismo

Para tener las herramientas para abordar de lleno el problema discursivo, estudiaremos la primera y más fiel propuesta, poco antes de la aparición del estructuralismo, para analizar los textos literarios no como productos de una inspiración o sensibilidad indefinida, inasible e impredecible, sino como *formas de artificio o construcciones sistemáticas*.

Los discursos poético y narrativo tienen un carácter específico: “[u]n texto poético está semánticamente saturado, condensa más información que cualquier otro tipo de discurso [...]”. (p. 125) Tratamos con formas discursivas específicas, consideradas estéticas o literarias por el lector culturalmente construido, *lector ideal* del cual el lector concreto extrae sus expectativas y las habilidades que lo convierten en un receptor funcional. Esto implica que el carácter estético de una obra, tal como ocurre con la lengua, es convencional y arbitrario, por lo que la visión de lo que es literario es culturalmente variable, geográfica e históricamente; demos algunos ejemplos: cantos e himnos religiosos medievales cuyo valor original se encontró en su capacidad para orientar la práctica colectiva de una fe religiosa, mientras que hoy el aspecto musical, poético y cultural son antepuestos por el estudioso de arte, relegando al plano de la anécdota histórica la intención primera; manuscritos didácticos cuyo primor en la caligrafía o peculiaridad de las ilustraciones son apreciados por los estetas modernos; los mitos y las leyendas cuyo carácter ritual e identitario son barridos por el aspecto cultural y estructural, carteles como los de Lautrec, quien sí mezcló técnicas de cartonería con técnicas de las artes plásticas, pero que no fueron vistos en su época más que como publicidad y propaganda, etc. Todo esto quedará más claro cuando llegemos al concepto de *desfamiliarización*. Pero no nos adelantemos. Para comprender el análisis estructural del relato es necesario entender la teoría formalista del arte y sus repercusiones en el análisis de los lenguajes o discursos poético y narrativo.

Antes de responder a la pregunta sobre qué es el arte desde la perspectiva formalista, se hace necesario revisar sus premisas, las cuales fueron planteadas en un inicio para: el formalismo “[c]onsidera “estructuralmente” los textos literarios, *e interrumpe la atención que se da al referente*⁴⁴ para examinar el signo como tal.” (p. 121, el subrayado es mío) Sin embargo, esta visión inmanente del objeto guarda ciertas diferencias con el estructuralismo clásico, el cual se enfoca en la diferencia significativa y, por lo tanto, funcional dentro del sintagma, mientras que el formalismo pasa sin que “le interesen especialmente el significado como diferencial ni, en buena parte de su obra, las “profundas leyes” y estructuras subyacentes en los textos literarios.” (p. 121) Aun así, más adelante veremos cómo el concepto de *desfamiliarización*, el central de la teoría formalista, se vincula inevitablemente con la percepción o modelización del mundo, es decir, con los significados que se construyen y reconstruyen en la lengua y, por tanto, en el arte. La experiencia estética, que no rehúye el significado sino que lo tergiversa, invierte, transforma, renueva, nos vuelve a presentar la vida, pero esta vez desde una nueva perspectiva mediante una infinidad de medios; “[i]ncluso la *ausencia* de ciertos recursos puede producir un significado [...]”. (p. 127)

Definir el arte es descubrir su finalidad y explicar su procedimiento; el formalismo realiza su enfoque atendiendo los elementos compositivos y las tendencias constructivas a partir de una intención fenomenológica muy específica por parte del artista. Así, Víctor Shklovski señala que todos los procedimientos constructivos y la selección de los elementos en el arte nacen de la finalidad perceptiva para la que está destinada la obra, pues

[l]a finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procesos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí y debe ser

⁴⁴ Entendido desde la lingüística saussureana como el objeto real denominado por el signo. Hay idealismo (y un escalofrío gremial ante la posibilidad de rebasar los límites de la reluciente nueva ciencia lingüística, la más nueva de todas las ciencias sociales) en el trabajo de muchos estudiosos de la lengua, incluso en el caso de Saussure, aunque de manera velada por los conceptos de convencionalidad y arbitrariedad del signo, pues en el fondo se toca el tema epistemológico a través del llamado *significado*, que no es otra cosa que el concepto. Sólo algunos filósofos y lingüistas se han atrevido a superar su agorafobia “intelectual” y han hecho experimentos con este problema, siendo Searle uno de ellos, con su propuesta trifásica para comprender el fenómeno que es el signo: el significado, el significante y el referente.

prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.*” (Shklovski, 2002, p. 60)

Pero hay que tener mucho cuidado con esta definición, como en el caso de toda generalización, especialmente en el campo de las humanidades, y muy pronto veremos los riesgos particulares de ésta en el caso que nos atañe: la novela costumbrista decimonónica.

El nombre del concepto consistente en la mencionada prolongación de la percepción, es decir, del experimentar consciente del objeto, es *desfamiliarización*. Esta noción implica que el procedimiento artístico consiste en proponer una manera nueva de relacionar los elementos del mundo para lograr un *extrañamiento*, una especie de “alarma” en el individuo que fija sus sentidos *otra vez* en una forma o categoría que antes ya registraba inconsciente. En otras palabras, “el arte enajena y socava los sistemas de signos convencionales, obliga a fijar la atención en el proceso material del lenguaje como tal, y con ello renueva nuestras percepciones. *Al no dar por descontado el lenguaje transformamos nuestra conciencia*”.⁴⁵ (Eagleton, 2002, p. 124) En otras palabras, cuando el arte “renueva nuestras percepciones”, aunque se enfoca en la forma combinatoria o constructiva específica, renueva necesariamente también los significados asociados a tal forma,⁴⁶ pues “[a]l no dar por descontado el lenguaje transformamos nuestra conciencia.” Incluso (especialmente) el *Realismo* reposiciona los objetos y la realidad cotidianos en la percepción consciente, lo que produce *significados reconstruidos y nuevamente pertinentes*. Por metonimia, por ejemplo, el arte realista eleva los objetos simples al nivel perceptivo y conceptual de lo humano, incluso hasta el grado de investirlos con una interpretación mítica, convirtiéndolos así en símbolos de una naturaleza antropomórfica del mundo y del ser humano mismo (lo que llaman su condición, que no es más que una serie de visiones culturales); un ejemplo de primer orden sobre la “bidimensionalización” valorativa

⁴⁵ El subrayado es mío. Este punto es de importancia central por las implicaciones que tiene para la teoría literaria estructuralista en general, además de que resulta irónico, ya que, tanto en la experiencia estética como en la analítica, se comprueba que la conciencia formal de los objetos produce transformaciones en las nociones que tenemos de los objetos, es decir, en la red semántica que nos conforma en cuanto seres conceptuales.

⁴⁶ Esto resulta obvio desde los principios estructuralistas: forma y contenido son las dos caras del mismo signo.

del Realismo es la descripción del bolso tirado de Ana Karénina en la fatal ocasión de su muerte, cómo es un signo del cuerpo ya inerte de la protagonista.

De acuerdo con esta teoría, el costumbrismo decimonónico en cuanto arte tendría que llamar la atención sobre, al menos, dos “realidades” mediante su representación. No olvidemos que las aspiraciones realistas del siglo XIX, dentro de las cuales se integran los cuadros de costumbres, implicaban en el fondo una el encontrar la “objetividad” en la narración. Celina Márquez recuerda que, ya en esos años, “en la revista francesa *Le Réalisme* se destacaba que el arte debía dar una representación exacta del mundo real y, por tanto, estudiar la vida y las costumbres contemporáneas a través de la observación meticulosa y el análisis cuidadoso mediante actitudes desapasionadas, impersonales y objetivas”. (2005, p. 246) Para ampliar nuestra concepción del fenómeno literario nacional y en parte de toda América Latina, no hay que olvidar que tanto el romanticismo como el realismo aquí fueron corrientes iniciadas tardíamente en relación con sus orígenes europeos, así como, claro, reformuladas en relación con la realidad específica de estas latitudes en ese momento histórico. Siendo así, cabe decir entonces que esos dos objetos que debían reaparecer en la percepción consciente del lector o auditor eran: la realidad social cotidiana, por un lado, y las ideas morales y políticas que los autores decimonónicos trataron de insuflar en la caótica agrupación de comunidades distintas que llamaban el “pueblo” de la nación recién estrenada, por el otro. Para ilustrar esto, veamos un pasaje de nuestra novela en donde Catrín, por la comodidad que la empresa prometía, decidió entrar a la milicia mediante la ayuda de algunos títulos y recomendaciones otorgados por la monarquía que su padre le había proporcionado. Logrado el cometido, describe las felicitaciones y la parafernalia que de sus familiares y amigos con motivo de su nueva posición:

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*⁴⁷ con solidez:

⁴⁷ Se trata de una situación muy común durante la colonia. La milicia era exclusiva para quienes tuvieran ascendencia ibérica oficialmente reconocida, es decir, era una profesión de estatus racial, por lo que los méritos laborales, morales e intelectuales no eran determinantes para formar parte, lo que tuvo como consecuencia la ineptitud y el abuso militares y económicos.

Solamente el cura, el santo cura, que Dios haya perdonado, era mi continuo tormento. Así que concluyó la función me dijo:

-Soy tu tío: te amo sin fingimiento, deseo tu bien, estás en una carrera en que puedes conseguirlo *si eres hombre de arreglada conducta*,⁴⁸ 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.” (Lizardi, 2013, 19s., el subrayado es mío)

Aquí se presenta un caso más de la costumbre racial que la milicia tenía de beneficiar sobre presupuestos raciales, pero lo que trasparenta el relato como costumbrista es el sermón del tío, personaje que por cierto es un cura. En el costumbrismo, como veremos con más detalle, todo redonda la lección acerca de la conducta que llevará rectamente a un destino honorable y justo, así como de la que no, estableciendo un imperativo moral.

b. El realismo desde el formalismo

Notamos que ya necesitamos responder la pregunta implícita la técnica o procedimiento específico gracias al cual, desde el punto de vista de la época, se llamó *Realistas* a ciertas obras. El realismo, con su estilo directo y lleno de usos populares, resultó, en su momento y como siempre ocurre en toda revolución, un *extrañamiento* respecto del estilo anterior, el neoclasicismo, el cual por cierto era mayormente lírico, pero sobre todo frente al cultismo arrogante que dominaba la literatura de élite; no obstante, fue la vez, como también ocurre con todo evento histórico respecto de muchas herencias, una continuación de cierta tendencia costumbrista existente en la lengua española: “[s]e ha dicho que la narrativa escrita en español es por esencia costumbrista y que por esta razón los antecedentes del costumbrismo podemos encontrarlos en *El Corbacho* y en la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes [...]”. (Calderón, 2005, p. 315). Podemos ver que en la época de la Arcadia mexicana e incluso desde antes, cierto número de poetas, aun

⁴⁸ También pudo decir: de arregladas *costumbres*.

cuando eran mayormente sacerdotes, dada la centralización de la cultura heredada de la Edad Media, buscaron comunicarse con el pueblo para adoctrinarlo mediante sencillos divertimentos poéticos que manejaban temas y lenguaje *coloquial*, así como el tan útil humor, siempre atractivo y memorable para cualquiera, aun cuando las estructuras poéticas se muestran eso sí tradicionales y muy precisas: son la poesía de circunstancias.

La herencia *arcadiana* es un interés por “la vida sencilla”, comenzando por la idea de la *arcadia*⁴⁹ pastoril. Durante sus reuniones, los miembros de las Arcadias de todo el mundo se enajenaban de los asuntos de política y los formalismos sociales de la época y se identificaban mediante nombres pastoriles del latín, como es el caso del árcade “Partenio”, José Manuel Sartorio, quien por cierto “fue uno de los firmantes del Acta de Independencia, el 28 de septiembre de 1821.” (Ruedas, 2005, p. 114) Los textos de tema arcádico se valen de la prosa cotidiana; tal recurso también implicó una *desfamiliarización* pues, como Shklovski explica al hablar de la obra de Pushkin, “con su carácter trivial (para esa época) era difícil y sorprendente. [...] Pushkin utilizaba el lenguaje popular como un procedimiento destinado a retener la atención [...]”. (Shklovski, 2002, p. 69). Es decir, también los poemas arcádicos buscan volver una visión, mediante historias sencillas y de carácter familiar, aquello que fue ignorado por la poesía aristocrática: la vida cotidiana del pueblo. Con estos medios, el lenguaje coloquial y varios temas populares, se implantan una serie de doctrinas morales y políticas *ilustradas*.

Ahora interpolemos esta herencia con la realista. De acuerdo con el formalismo, el Realismo buscó un *enfoque objetivo*⁵⁰ que relacionara cosas, personajes y escenarios en un mismo plano mediante formas “metonímicas, [que] enlazan signos mediante sus relaciones mutuas”. (Eagleton, 2002, p. 123) Bajo este enfoque, la idea de *dificultad* que implica la *desfamiliarización* del lenguaje poético ocurre no tanto para el lector común, pues es precisamente mediante el uso de su *cosmovisión* que se construye su técnica, sino para la concepción previa del arte, cultista y elitista (a pesar de las intenciones de la Arcadia); se trata de una democratización del arte. Entonces, como la teoría formalista dicta, estas narraciones propuestas como objetos

⁴⁹ Utopía pastoril en la que todos vivirían en armonía y sencillez, disfrutando de los placeres simples y plenos de la naturaleza, donde a nadie le faltaría sustento y solaz.

⁵⁰ Meta que por supuesto no fue más que una mera percepción cultural, ya que el arte es siempre representativo de objetos o de ideas.

estéticos, llaman la atención tanto del lector culto y como del no iniciado, aunque de maneras distintas, convirtiendo la percepción inconsciente que provocaban los lugares comunes previos en una percepción consciente y curiosa, además de cumplir con el objetivo del *auto-reconocimiento*⁵¹ del pueblo (en su vida cotidiana) el cual, sin darse cuenta, absorbía así las ideas promovidas por los intelectuales⁵² y por el autor en cada caso. Sin embargo, hay que dejar constancia de que estamos hablando del lenguaje prosaico, pues “[e]l discurso poético es un *discurso elaborado*. [Pero] la prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto (*Dea Prosa* es la diosa del parto fácil, correcto, de la buena posición del niño).” (Shklovski, 2005, p. 70)

No hay que confundir lo anterior con la *dificultad* inherente al concepto de *estilo individual*, el cual fue engendrado por el modernismo y que fracturó (aparentemente), la relación entre el autor y la corriente de época, así como reestructuró la relación entre el mismo y la esfera de la comunicación cotidiana (en la mayoría de los casos dificultándola aun más o de plano rompiéndola, a pesar de las intenciones de muchos vanguardistas posteriores), con la *desfamiliarización* de cualquier otra época, incluyendo la que plantearon tanto el Realismo y el Romanticismo y el híbrido de ambos: el costumbrismo, que formalmente es más Realista que Romántico, como iremos viendo. En otras palabras, no hay oscurecimiento, las literaturas realistas, incluyendo la costumbrista. Del concepto de *desfamiliarización* formalista recuperamos para el costumbrismo, entonces, la retención de la atención, con el fin de darle presencia o visibilidad a la realidad cotidiana, antes que al componente *dificultad*; en el caso del costumbrismo, además, la técnica “realista” es un pretexto para la moralización y el aleccionamiento sobre doctrinas políticas progresistas.

Ahora estudiemos las propuestas del Realismo y su relación con las tendencias realistas mexicanas: es una corriente literaria que surge en el segundo cuarto del siglo XIX en Francia como reacción a las románticas en el arte y la filosofía. El Realismo identificaba arte y realidad, o, como Roman Jakobson

⁵¹ Que es necesariamente una *auto-construcción*.

⁵² La propuesta democratizadora buscaba insuflar la actitud intelectual ante la vida diaria en todos, lo cual explica el nacimiento y cultivo del Realismo y el Romanticismo, las dos caras de la permanente dicotomía humana: objetivismo y subjetivismo.

señala, “[e]s una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud.” (Jakobson, 2002, p. 71). Esto implicaba que consideraron que existía una *visión objetiva* del referente. El Costumbrismo mexicano también tenía esta visión, pero es evidente que, en el parangón de las fechas, no nació del Realismo europeo sino, como ya vimos, de la herencia de la literatura española y del arcadismo ilustrado, en términos de Historia de la Literatura, y de las necesidades políticas y culturales, en términos filológicos, aunque con el paso del tiempo se fue emparentando con las obras europeas. Es claro, pues, que el Realismo mexicano nació en México, viendo la luz en *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*.

El Realismo Mexicano fue una tendencia casi centenaria que buscó darle vida al imaginario de nación, buscando disfrazarlo de objetividad. Hilarión Frías Soto lo expresó así esta búsqueda y la técnica usada: “Tenemos, pues, que reproducir nuestros retratos, y los haremos rápida y alegremente como se hizo en la cámara oscura [...]” (Quirarte, 2005, p. 179). En esta cita se expresa claramente el Costumbrismo, el cual era planteado como testimonio escrito completamente objetivo, aun cuando dicho testimonio no sea más que la imaginación que son las palabras. Tal simpleza aparente del estilo estuvo regida por una ideología moderna que se expresa en el programa que luego Ignacio Manuel Altamirano publicó en *El Correo Mexicano* y en *El Renacimiento*, cuya intención fue sacar a México del caos. La relación entre la democratización arcádica y el racionalismo ilustrado, es la de la intención didascálica y la forma verosímil, esta última posible gracias a un esquema *a priori* de la realidad formalizado en un estilo recto o prosaico.

Entonces, ¿cómo modeló la realidad el Realismo Costumbrista? El moralismo implícito conduce, en toda novela costumbrista, a un final predecible, relatando siempre las consecuencias positivas o negativas de las costumbres correctas e incorrectas para los personajes: se trata de un esquema moral dual extraordinariamente simplista, de fuerte enfoque referencial y de función casi conativa, es decir, que insiste en la objetividad del referente y, a la vez, busca una reacción palpable por parte del lector y del oyente. En el México de esa época la función comunicativa de la palabra, para literatos y tribunos, entró en una paradoja que reforzó la forma Costumbrista y la ideología que implicaba, fortaleciéndola en la oposición: mientras unos

intentaron sinceramente acrecentar cultura del vulgo, como fue el caso de Fernández de Lizardi, otros buscaron alejarse de él mediante sus pretensiones culturalistas. Carlos Monsiváis explica el segundo caso:

La retórica y la oratoria parlamentaria y cívica se convierten en extensiones o derivaciones del habla eclesiástica y la oratoria sagrada [...] a la vera del Señor Cura se instala el Señor Licenciado [...] la separación entre lenguaje público y lenguaje privado, y el carácter por lo común enfachoso y cabalístico⁵³ del primero. El habla oficial resulta ser el “exorcismo” que libera a la nación de su ignorancia y salva al poderoso del riesgo de ser entendido por el populacho.”⁵⁴ (2005, p. 91)

Fernández de Lizardi aborreció siempre este fenómeno, y literalmente creó, construyó el Costumbrismo Mexicano. Es por tal que resultó afortunado para Lizardi el no llegar a conocer en lo que se convertiría en buena medida la Ciudad Letrada, como la llamó Monsiváis, la cual sin embargo ayudó a construir:

¿Qué es *lo mexicano* en la República que empieza? Lo acepten o no, a los contertulios de la primera mitad del siglo XIX los moviliza la idea de una nación restringida y reiterativa al extremo [...] *Lo mexicano*, en síntesis, mezcla las costumbres y su antídoto y el sueño social y, por eso, a la Ciudad Letrada la distingue su negativa a dejarse afectar por la realidad circundante. (p. 94)

La forma de la literatura decimonónica también se explica porque “los escritores son, al mismo tiempo, los juristas y los legisladores y, en el mismo sentido, la literatura nacional es un método de integración y una manera de vivir y ampliar la ciudad.” (p. 99) La literatura mexicana del XIX manejaba “[c]ontenidos de carácter histórico, de costumbres, del vivir cotidiano y de énfasis sentimental al estilo romántico [...]” (Cortés, 2005, p. 267)

Complejo y paradójico en la literatura es el lugar de la *ciudad real* de la que habla Carlos Monsiváis, ésa “en donde se fermenta y se va afianzando una vida laica rijosa, bebedora, maldiciente, escéptica, putañera, pícara, represiva, religiosa a sus horas.” (Monsiváis, 2005, p. 96s.) Ciudad Letrada y Ciudad Real

⁵³ Se refiere al “ocultismo” o “esoterismo” cultural, es decir, las formas, y sus significados, que sólo los iniciados conocían.

⁵⁴ El signo aparece como un ente extraño, con la apariencia de la fantasía casi mística, ante una sociedad no habituada a él. Vemos en las contradicciones del discurso literario, las contradicciones de la época: negar al vulgo, pero también forzarlo a ser parte de una imagen idealizada y de un país moderno.

colisionan en el Costumbrismo: en la década de los '30, tiempo en que apareció *Don Catrín*, la influencia romántica y lizardiana implican un tipo de literatura muy preciso, los escritores de la época hicieron uso de “las configuraciones narrativas más usuales de los románticos europeos [...] los nuestros, si bien recurrieron a ellas, velaron el sentido trágico inserto en las obras de aquéllos mediante el ingrediente de la postura moralizante” (Erasto, 2005, p. 268), a lo cual agregamos rasgos de realismo prematuros en la narrativa de costumbres. Así, la primera asociación literaria mexicana, post-independentista, la Academia de Letrán, que agrupó a las figuras más señeras de la época, fue un conjunto de

primeros románticos, [que] si bien su antecedente inmediato se halla en la novelística y cuentística de Fernández de Lizardi, [produjeron por igual] cuento legendario y el costumbrista (y sus variantes: fábulas, diálogos, crónicas, estampas, tejido de tipos sociales y textos híbridos donde conviven discursos narrativos, judiciales y testamentarios), recrearon el pasado remoto y el reciente mediante acuciosas descripciones, no exentas de acusado abigarramiento, [...] sólo relajadas cuando el diálogo y las situaciones narradas se salpimentaban con humor e ironía.” (p. 270)

Las ramificaciones de la narrativa de Lizardi se extienden por todas las letras nacionales:

En 1867, ya con la etiqueta de realistas o nacionalistas, se afina el uso de las retrospectivas narrativas, las configuraciones psicológicas, las referencias históricas y ambientales. El discurso del narrador o del autor implícito intentaba derruir las supersticiones del pueblo, acudiendo, en no pocas ocasiones, a la moraleja o al consejo. (p. 270)

El Realismo y el Romanticismo, pues, se vinculan con Lizardi a través del humanismo, de la búsqueda para encontrar y priorizar la realidad humana por encima de la máquina y la economía. Así, el costumbrista busca “que sus textos se conviertan en verdaderas “fotografías” literarias, es decir, sus relatos y artículos ofrecen al lector una visión muy enriquecida del periodo y momento histórico que se desarrollaba [...] y muestran el accionar propio y cotidiano de diversas clases sociales [...]” (Márquez, 2005, p. 245) Pero este afán realista o referencial tiene sus mecanismos. “La palabra realismo apareció en Francia en 1826; el escritor Champfleury indicaba como primera condición del realismo la “sinceridad en el arte”. (p. 246)

¿Cómo definieron en aquella época la “sinceridad en el arte”? Según la revista *Le Réalisme*, “el arte debía dar una representación exacta del mundo real”. (p. 246) Sin embargo, no es conveniente soslayar que la *búsqueda de realismo*, con su definición variable, ha sido una constante en la Historia del Arte, por lo que hallar un consenso, un grado de verosimilitud “universal”, no es factible ni humanista:

los clásicos, los sentimentalistas, en parte los románticos, aún los realistas del siglo XIX, en gran medida los decadentes, y finalmente los futuristas, los expresionistas, etc., afirmaron con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra: el realismo, era el principio fundamental de su programa estético.” (Jakobson, 2002, p. 72)

Es así que el realismo, en cualquier tipo de arte, es relativo y, por lo tanto, siempre discutible en cuanto a su capacidad de objetividad, lo que nos lleva a preguntarnos el por qué el Realismo decimonónico debería ser el modelo de verosimilitud estética dentro de la misma Historia del Arte. Y es que el que la objetividad y la verosimilitud son el principio fundamental del programa estético en cuestión, “[e]n el siglo XIX esta afirmación dio su nombre a una corriente artística [...] se presenta una corriente particular, una determinada corriente artística como la realización perfecta de la tendencia en cuestión”. (p. 72) ¿Cómo se da la experiencia de verosimilitud por parte del lector/espectador, tan buscada por el Realismo, así como por el resto de las corrientes artísticas? Si tomamos en cuenta que percibimos la “realidad” mediante los sentidos,⁵⁵ las artes figurativas resultan más aptas, al menos desde una fenomenología de la experiencia sensorial, para producir la experiencia de verosimilitud, ya que pueden ser representaciones sensoriales de objetos reales o, incluso, ilusiones, como en el caso del cine y del *performance*, mientras que la literatura no genera experiencia sensorial alguna, sino que se basa completamente en la imaginación, por lo que la narración literaria sólo puede generar una *idea de verosimilitud* mediante descripciones, lenguaje cotidiano o reconocible por el lector inmerso en la cultura, lo que implica el manejo de ideas que en boga se reconocerían como posibles, el posicionamiento en la perspectiva de los personajes mismos y causalidades reconocidas como lógicas en la narración, aun cuando estos puntos también son variables de una u otra manera histórica y, por tanto,

⁵⁵ Aunque siempre la interpretamos mentalmente.

culturalmente. La pregunta, pues, es: ¿cómo puede ser realista la literatura si está constituida por signos sin forma icónica sino con función simbólica, arbitraria?

Llegamos así a la conclusión de que siempre se trata de técnicas o procedimientos específicos para cada modalidad y en cada corriente estética. Esto quiere decir, que existen tradiciones representativas y eso fue precisamente el Realismo el cual, sin embargo, en relación con la tradición representativa previa, con base en la noción formalista de *desfamiliarización*, realizó una deformación o reformación de la percepción o noción de la realidad y de lo realista, pues el arte, renovador por naturaleza, produce un reconocimiento inmediato o percepción consciente: “El ideograma debe ser deformado”. (p. 73) Explicamos a continuación la técnica del Realismo decimonónico, compartida, a pesar de las raíces mayormente distintas, especialmente en lo que se refiere a las influencias meramente literarias, en todo Occidente. *El primer procedimiento el cambio del lenguaje culto por formas habituales de la comunicación cotidiana, es decir, del habla popular, la palabra ruda y sonora, recurso muy poderoso que hace visible en el arte al hombre común; entonces, hay desfamiliarización no social, sino estética:*

Los tropos vuelven el objeto más sensible y nos ayudan a verlo. En otras palabras, cuando buscamos la palabra justa que nos permite ver el objeto, elegimos una palabra que no es habitual, por lo menos en ese contexto, una palabra violada. Esta palabra inesperada puede ser tanto la denominación figurada como *la denominación propia*⁵⁶ [...]” (p. 73)

El segundo procedimiento es la el posicionamiento dentro de la narración de elementos inesencial para la trama, como descripciones acuciosas, desviación de la atención hacia objetos, situaciones, diálogos y personajes que resultan intrascendentes. ¿Por qué lo inesencial? Las convenciones narrativas tradicionales (con excepción de las tradiciones española y francesa) nunca tomaron desvíos fuera del o los conflictos centrales ni enfocaron su atención en personajes que no repercutieran en la resolución de tales conflictos, y la trama siempre implicó una resolución de todas las líneas narrativas, con un destino definido positivo para los

⁵⁶ El subrayado es mío; ésta es justamente la estrategia de la literatura realista: hace *visible* la forma mediante el uso del lenguaje popular, forma antes "escondida" por los lugares comunes del lenguaje culto.

héroes y negativo para los villanos o contrarios, mientras que todos los personajes, sin excepción, cumplieron un papel en la resolución del o los conflictos, los cuales, por cierto, obedecen a un esquema muy formalizado y hasta simbólico en la narrativa tradicional. Estas narraciones tradicionales, por su alto grado de formalización y por lo mismo de predictibilidad, son poco realistas por cuanto en la vida cotidiana no hay inicios ni cierres definidos, no ocurre la justicia natural o universal, no todos los elementos de la realidad están evidentemente relacionados ni las causalidades son tan aparentes ni inmediatas y, en fin, la cotidianidad está más o menos plagada de intrascendencias y eventos imprecisos e inacabados. Tales hechos y circunstancias son los que el Realismo busca “retratar”, es, como toda revolución artística, el mirar lo que está fuera del ideograma (la forma estética previa), el mirar *otro* objeto que es el mismo, el hacer contacto con el mundo a través de una forma novedosa que se integra a nuestra consciencia:

Así ocurre también con el *realismo revolucionario* en literatura. Las palabras que ayer empleábamos en un relato hoy no nos dicen nada. Se caracteriza entonces al objeto por los rasgos que ayer considerábamos como los menos característicos, los menos dignos de figurar en literatura; por los rasgos que no se tenían en cuenta. “Le gusta detenerse en lo inesencial”: es el juicio clásico [...]” (p. 74)

Don Catrín de la Fachenda es una cadena de situaciones sin conflicto central, cuya única vinculación es la búsqueda de ascenso social fácil, con trampas y sin mediar trabajo, que por tanto se convierte en descenso social. Es así que la finalidad esencial del relato es comprender las características del *tipo social* llamado *catrín*, el pícaro arrogante, mañoso, holgazán y malviviente que, como todo personaje *tipo social*, implica su propio programa narrativo; se trata, además, de un tipo de personaje vaciado de contenido dramático pues, dado su carácter inmoral,⁵⁷ las situaciones moralmente ambivalentes no le provocan conflicto, pues sólo piensa y actúa en pos del ascenso social.

⁵⁷ Podrían decir otros que es un personaje desprovisto de sentido moral, o amoral, pero nosotros diferimos por dos razones: la primera es porque no creemos en la posibilidad de un ser humano y, por lo tanto, de un personaje, incluyendo los antropomorfizados, sin sentido moral, teniendo en cuenta que la moral parcial es relativa y consiste, de manera muy básica y con base en la definición savateriana, en la búsqueda de lo que más *conviene* a uno mismo, eso es sentido moral, por lo que hasta el canalla más perverso tiene sentido moral al tomar decisiones que de una u otra manera, aun de forma retorcida, lo beneficien, lo mantengan vivo y en alguna zona de confort, incluso si otros podemos ver que dicha zona de confort es en realidad autodestructiva y que otras mentalidades, actitudes y acciones lo beneficiarían más; ejemplo: un alcohólico. En segundo lugar, dada la bipolaridad simplista que plantea el Costumbrismo entre buenas y malas costumbres, siendo las primeras lo que en esa sociedad o cultura se considera “moral”, entonces tenemos ante nosotros un personaje

El tercer procedimiento es el uso de lenguaje ambiguo o a veces demasiado construido para el contexto en que se sitúa, sin abusar, claro, de estos recursos: ironías, parodias y tropos para fijar la atención en los objetos, situaciones y personajes que ya no son inesenciales, coloreándolos, por decirlo de alguna manera, prolongando así la percepción del lector sobre ellos: “Este deseo de hacer más difícil la adivinanza, de demorar el reconocimiento, tiene por consecuencia acentuar el nuevo rasgo, el epíteto original.” (p. 77) El recurso utilizado para resaltar los desfiguros de Catrín es, durante toda la novela, la ironía, una tal que a veces resulta desconcertante incluso. Veamos un ejemplo:

Aunque os digo que mis padres fueron pobres, no os signífico 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 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.” (Lizardi, 2013, p. 4s., el subrayado es mío)

*En cuarto lugar, el Realismo, especialmente el Costumbrismo, puede ser metalingüístico a través de la voz del narrador o incluso del personaje narrador, pues “[a] veces se llama realismo a la motivación consecuente, a la justificación de las construcciones poéticas [...]” (Eagleton, 2002, p. 78) Así, es común que haya presentaciones, muchas veces con dejos de ironía, que justifican los recursos utilizados, la técnica y el contenido narrado para cabal comprensión del lector, así como irrupciones de la voz del narrador, quien es muchas veces el protagonista, el cual explica “lo que está ocurriendo”, así como para dar una lección moralizante. Esta técnica de presentación, explicación y aleccionamiento es una constante en *Don Catrín de la Fachenda*. Veamos un ejemplo más en la presentación que Catrín hace de su obra, la cual supuestamente él habría escrito casi hasta su final. Primero nos dice que esta obra “volará en las alas de la fama”, o sea que tendrá gran éxito, y continúa así: “¿Y cómo no ha de ser así, cuando el objeto que me*

más bien inmoral, pues, como lo define el Diccionario de la Real Academia Española, inmoral es alguien “[q]ue se opone a la moral o a las buenas costumbres.” El subrayado es mío. Hay que señalar, asimismo, que lo conveniente para uno mismo implica el reconocimiento de la vida en sociedad humana, en el mundo y su diversidad, y a través del tiempo.

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...*⁵⁸ (Lizardi, 2013, p. 4)

Éste es nuestro resumen del canon realista (que incluye el Costumbrismo, ya lo dijimos), que no es otra cosa que sus estrategias y recursos, noción a la cual llegamos gracias a los conceptos y método formalistas: *estructura y programas narrativos, componentes habituales del género, desfamiliarización y observación de tales fenómenos en varias manifestaciones para obtener un esquema inductivo*. Y partir de aquí entra un nuevo tema: la diacronía o Historia del Arte y la Literatura como una sucesión de cánones formales opuestos cada uno al anterior, cuestión que requiere, por supuesto, un desarrollo ulterior: “Jakobson y su colega Yury Tynyanov consideraban que la misma historia de la literatura formaba un sistema, en el cual, en cualquier punto, “predominaban” algunos géneros y formas y otros quedaban en una posición subordinada. El desarrollo literario se realizó a través de la “desfamiliarización” [...]” (Eagleton, 2002, p. 136)

VI. El relato como discurso

a. El acto del lenguaje

En primera instancia, debemos entender el relato como un *acto* muy específico del lenguaje, e implica al menos dos instancias o sujetos que ponen en funcionamiento el mecanismo comunicativo que da significación al mundo y permite transmitir dichos significados entre los integrantes de un grupo lingüístico.

Ya hemos hablado de la perspectiva lingüística, de sus unidades y de la naturaleza combinatoria del lenguaje, y del análisis morfosintáctico de la frase como límite del estudio lingüístico original, pues ésta fue asumida en un principio por la tradición lingüística como la unidad significativa más compleja, después de

⁵⁸ El subrayado es mío. Al poner atención, encontramos nuevamente el tercer procedimiento o recurso, el del uso del uso de lenguaje ambiguo, aquí en forma de ironía, que empapa completa la novela, pues resulta una paradoja o contradicción con el resto del libro.

la cual no habría más que adición de más frases. Ahora nos enfocaremos durante varios párrafos a la noción de que “[e]l discurso es el lenguaje puesto en acción, la lengua asumida por el sujeto que habla” (Prada, 1991, p. 40, el subrayado es mío), la cual abre al menos dos cuestiones que debemos atender: la dinámica que pone en relación por lo menos dos sujetos de la comunicación,⁵⁹ y la comprensión estructural de la construcción lingüística que, por su extensión y complejidad, supera el modelo de análisis de la frase como límite de la ciencia lingüística. En otras palabras, “el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística.” (Barthes, 1977, p. 68)

El acto discursivo es un concepto lingüístico, por lo que implica los conceptos de *enunciación* y *enunciado*. La enunciación es el acto de emitir un mensaje (lingüístico), mientras que el enunciado es el mensaje resultante de este acto comunicativo. Así, “la narración (enunciado) no es sino el producto de un acto de lenguaje en un proceso complejo de comunicación”. (Prada, 1991, p. 31) En nuestro caso, al no tratarse de estudios de pragmática sino narratológicos, “el objeto de nuestra investigación está representado por el *enunciado* narrativo y no por el de la *enunciación*”. (p. 31) Ésta fragmentación del fenómeno, no obstante, debe ser hecha con la cautela suficiente como para no olvidar otros dos hechos que son inherentes a todo discurso y que terminarán por completar su comprensión: el hecho de que es producto de un acto contextualizado lingüística, déctica y culturalmente, y el hecho de que cruza su camino con el de otros sistemas sociohistóricos, por esto es que referimos en esta tesis los fenómenos sociohistóricos y culturales que dieron pie a la existencia de la novela costumbrista y, especialmente, a su origen, *Don Catrín de la Fachenda*.

El relato es un tipo de discurso, es decir, es producto de un acto comunicativo iniciado por el sujeto que habla y realizado en la comprensión por parte de un destinatario. Es también un fenómeno lingüístico con unidades y reglas relacionales propias e independientes de la sintaxis de la sola frase, aunque

⁵⁹ Renato Prada Oropeza dijo que existe un sujeto discursivo que se realiza en la interacción de ambos sujetos de la comunicación; a su vez, esta interacción constituye, en el caso de la interacción entre autor y lector, el texto en sentido pleno: “[...] *el sujeto no solamente se reduce al locutor (autor), ni solamente al auditor (lector), está formado por ambos puesto que el texto artístico se constituye por la interacción de ambos.*” (Prada, 1991, p. 23)

son análogas, como más adelante veremos. Además, discerniremos la clase de relatos en la que incluimos nuestro objeto de estudio: los que pertenecen a la categoría del *texto artístico*.

Roland Barthes propone “una *segunda lingüística*”,⁶⁰ la del discurso” (Barthes, 1977, p. 68). Luz Aurora Pimentel define la sintaxis propia de la lingüística del discurso narrativo de la siguiente manera:

[...] la sintaxis narrativa se define como una manipulación de enunciados sobre la base de una serie de *transformaciones* que modifican la relación entre dos o más actantes [...] mientras que los tipos básicos de enunciados narrativos son los enunciados de estado y los de hacer. Los enunciados de hacer rigen los enunciados de estado y permiten *la transformación de un estado de cosas a otro*, lo cual constituye un programa narrativo elemental, y la definición básica de *la narratividad*. Es en este nivel de abstracción, en el nivel de las transformaciones, donde se ubican las estructuras semio-narrativas. (Pimentel, 2002, p. 14s., el subrayado en la penúltima línea es mío)

Esta es una definición de relato suficiente como para ser llamada *intemporal*, es decir, una que trasciende las épocas y las corrientes artísticas, por más que éstas cambien.

Todo en la lengua es convención. Si hay convenciones para el reconocimiento intemporal de lo que es un relato, también las hay, *éstas en cambio situadas en un momento y lugar específicos*, para reconocerlo *como arte o literatura*, el “vehículo privilegiado del relato [...]” (Barthes, 1977, p. 69) En otras palabras, el autor y el lector suelen estar de acuerdo en los rasgos del texto artístico pues, de lo contrario, no existiría literatura en cuanto *forma sublime* de la lengua; por tanto, se trata de una institución cultural, lo que implica su variabilidad histórica.

⁶⁰ El subrayado es mío. Esta segunda lingüística tendrá sus propias unidades agrupadas por relaciones paradigmáticas con base en su función sintáctica y el predominio de ciertas categorías gramaticales. Como ya se dijo, se trata de orden significativo y no una suma de elementos aislados, puesto que

[I]a lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa [sic] es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. La homología que se sugiere aquí no tiene sólo un valor heurístico: implica una identidad entre el lenguaje y la literatura (en la medida en que ésta sea una suerte de vehículo privilegiado del relato) [...] (Barthes, 1977, p. 69)

El acto discursivo es explicado de la siguiente manera por Renato Prada: “El autor entra en esta interacción que originará *el texto artístico* como un factor que debe someterse a ciertas reglas (construcción del texto), cuyo conocimiento y manejo harán factible la aceptación o rechazo de su proposición (el texto propuesto) por parte del auditor o lector.” (Prada, 1991, p. 22) Asimismo, el concepto de literatura se realiza en la interacción que es el mismo texto, interacción situada culturalmente y no en una serie de presupuestos universales e intemporales, tal concepto es, pues, un sistema de convenciones literarias que, en *teoría de sistemas*, son reglas constitutivas.⁶¹ Más adelante responderemos a la pregunta sobre si en el tiempo de su publicación *Don Catrín de la Fachenda* fue considerado arte, pregunta pertinente por el hecho de que se presentó como una ruptura con el modelo neoclásico intelectualista, distinto de la escritura arcádica, a principios del XIX, pues los textos de Fernández de Lizardi muestran lenguaje popular y estructuras menos complejas y no líricas, aventuradas, lúdicas, lo que les dio apariencia de informalidad.

b. La instauración semiótica de una realidad

Ya hemos visto que la diferencia entre frase y discurso no es cuantitativa sino, por el contrario, cualitativa, en el sentido de que es el discurso una unidad significativa mayor y no una sucesión de frases desconectadas y encabalgadas una tras otra. También hemos comprendido que la semiótica estudia la constitución de los sistemas significativos, es decir, sus componentes y sus relaciones, y aunque todos los sistemas comunicativos son objeto de estudio, por causa de que se trata del sistema principal y más complejo de la humanidad, la lengua es su objeto de estudio predilecto. Ahora abordaremos el problema de la referencialidad que el discurso narrativo literario genera y sus consecuencias semióticas.

⁶¹ “Las *reglas constitutivas* no realizan una función puramente normativa, pues ellas crean o definen nuevas formas de comportamiento” (Prada, 1991, p. 120), lo que quiere decir que, como en el juego, son las reglas las que delimitan la acción de *un mundo instaurado por ellas mismas*, como por ejemplo la extensión, la forma de introducir nuevos personajes, el carácter de las descripciones, las relaciones lógicas entre los elementos, etc., todo establecido en el seno del *tipo discursivo específico* que una cultura construye y reconoce.

“Jolles [...] veía en las formas literarias verdaderas expansiones de las formas simples del lenguaje, comunes a todas las lenguas [...]” (p. 13). Si aunamos a esto la idea de que en el relato literario hay un acto de *enunciación* y un *enunciado* resultante, tal como en toda comunicación lingüística, tenemos como primer hecho el que la lengua de la literatura, y por tanto la del relato, se vale, como materia prima, de *la lengua natural*. Esta evolución lingüística que es la lengua literaria en relación con la lengua natural implica fenómenos semánticos y, por tanto, fenomenológicos, similares, pues la lengua natural, “[e]l lenguaje hablado es una organización y una interpretación del mundo, una *modelización* primaria del mismo [...]”⁶² (p. 19); este *lenguaje hablado o lengua natural*, la que usamos todos los días, tiene una función primordialmente denotativa o referencial, es decir, funciona con base en proposiciones que refieren objetos del mundo real y predicen atributos de los mismos, lo que la vuelve funcional por cuanto se comunica mediante ella lo que se vive en el mundo, así como nos ayuda a manifestar los requerimientos que hacemos a los demás de acuerdo a nuestras necesidades. Pero, ¿qué ocurre cuando el lenguaje tiene *ninguna* referencia real, cuando todo lo que significa es una mentira, un invento que, por lo mismo, refiere nada material o perceptible? Pues este es el problema que plantea el relato de ficción, texto sin referencias reales pero que aun así es completamente comprensible y que incluso puede llegar a apelar fuertemente al lector o auditor, hasta el punto de tener una función conativa, es decir, en el mundo compartido. En su desarrollo, el relato refiere espacios, tiempos, objetos y personajes que no señalan realidad alguna,

[...] constituyendo así un sistema significante complejo, o “*sistema modelizante secundario*”, según la terminología de Lotman [...], con relación al cual el lenguaje natural se recombina de acuerdo con reglas diferentes, generando significados que son pertinentes *sólo en el código instituido por el mismo texto*.”⁶³ (Pimentel, 2002, p. 31)

⁶² Esta posición de tintes neoplatónicos nos refiere a la fenomenología y a la importancia absoluta para el ser humano como modelador de su mundo que tiene la lengua, pues el hombre es un ser de significados y los significados son palabras. El mundo, aunque está de manera independiente de nosotros, adquiere sentido cuando lo decimos: seleccionamos, ordenamos, jerarquizamos y decidimos con base en estas operaciones de sentido, lingüísticas.

⁶³ El subrayado es mío. Los “significados que son pertinentes *sólo en el código instituido por el mismo texto*” nos remiten nuevamente al concepto de *reglas constitutivas*, inherentes y modelizadoras, lo cual irá teniendo más sentido conforme avancemos.

Esto servirá para entender la noción de *verosimilitud en el discurso narrativo*. Sin embargo es necesario que antes nos remitamos a los tipos de objeto que la lengua nombra, conocimiento a partir del que podremos definir la clase de significado, aparentemente no denotativo y por lo tanto también aparentemente sin sustento, que poseen los relatos.

Obtenemos de la fenomenología y de la lengua tres clases de objetos: el objeto real, el ideal y el imaginario o *fictivo*. El objeto real es aquel que percibimos con los sentidos, “se le asigna con toda propiedad la existencia material, es siempre individual” (Prada, 1991, p. 59s.), lo que implica que la subsecuente *relación de sentido* que le damos con otros objetos no es natural: en y por sí mismo carece de sentido. El *objeto ideal* es aquél del conocimiento, ése que *se integra en una red significativa* gracias a la capacidad intelectiva-lingüística del hombre, “son los objetos de los actos mentales humanos” (p. 60); esto nos lleva a la conclusión de que hay un vínculo deíctico o *referencial* entre el objeto ideal y el real: el objeto real es la referencia del objeto ideal expresado lingüísticamente. Y por último, está el objeto imaginario, el cual, siendo *fictivo*, es “producto de la inventiva del hombre” (p. 61), por lo que no tiene referente real alguno, lo que no significa que no pueda predicarse de él algo verdadero o falso, ya que, a partir de su invención, “su *ser-así* se halla más o menos precisado, aunque no exista ‘realmente’” (p. 61). Dos conclusiones sacamos de este inventario: una es que sólo los objetos ideal e imaginario son fenómenos, intelectuales, lingüísticos y, por tanto, son construcciones humanas, entonces pueden ser sujetos de una proposición, dado que son los únicos que puede aprehender el hombre; ésta es la explicación de la naturaleza *semiotizante* del mundo. La otra conclusión es que “[s]e puede hacer referencia a los seres en cuanto *personajes de ficción*, precisamente porque *existen en el mundo de la ficción*.” (p. 62, el subrayado es mío)

Entonces *el estatus semiótico del relato literario nos permite decir que un mundo se inventa, se realiza, no se refiere*, en el decir narrativo y sólo existe dentro del texto, el cual, de esta manera, adquiere autonomía semántica. Nos explicamos: la realidad humana es idealista por cuanto el significado define la experiencia y precede al objeto; por ejemplo, podemos decir “silla” sin deixis alguna, sin la presencia del objeto o de una representación del mismo, y entender la referencia, lo que se explica por el hecho de que

toda percepción sensorial es reconvertida *al instante* mediante la abstracción lingüística, convertida en un *sema constituyente*. De esto, Prada Oropeza deriva lo siguiente: “la “realidad” corresponde fundamentalmente a una codificación socio-cultural, cuyos elementos y valores varían precisamente de cultura a cultura.” (p. 54)

La preexistencia de la abstracción lingüística-semántica en relación con la experiencia nos permite crear “realidades” meramente imaginarias, es decir, sin una referencia particular o siquiera real, con sólo nombrarla y decirla, combinando los sernas que tenemos a nuestra disposición en el lenguaje, como es el caso de seres fantásticos como el o los dioses de cualquier época y lugar, los unicornios o los monstruos románticos. No obstante, hay que recordar que hasta el relato más fantástico nunca está desconectado de la experiencia previa, sensorial, ideológica, emocional y pasional. Las experiencias son personales y en relación con el mundo por lo que son extratextuales. En consecuencia, todo objeto imaginario parte del conocimiento modelizado que tenemos del mundo que nos rodea y nos conforma, hecho que permite que *aceptemos, imaginemos y entendamos* los relatos de ficción, por más quiméricos que sean. Por esto es que *existen* Quijotes, Bartleby, Gregarios Samsas, robots de Asimov, Horacios Oliveiras, Catrines y tantos otros personajes de ficción. También por esto existen los programas estéticos “realistas” y la corriente llamada Realismo misma, es decir, aquélla cuya búsqueda de *verosimilitud* fue el centro de todas sus búsquedas y prácticas, ésa que aseguró que *retrataba fielmente* sus referentes reales en formas narrativas de la más alta verosimilitud, pues eran tramas factibles de ocurrir en el mundo. Pero ya sabemos que, para lograr esto, los narradores inscritos en aquella corriente se valieron de estrategias o técnicas que disfrazaran el hecho de que no hay retrato fiel o absoluto de la realidad, y menos en la literatura, que es siempre un *artificio*.

c. La segunda lingüística

Definiremos claramente la noción de *segunda* lingüística, propuesta por Barthes, para ser capaces de analizar el discurso como estructura compleja de significación. De lo ya dicho extraemos dos definiciones de *discurso*, una pragmática y otra analítica o gramatical: es un acto de lenguaje asumido por un hablante y receptado por un oyente, produciendo así un circuito comunicativo; pero también podemos entenderlo como una estructura lingüística mayor que la frase formal y, por lo tanto, semánticamente. Ya hemos establecido, el estudio de la obra literaria puede ir más allá de cualquier concepto cultural, y por lo tanto relativo, de “belleza” evocado por las imágenes referidas, mientras que el juicio del uso particular de la retórica no es suficiente. El análisis de la literatura, entonces, puede ser más profundo si se hace desde la perspectiva del estudio de la lengua, de la lingüística. Como ya comentamos, la lingüística inaugura en las humanidades el análisis estructural de los objetos de estudio, es decir, parte de la noción de que están conformados por elementos o unidades diferenciadas e interrelacionadas mediante una serie de reglas constitutivas.⁶⁴ Este punto de vista nos permite ir más allá de las intuiciones estéticas dentro de la cultura contemporánea al análisis de la obra y, a la vez, evitar un interminable camino inductivo, problema del que adoleció el Formalismo, precisamente por falta de un sistema analítico-descriptivo lo suficientemente general a partir del cual realizar sus observaciones.

La lingüística y la semiótica, en su actual nivel de desarrollo, nos presentan varias perspectivas desde las cuales desarrollar un sistema analítico del discurso literario. De acuerdo con Renato Prada Oropeza, al estudiar la obra literaria, lo que se busca sería “[...] la “literariedad” de la misma- como un objeto autónomo, sujeto a leyes estructurales y reglas de juego propias [...]” (Prada, 1991, p. 9). La literariedad es básicamente el sistema de convenciones específico, compartido por autor y lector, que implica que una obra sea considerada *literaria*; tal sistema está conformado por un conjunto de elementos y, sobre todo, de normas combinatorias. Sin embargo, la convención que es el arte, es lo suficientemente abierta para implicar una constante oscilación, evolución, *desfamiliarización*, como la llamaron los formalistas, es por eso que en ella permean las sucesivas

⁶⁴ Recordando la diferencia entre reglas normativas y reglas constitutivas: las primeras norman una situación preexistente, y las segundas, como en el caso de los juegos, a la vez que norman, inventan la situación, la delimitan o le dan forma.

desviaciones del estilo que instauran nuevas formas o, al menos, formas no familiares para los receptores contemporáneos.

En este estudio nos concentramos en la comprensión del texto literario *narrativo*. Para lograr esto, necesitamos plantear dos nociones fundamentales para el enfoque utilizado: en primer lugar, se trata de un análisis deductivo, ya que “[i]nnumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos [...] (Barthes, 1977, p. 65) Esta multiplicidad de narraciones, géneros y sustancias implica la necesidad de plantear modelos de análisis hipotéticos basados en el contacto previo con un gran número de relatos de distintas épocas, latitudes y construidos con diversas “sustancias” (orales, escritos, dramatúrgicos, televisivos, cinemáticos), mediante los cuales poder poner a prueba los relatos para comprobar la operatividad de tales modelos, para desecharlos, modificarlos o ampliarlos. Esta aventura es posible gracias a la noción estructuralista de que “nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas” (p. 66), tal como ocurre con la combinación o producción de cualquier frase, puesto que “[l]a lingüística misma, que sólo abarca unas tres mil lenguas, prudentemente se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento que se ha constituido verdaderamente [...]”. (p. 66)

Para una definición de esta segunda lingüística nos basamos en tres autores: Roland Barthes, Luz Aurora Pimentel y Renato Prada Oropeza. En primera instancia, toda lingüística implica un estudio inmanente de la lengua o manifestación lingüística específica, lo que deja de lado el análisis intertextual (polifonía ideológica); esta tarea es necesaria para agotar el nivel descriptivo estructural del lenguaje narrativo mientras no se olvide que toda construcción cultural está, al final de cuentas, motivada y modelada también por otros sistemas culturales, (*series históricas* o *esferas culturales*, nombres mayormente análogos, provenientes del formalismo y de la semiótica rusos, respectivamente). Renato Prada Oropeza llegó a la misma conclusión: en el análisis de la obra literaria se establecen dos tareas posibles que, aunque distintas, resultan complementarias: “*el estudio de la estructura semiótica de la obra literaria en cuanto tal y la investigación*

de sus relaciones con los sistemas próximos [...]” (Prada, 1991, p. 9), ya que, en el análisis estructural, lo más usual es la fragmentación de niveles en forma de pirámide: en la punta se encuentran las construcciones más elementales (la frase) pero jerárquicamente las más importantes, pues todo desarrollo ulterior (las oraciones compuestas, el discurso, el discurso artístico) es análogo a ellas, y, en el descenso jerárquico, nos vamos encontrando con dichos desarrollos cada vez más complejos estructuralmente.

Comenzamos con un acercamiento al concepto de *relato* o *narración*. Luz Aurora Pimentel afirma: “[u]n relato [...] es la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente [...]” (Pimentel, 2002, p. 17). En otras palabras, se trata de un universo o mundo diegético⁶⁵ instituido como relación comunicativa o discursiva, cada sustancia semiótica, y cada manifestación particular, con sus propias formas narrativas. Esto nos lleva a una nueva cuestión que es necesario responder: ¿cuáles son las condiciones de lo que llamamos *lo narrativo*, o mejor, *narratividad*? Este punto es trascendente porque de él se deriva la doble cara del concepto *relato*: se trata de una *historia* (*mundo*), y de un *discurso* (*narrado*), de un *mundo narrado*. Pimentel define así *narratividad*:

[...]la sintaxis narrativa se define como una manipulación de enunciados sobre la base de una serie de *transformaciones* que modifican la relación entre dos o más actantes [...] mientras que los tipos básicos de enunciados narrativos son los enunciados de estado y los de hacer. Los enunciados de hacer rigen los enunciados de estado y permiten *la transformación de un estado de cosas a otro*, lo cual constituye un *programa narrativo elemental*, y la definición básica de *la narratividad*. Es en este nivel de abstracción, en el nivel de las transformaciones, donde se ubican las estructuras semio-narrativas. (p. 14s.)

⁶⁵ Diégesis: Desarrollo narrativo de hechos dentro de una obra semiótica (comunicativa, con base en un sistema convencional de signos). “Desde el punto de vista de la producción textual, el contenido narrativo o diégesis de cualquier relato cristaliza en la impresión de un *mundo narrado* en el que se conjugan dos factores, la historia (mundo) y el discurso (narrado). [...] [T]odo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como *información narrativa*, y será ésta la que proyecte un universo diegético.” (Pimentel, 2002, p. 18) El subrayado es mío. Sin embargo, el mundo narrado es más que la historia, como veremos (además de los personajes, los objetos situados en un espacio-tiempo construido y las pasiones humanas).

El concepto de narratividad para Gérard Genette es doble, pues distingue entre “la narratividad como estructura narrativa profunda -o estructuras semio-narrativas- y la narratividad como modo de enunciación.” (p. 16) Esto es capital para entender el concepto de *mundo narrado*, pues en estas dos palabras se resume esta dicotomía *genettiana*: por un lado está la *estructura profunda* que constituye una cronología o sucesión implícita de acciones que conforman la narración, la cual a su vez es un mundo imaginario autónomo o en sí mismo,⁶⁶ y por otro tenemos la narración en cuanto *acto discursivo* o *de la palabra*, que implica el mensaje como mediador entre un narrador y un narratario, es decir, codificado en *modo narrativo* de acuerdo con las “marcas” convenidas. Por ahora nos concentraremos en la primera definición, la de las formas de construcción del mundo diegético.

Ya definido nuestro objeto de estudio, la condición de *narratividad* en cuanto las estructuras semio-narrativas- del *relato* o *mundo narrado*, y por ahora no la codificación discursiva del *modo narración*, podemos volver a la relación de homología que hay entre el lenguaje cotidiano y el narrativo, así como la que hay entre la frase y el discurso, lo cual nos lleva naturalmente a la definición de *la segunda lingüística*. “Jolles [...] veía en las formas literarias verdaderas expansiones de *las formas simples del lenguaje, comunes a todas las lenguas* [...]”. (Prada, 1991, p. 13, el subrayado es mío) Partimos de la comprensión de que los seres humanos somos seres de significados, así como seres constructivos, por lo que nos dedicamos a la creación de *sistemas secundarios*, es decir, aquellas herramientas que sirven para producir otras herramientas. De esta manera, la perspectiva humana es una re-significación perpetua del mundo mediante y en sistemas cada vez más complejos, conforme la sociedad del conocimiento se expande y sofisticada (lo que no significa una acumulación, sino una síntesis global), todo este conocimiento es, a final de cuentas, lengua y traducción. Prada lo expresa así: “[e]l lenguaje hablado es una organización y una interpretación del mundo, una *modelización* primaria del mismo [...]” (p. 19); desde la perspectiva idealista, decimos que vivimos el mundo a partir del fenómeno que nuestra organización lingüística configura sobre la base de la

⁶⁶ “Así, el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles.” (p. 17)

percepción. Esto tiene una enormidad de consecuencias. La primera de ellas es que todos los sistemas de signos (es decir, comunicativos) se derivan de la lengua humana; la segunda consecuencia es que cada lengua y cada momento diferenciado de dicha lengua (lo cual compete a la Historia de la Cultura) tiene sus “valores y leyes constitutivos particulares [...] [sus] coordenadas culturales complejas.” (p. 26)

La tercera consecuencia es que es posible sólo hablar de objetos ideales y de objetos imaginarios o *fictivos*, pero no de objetos reales; esto implica la *ficción*. Con base en una combinatoria de rasgos (abstracciones lingüísticas), obtenidos de los *objetos ideales* compartidos en la cultura, podemos crear personajes y objetos que preceden a su referente o que incluso no tienen uno, llegando hasta las creaciones más fantásticas o extraordinarias. Dicho de otra forma, la literatura trabaja sobre el lenguaje común, transformándolo:

la narración literaria toma esta unidad significativa y la somete a una nueva red de valores, a un nuevo sistema modelizante de la realidad, y de este modo el signo literario tendrá una doble carga semántica, si se puede decir así, siendo una actividad modelizante secundaria con respecto al lenguaje natural (modelizante primario) [...] (p. 26)

El *sistema modelizante secundario* sobre el que trabaja la *narración literaria* está por completo fundamentado en el *lenguaje natural o cotidiano*, siendo entonces una extensión y una evolución del mismo.

Ahora sí, podemos pasar a la relación homológica entre la frase y el discurso. Así como “la frase al ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original”. (Barthes, 1977, p. 67s.) La segunda lingüística, el análisis del discurso, plantea que el discurso de igual manera es una integridad cuya composición es también un orden que deviene en una significación diferente de la que tiene cada una de las frases que lo conforman por sí solas. Pero esta organización semántica tiene su espejo en la morfosintaxis de la frase, guarda con ella una “relación «secundaria»” (p. 69), “aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas: el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística.” (p. 68) La comprensión

tanto de la frase como del discurrir más extenso de la lengua es tan importante porque el lenguaje natural es el que rige todos los demás sistemas semióticos de los que se vale el hombre, es decir, “una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones [...]” (p. 68)

“[E]l lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura” (p. 69), esta es una afirmación que, con todo lo dicho, queda bien acompañada por la siguiente pregunta: “la literatura, y en especial hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje?” (p. 69) Esto nos lleva a la comprensión de que el cambio de nivel lingüístico no es cuantitativo, como ya hemos podido apreciar, sino cualitativo, es decir, la misma estructura profunda se realiza, pero en un nivel más complejo, del cual se desprenden otras dimensiones de análisis:

Aunque [los narradores] dispongan *en el relato* de significantes originales (a menudo muy complejos), *descubrimos*, en él, *agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo*: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional. (p. 69, el subrayado es mío)

De acuerdo con Prada Oropeza y Pimentel, toda narración está constituida esencialmente por dos tipos de verbos: los de acción y los de estado, siendo rectores los de acción, puesto que éstos hacen avanzar el dispositivo narrativo, entonces, tendremos en cuenta, como ya mencionamos, que las acciones y estados de los personajes -siempre habrá personajes, aunque sean objetos *antropomorfizados*- se arraigan en verbos que dan cuenta del desarrollo, a través del tiempo narrativo, de la identidad que son dichos personajes, los cuales fungen como sujetos de la morfosintaxis discursivo-narrativa, y es que cada frase es el prototipo o el germen de un relato, dado que posee el sujeto y el verbo mediante el cual se predica sobre tal sujeto ambos elementos esenciales al relato.

El análisis consistirá en la dilucidación del *programa narrativo* que, más allá de los personajes y objetos particulares de la obra, motiva el desarrollo narrativo de *Don Catrín de la Fachenda*; al formalizar narratológicamente tal *programa*, y lo utilizamos para proponer una *Poética del Costumbrismo*, no sólo

confirmaremos las observaciones de Mario Calderón, sino que facilitaremos un par de herramientas para los analistas de otras obras costumbristas, y del Costumbrismo en general. Asimismo, se ha dicho que la novela Costumbrista es muy simple, muy básica en cuanto narrativa y que, por tanto, su estatus dramático es pobre o nulo, por lo que carece de intrigas cohesionadoras fuertes; a este respecto, analizaremos el *tipo social* protagonista, el *catrín*, protagonista a través principalmente de la sucesión de anécdotas que conforma el libro, pues estas también fungen un papel caracterológico indicial, uno tan importante que ellas mismas parecen ser sólo un pretexto para conocer al centro de toda la novela: el *Catrín*, lo cual implica que, en algunos casos, incluso la sucesión lógica se pierda para dar lugar a la meramente cronológica.

El primer nivel de la confección de la trama narrativa ocurre mediante proposiciones coordinadas y subordinadas, en las cuales encontramos tres tipos de verbos, los cuales parten del mencionado modelo dual de los verbos de estado y los verbos de acción:⁶⁷ los verbos ser y estar, el verbo tener y los verbos de acción propiamente, los cuales a su vez se refieren a la triple función de los personajes: la acción, la pasión o experiencia y el estado. Mientras tanto, las articulaciones serán las conjunciones que rijan el tipo de coordinación o de subordinación en cuestión. La estructura básica de la *narratividad* es la siguiente: un sujeto S en un estado inicial, al menos una transformación que implique una modificación del estado inicial, y la finalización con un sujeto S¹ estable. El análisis de los personajes y demás elementos que configuran el universo diegético de acción humana que es la novela, serán integrados en el análisis final.

La morfología del cuento se encuentra en los fundamentos morfosintácticos de la lingüística, los cuales nos permiten observar las relaciones que los términos de la trama guardan entre sí. Ahora, para completar el análisis, estudiaremos las convenciones del “realismo” o *verosimilitud* que dieron forma a la intención comunicativa de Lizardi en relación con la novela que nos atañe.

⁶⁷ Se puede encontrar más información en *El relato en perspectiva*, de Luz Aurora Pimentel y, especialmente, en la página 64 del primer tomo de *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, de Renato Prada Oropeza.

d. La verosimilitud del relato: el realismo decimonónico

Aquí nos referiremos a la forma que durante el siglo XIX, y aun hoy se la reconoce como tal, fue llamada *Realismo* literario, tendencia que, como veremos, es una búsqueda más de verosimilitud en el arte, con sus propias marcas semióticas y expresivas. Dos aclaraciones son importantes: la primera es que el *realismo decimonónico* es una construcción cultural, estética y semiótica que, por tanto, debe ser contextualizada, ya que la representación nunca es la realidad a la que se refiere, y más aun, la literatura no es una representación sensorial del objeto; además, las concepciones culturales morales, científicas, estéticas y técnicas han cambiado, sin contar los hábitos comunicativos tan distintos también a los que vendrían con las culturas sucesivas. Por otro lado, debemos señalar que el *estilo* realista no es tan uniforme como mucho se ha sostenido, por lo que se pueden identificar fácilmente las distintas corrientes que con él han sido relacionadas: Realismo superior, Naturalismo, cuadro de costumbres, novela costumbrista, localismo. Estas dos aclaraciones nos exigen analizar los procedimientos de verosimilitud de *Don Catrín de la Fachenda* desde la semiótica.

Es necesario recordar que existen, desde la fenomenología, tres tipos de objetos: el real, el ideal y el imaginario o *fictivo*. También recordamos que, dado que el signo lingüístico antecede al objeto real en nuestra percepción, idealizándolo, se puede decir que también *existen* los objetos ideales tanto como los imaginarios o *fictivos*, puesto que somos capaces de referirnos a la “realidad” sin tenerla presente e, incluso, de combinar *semas* para construir objetos imaginarios, completamente propios y, por tanto, originales, todo gracias a las posibilidades combinatorias del significado, que es parte integral del signo lingüístico. No obstante, para entender el fenómeno del *realismo* en el arte, necesitamos un par de conceptos antes, el primero vinculado con la experiencia de la realidad o mundo: la *veracidad*; *la veracidad es el valor de verdad* que puede tener cualquier proposición en relación con lo que se predica del referente real, lo cual no puede ser aplicado, pues no se refieren a algo real, a los *objetos de ficción*. Por esto, en cambio, nos valemos del concepto de *verosimilitud*:

La teoría literaria tradicional parece haber asentado sólidamente, en este respecto, que el valor que viene a remplazar a la veracidad de la comunicación corriente, es el de *verosimilitud*, a la que debe sujetarse la narración, esta verosimilitud vendría a ser el grado de “credibilidad” o “aceptabilidad” de lo enunciado por la narración de parte del lector.” (Prada, 1991, p. 51)

Ya hemos visto que desde el formalismo ruso se señaló la relatividad del concepto de “realismo en el arte”, dado que los elementos que se seleccionan para la representación y el sistema de reglas relacionales para la significación en el que aquellos se insertan, así como un gran número de los referentes del mundo real, son plenamente culturales,⁶⁸ una convención. Esto quiere decir que “[s]obre la base de una “imagen” de la realidad, se fundó la doctrina del realismo literario, no siempre explicitada en todas sus hipótesis y consecuencias [...]” (p. 52). Tres aspectos, entonces, son los que se barajan desde esta perspectiva sobre el realismo literario: la verosimilitud que reemplaza la veracidad, la codificación convencional para las representaciones reconocidas como realistas, y las convenciones culturales que conforman la *imagen cultural de la realidad*. Analicemos uno por uno.

En primer lugar, “[e]l texto literario no está en una relación de verdad con respecto a lo que afirma (tópico), por ello no se somete a la prueba de la confrontación y, por tanto, no se puede decir de él que sea verdadero, ni falso.” (p. 52) Esto nos lleva a afirmar que el lenguaje narrativo instituye su propia realidad, generando una oposición “que se establece entre el *discurso transitivo-referencial* (prototipo del lenguaje natural) y el *discurso artístico*. [...] [E]n el segundo, el signo adquiere un valor por sí mismo: la atención se detiene en él y es él -el símbolo literario- quien instaure una “realidad” que fuera del mismo no tiene valor independiente.” (p. 54) Lógicamente podemos afirmar la relación que se establece entre narración y realidad no puede ser comprobada puesto que se suspende el valor referencial. En el caso del siglo XIX, la *imagen de la realidad* estaba mucho más formalizada por causa del no tan acelerado desarrollo comunicativo en relación al mundo actual (aun cuando un nuevo tablero global se construía a través de la acelerada transformación científica, tecnológica, económica y filosófica), es por esto que las formas perceptivas aún no

⁶⁸ Aunque la semántica cultural implica que todo, hasta el objeto más intemporal, es decir los elementos de la naturaleza, es variable, relativo o cultural. Es decir, la variabilidad conceptual transcultural en relación con estos elementos, por mínima que sea, siempre ocurre.

eran tan dinámicas, las tradiciones de larga historia aún habitaban la vida cotidiana y, por tanto, los sistemas morales occidentales no eran muy diferentes entre sí, además de que eran lo suficientemente herméticos, estáticos, como para hablar de “valores universales” que permearían en los programas narrativos morales literarios. Es así que la literatura quedó atrapada, al menos en la tendencia *realista*, entre coordenadas precisas que dictaban las acciones “aceptables” moral, social y hasta materialmente (luego vendría la *Ciencia Ficción*) impuestas a los personajes, las cuales no sólo serían sus papeles, sino su definición “humana”; los programas narrativos con base en la moral nacen: la infidelidad es descubierta y castigada, la miseria conlleva decadencia espiritual (al menos desde la perspectiva *naturalista*), el ascenso social buscado con trampas y atajos lleva a la ruina, mientras que el trabajo honesto, si no te enriquece, te vuelve respetable y feliz, etc. En el nivel del enunciado narrativo y de la manifestación lingüística, ambas convenciones estéticas dentro de la obra literaria, se estableció que los hechos que se seleccionaban debían proceder de lo fútil de la vida cotidiana y de las costumbres de cada comunidad, incluyendo el lenguaje coloquial. Así, verosimilitud es también una construcción cultural, es decir, convenida.

Como consecuencia de las repercusiones que todo lo dicho tiene sobre los valores básicos del sentido lingüístico: *denotación* y *connotación*, tenemos que, en la literatura narrativa ficcional, el valor referencial es eliminado y, como consecuencia de esto, al no tener el recurso de la confrontación, asimismo desaparece la veracidad; entonces tendremos que la realidad instaurada por el signo lingüístico es una *segunda denotación*, una que se refiere a los objetos y hechos meramente imaginarios o *fictivos*, los cuales de hecho existen sólo en su marco referencial que es el universo diegético. Esto, desde el análisis semántico, implica que tal *segunda denotación*, es decir el *mensaje narrativo*, a su vez *connota el referente real y la cultura contextual*;⁶⁹ el relato es sumamente connotativo dado que, para realizarse como *acto de comunicación*, necesita la

⁶⁹ La proposición, para el lenguaje narrativo, pierde su primer objetivo, el juicio de valor, y, desde el valor de *falso*, es decir, desde la calidad de no existente, propone una nueva realidad que sólo puede ser analizada mediante la semiótica, y plantea, además de una *segunda denotación*, una “segunda veracidad”, es decir, la referente a lo dicho previamente sobre y en el mundo diegético. La segunda veracidad, insistimos, estaría relacionada única y exclusivamente con la coherencia del universo diegético, la cual, sin embargo, tiene “agujeros” informativos voluntarios (para el suspenso y la expectativa) y, muy corrientemente en la literatura contemporánea, se ve por completo rota con fines poéticos-filosóficos, fenómeno que también da al traste con el concepto de “segunda veracidad”. Esta herramienta conceptual, no obstante, resulta muy útil para la construcción y el análisis de las novelas que buscan ser “realistas”, explotando el referente del mundo del escritor y las convenciones culturales específicas.

colaboración del lector en el ámbito compartido de las convenciones (que, ya se dijo, conllevan accesos para la ruptura) narrativo-literarias, así como en el conocimiento mutuo de múltiples referencias intertextuales que enriquecen exponencialmente el sentido del texto. En síntesis, al no presentarse referencia (del mundo del autor y el lector), al ser una denotación sobre objetos fictivos, el sentido de “realidad” depende de los sentidos connotados en relación con la *imagen de la realidad* que es cultural, construyendo así un *mundo posible* que se realiza en el cierre del circuito comunicativo que es la lectura: *Verosímil es una segunda denotación que connota la primera.*

Vemos que no se trata de “realidad y su retrato”, es humanamente imposible dada nuestra naturaleza significadora, por lo que “[l]a verosimilitud no siempre significa la relación de la obra con la realidad, sino *con otro tipo de discurso* [...] (p. 53, el subrayado es mío). Ese otro tipo de discurso en realidad son dos *las reglas del género y la opinión común*. En el caso de las primeras, se puede decir que “[p]ara que una obra pueda ser *juzgada verosímil* se exige que sea conforme a estas reglas”. (p. 53, el subrayado es mío) Mario Calderón propuso que las reglas del género son en realidad un *programa narrativo*: se trata de la degradación o decadencia gradual del tipo social (el aspirante a rico y reconocido sin mediar trabajo) en la novela de costumbres mexicana, en la cual se espera que el *truhán*, “comodino y tramposo”, sea castigado por su búsqueda inmoral (no normada por la burguesía liberal) de ascenso social; en este esquema aparecen siempre los consejeros virtuosos o guías en el camino, quienes tratarán de poner en el camino de las buenas costumbres (el trabajo, la colaboración con la nación y la conformidad con la clase social heredada genealógica o históricamente): el tipo social protagonista deberá aprender la lección o perecer.

En lo que se refiere a la *opinión común*,

[e]ste discurso no significa la relación con la realidad, sino con lo que el lector estima “creíble” y funciona como una regla del género que se relacionaría con todos los géneros: toda narración literaria estaría sujeta a un grado de verosimilitud o de credibilidad, en cuanto tendría que resistir un mínimo de confrontación con lo que el lector cree ser “posible”.” (p. 53)

Esta *opinión común* no es otra cosa que la construcción cultural de la *imagen de la realidad* de la que ya hemos hablado.

A continuación, presentaremos los modelos semióticos que nos servirán para realizar el análisis de la *narratividad*.

VII. Modelos semióticos de análisis del discurso narrativo

a. Roland Barthes y las unidades del relato

Para el análisis, nos enfocaremos en los niveles superficiales de la inmanencia (estructuras narrativas) y de la manifestación, los cuales se sitúan en la estructura visible y, por lo tanto, sincrónica de la narración y no en la estructura *acrónica*.

Comencemos con los niveles de descripción. Básicamente, desde la lingüística, se comprende la frase como una organización sintagmática (horizontal) de unidades posicionada sobre un eje vertical paradigmático, el de los niveles a los que nos referimos.

Comprendemos el significado de una frase gracias a las reglas de combinación (sintaxis) que integran las unidades gramaticales o palabras. Sin embargo, las unidades y la frase están inmersas también en una serie de niveles que se integran a nivel formal. Estos niveles son lo que llamamos *relaciones distribucionales*, mientras que la composición del sentido son las *relaciones integrativas*. Los niveles de los que hablamos son el fonético, el fonológico, el morfológico, el sintáctico, el discursivo, el pragmático y el intertextual (que implica tanto el contexto como los textos alejados espacial y/o temporalmente) cada uno integrándose de abajo hacia arriba, en ese orden, para conformar la forma significativa plena, puesto que

“toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior [...]”. (Barthes, 1977, p. 70) Émile Benveniste también está de acuerdo:

· La teoría de los niveles [...] proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro) [...] Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora). (p. 70)

El análisis del relato, dejemos clara ahora la distinción, permite a su vez dos tipos de análisis o dos definiciones de *narratividad*, ya observados y diseñados por el Formalismo ruso: “T. Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato” (p. 71); en nuestro caso, nos enfocaremos en el nivel formal o de la historia, y tomaremos del discursivo sólo lo que sirve a nuestros fines. Estos dos grandes niveles son vistos por Barthes como tres: el de las acciones, el de los personajes o funciones (los cuales son para Todorov el nivel de la historia o argumento) y las instancias de narración; los tres niveles “están ligados entre sí por una integración progresiva”. (p. 72)

Nos interesa especialmente el concepto de *función*: “[p]or función entendemos la acción del personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”. (Propp, 1970, p. 31, la traducción y el subrayado son míos) Es importante considerar que las funciones están delimitadas por la sucesión lógica de la acción y por la ilocución y la perlocución⁷⁰ del relato. Al revisar el análisis que Propp hace de un corpus de mitos rusos tradicionales, vemos que estas funciones implican acciones bien establecidas en el desarrollo lógico de la intriga y definidas por sustantivos de acción, como *daño* --- *llamado de ayuda* --- *envío de ayuda* --- *reparación del daño* etc., las cuales están en una secuencia lógica y cronológica de acciones; después, Bremond amplió la teoría al integrarle “pivotes” en el desarrollo de la trama con base en las decisiones de los personajes, más libres de su *función*, permitiendo expansiones

⁷⁰ Intención del emisor y efecto del mensaje en el receptor, respectivamente.

virtualmente ilimitadas. Lo importante es que, de una u otra forma, estas funciones implican acciones que, de acuerdo con la *personalidad* y el papel del personaje en la historia, tanto práctico como simbólico, se relacionan lógicamente, al menos como indicios de *quien* es el personaje.

Los *actantes* son configuraciones de rasgos antropomorfos que realizan acciones humanas, y se estabilizan semióticamente en cuanto cumplen una función, asumiendo formal y semióticamente el papel de *personajes de la narración*. Sin embargo, un mismo personaje puede cumplir más de una función (como en el caso del héroe que, así como *deja el hogar (partida)*, también *repara el daño*), es decir, es un *actante multifuncional*; también una función puede ser cumplida por más de un personaje (como el paradigmático caso citado por los formalistas rusos con base en su corpus de cuentos folclóricos, el de las tres princesas que cumplen la sola función de la *donación*, son *donadoras* que proporcionan al héroe los medios para reparar el daño, vencer al dragón, etc.).

En el caso del análisis discurso, sólo haremos una caracterización general para completar la forma del análisis del relato. Recordemos que el análisis del discurso se refiere al nivel de la manifestación de Greimas, o sea los “tiempos, los aspectos y los modos” de Todorov. Esto quiere decir que se estudian los recursos lingüísticos, marcas, perspectivas y maneras de referirse a los personajes, las cosas, los hechos y el tiempo. Roland Barthes agrega a la teoría el concepto de *función* y lo plantea como unidad significativa para la comprensión de: la historia, la caracterización de los personajes y de las atmósferas que implican posibles desarrollos de la historia y de la personalidad de los personajes, las connotaciones y la intertextualidad referente a la historia, los personajes y los lugares, es decir, todo lo que genera significado *en la narración* en general. Aquí entra la teoría lingüística, pues lo importante para Barthes es que las funciones signifiquen en correlación mutua (tal como las unidades de la frase) para conformar el sentido del relato, para así integrar la gran *unidad o figura narrativa*, la que es autónoma; en otras palabras, en el relato, tal como en la frase cada elemento está codificado y, por lo tanto, significa en conjunto. Entonces, las unidades existen “[s]egún la perspectiva integradora que ha sido definida aquí” (Barthes, 1977, p. 72), por lo que

el análisis no puede contentarse con una definición puramente distribucional de las unidades: es necesario que el sentido sea desde el primer momento el criterio de la unidad: es el carácter funcional de ciertos segmentos de la historia que hace de ellos unidades: de allí el nombre de «funciones» que inmediatamente se le ha dado a estas primeras unidades. A partir de los formalistas rusos se constituyen [*sic*] como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una *correlación*.⁷¹ (p. 72)

Hay que señalar, además, que las unidades del discurso narrativo no reflejan de manera exacta las unidades de la lingüística, por lo que las funciones se diversifican por la extensión discursiva que, a su vez, implica una mayor complejidad en el sentido del relato:

las unidades narrativas serán sustancialmente independientes de las unidades lingüísticas: podrán por cierto coincidir, pero ocasionalmente, no sistemáticamente; las funciones serán representadas ya por unidades superiores a la frase (grupos de frases de diversas magnitudes hasta la obra en su totalidad), ya inferiores (el sintagma, la palabra e incluso en la palabra solamente ciertos elementos literarios) [...] (p. 74).

En primer lugar, las funciones son divididas en dos clases, como ya habíamos dicho:

las unas distribucionales, las otras integradoras. Las primeras corresponden a las funciones de Propp, retomadas en especial por Bremond [...] a ellas reservaremos el nombre de funciones (aunque las otras unidades sean también funcionales). [...] La segunda gran clase de unidades, de naturaleza integradora, comprende todos los indicios (en el sentido más general de la palabra); la unidad remite entonces, no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de «atmósferas», etcétera [...] (p. 75)

Así, mientras las funciones son acciones que se ligan en la estructura sintagmática de la narración, refiriéndose cada una a las funciones anterior y posterior, hasta el final del relato, los indicios, por otro

⁷¹ El subrayado es mío. El concepto de correlación será de fundamental importancia para el análisis, pues explica la *lógica figurativa del relato*, la que le da *unidad estructural*.

lado, son informaciones que se agrupan para caracterizar a los sujetos, los objetos, los lugares, las situaciones y las atmósferas del universo diegético que conforman, teniendo pues tales indicios una relación paradigmática, ya que no se hallan en el sintagma de manera necesaria y, por el contrario, son agrupados entorno del "ente" a caracterizar, pero de hecho constituyéndolo. Por esto, por esta distinción entre las sanciones diferentes de funciones e indicios, “las Funciones implican los relatos metonímicos, los Indicios, los relatos metafóricos; las primeras corresponden a una funcionalidad de hacer y las otras a una funcionalidad del ser.” (p. 75)

La novela *Don Catrín*, como toda obra costumbrista, requiere un acercamiento *indicial*, dado que el motivo del *retrato* está entre lo esencial de este movimiento estético; sin embargo, hay otro motivo que refiere Mario Calderón y, en mayor o menor medida, todos los estudiosos del siglo XIX: el afán moralista en todas las áreas de la vida, incluso en el político. Este motivo nos exige trabajar las Funciones barthianas, pues nos enfrentamos con un fenómeno característico muy *ad hoc* a la sistematización del análisis: la *programación del relato* por vías de *acciones esperables* de los personajes. Este *programa costumbrista* de la novela costumbrista simplifica enormemente el trabajo analítico, pues en el fondo no se hizo más que subrayar durante las tramas, una y otra vez, las características consabidas del *tipo social*; sin embargo, hay que recordar que “[n]o es posible reducir las Funciones a acciones (verbos)⁷² y los Indicios a cualidades (adjetivos), porque hay acciones que son indicativas, al ser «signos» de un carácter, de una atmósfera, etc.” (p. 76) Así, tiene la estructura de un cuento popular, es moralizante nuestro relato, pero sus funciones son casi siempre con el fin indicial de caracterizar y re-caracterizar al *tipo social*; es dúo-funcionalidad: es altamente funcional, como los cuentos populares, pero tales funciones son indiciales. Barthes nos lo dice así: “[a]lgunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, por el contrario, otros son marcadamente «indiciales» (como las novelas «psicológicas»); entre estos dos polos se da toda una serie de formas intermedias, tributarias de la historia, de la sociedad, del género.” (p. 76) Lo anterior se explica al referirnos

⁷² Las funciones, de hecho, sí se reducen a acciones o verbos dado su carácter sintagmático y metonímico dado que su función precisamente es la de poner en movimiento el relato en sentido horizontal. Eso sí, hay acciones que son indicios, pero que no dejan de ser funciones, como más adelante lo veremos.

a la primera mitad de esta tesis: el siglo XIX marca el inicio de la novela moderna⁷³ y, entre varias de sus características estéticas y culturales, está el tratar de profundizar en la “psicología” de los personajes a partir de indicios meramente y elecciones *dramáticas*. Pero, contrario al caso del realismo *superior*, en el que la “psicología” del personaje y, por lo tanto, su *dramaticidad* son profundizados, la *novela costumbrista*, en lugar de buscar “espesor” en los personajes, en lugar de ahondar en sus “personalidades”, hace uso de los *tipos sociales*, personajes que, como su nombre lo dice, ya son “clases” preestablecidas cuya “psicología” ya es conocida y cuyas acciones y “destinos”, por lo tanto, son predecibles. Resultados: la novela costumbrista tiene un *programa narrativo de degradación*;⁷⁴ y los personajes son planos, simples, no dramáticos ya que, como bien sabemos, no hay drama si no hay conflicto y elección moral, y los *tipos literarios* no tienen elección, ya están definidos por su programa narrativo. Esto, como hemos estudiado, es tributario de la Historia de México. Consecuencia: por tratarse de novelas profundamente *programadas*, con funciones bien definidas y trayecto bien formalizado, el análisis resulta más interesante es el *indicial*.

Señalemos ahora que existen dos subdivisiones más para las *funciones* y los *indicios*. En palabras de Barthes:

Para retomar la clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamemos a las primeras funciones cardinales (o núcleos) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementaria, catálisis. Para que una función sea cardinal, basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una incertidumbre [...]” (p. 76)

⁷³ Podríamos decir, en general, que de la literatura moderna, especialmente de la narrativa, sólo véase el primer texto metalingüístico sobre el relato, de Edgar Allan Poe: *Philosophy of Composition*.

⁷⁴ Opuesto al de superación, el cual implica el alcance de las metas del personaje, partiendo de “cero” o de una caída, recuperándose.

Desarrollemos. Los *núcleos* serán acciones necesarias puesto que tienen un correlato lógico en la línea entre el inicio y fin de una acción, entre sí y depende de ellas la continuidad de la configuración lógica que es la historia, como el caso de *abrir la puerta de casa* y, luego, *cerrarla*, ambas son funciones. Sin embargo, entre estas funciones hay la posibilidad de *expandir* la acción cronológica de manera virtualmente infinita, aglomerando hechos *optativos* o *parásitos* alrededor de los *núcleos*, de esta manera, entre abrir y cerrar la puerta se puede agregar un sinnúmero de *catálisis* como *rascarse la nariz*, *verificar que todo esté en orden*, *quitarse el sombrero*, *saludar a la esposa*, etc., acciones que nada tienen que ver con la inauguración o conclusión de un correlato necesario para la historia. Podemos decir, sin embargo, que las *catálisis* para nada son inútiles, ya que sirven para mantener la tensión y tienen una función *fática*, de acuerdo con las funciones de Jakobson, es decir, de contacto con el lector. Dos conclusiones sacamos de lo anterior: la primera es que las *catálisis* son meramente consecutivas, cronológicas, mientras que los *núcleos* son, además de consecutivos y cronológicos, consecuentes y, por lo tanto, lógicos; la segunda conclusión es que los *núcleos* funcionan al nivel de la *historia*, mientras que las *catálisis* funcionan al nivel del *discurso*.

Para el caso de los *indicios*, hay otra subdivisión posible:

es posible distinguir indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía, e informaciones, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. [...] Los indicios tienen, pues, siempre significados implícitos; los informantes, por el contrario, no los tienen, al menos al nivel de la historia: son datos puros, inmediatamente significantes. [...] [e]l informante (por ejemplo, la edad precisa de un personaje) sirve para autentificar la realidad del referente,⁷⁵ para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible [...] (p. 78)

De esta nueva subdivisión, podemos sacar nuevamente dos conclusiones: primero, que los indicios requieren de la acción *connotativa* por parte del lector, mientras que los informantes sólo se refieren a la *segunda denotación* de la que ya hablamos, es decir, la que se refiere a los objetos *fictivos*. En segundo lugar, podemos

⁷⁵ Es fundamental tener en cuenta, sin embargo, que estamos hablando de un referente puramente imaginario, aun cuando esté basado en los significados relacionados con la *realidad*.

notar que tanto *indicios* como *informantes* son también *catalíticos*, es decir, son *expansores* del discurso y, por lo mismo, del sentido del relato, *tensores* virtualmente innumerables que, aun dilatando la conclusión del relato, lo activan en la construcción del sentido. Además, “algunas unidades pueden ser mixtas”. (p. 79)

En resumen: las *funciones cardinales* o *núcleos* son conjuntos finitos de acciones correlativas que conforman el “esqueleto” básico e indispensable del relato, mientras que las demás unidades funcionan como expansiones que, en mayor o menor número, se agrupan siempre alrededor de dichas *funciones cardinales*, conformando un nivel secundario del sentido narrativo. El sentido del relato, así, se constituye como la tensión que provoca en el lector la búsqueda de correlación lógica entre acciones subsecuentes que no siempre serán *consecuentes*, pero que *parecen serlo*.

Ahora veamos la *sintaxis funcional* que le da sentido al relato, que implica las reglas de combinación y, por lo tanto, de operación (significativa).

Los informantes y los indicios pueden combinarse *libremente* entre sí: así sucede por ejemplo, con el retrato, que yuxtapone *sin coherción*⁷⁶ datos de estado civil y rasgos caracterológicos. Una relación de implicación simple une las catálisis y los núcleos: una catálisis implica necesariamente la existencia de una función cardinal a la cual conectarse, pero no recíprocamente. En cuanto a las funciones cardinales, están unidas por una relación de solidaridad: una función de este tipo obliga a otra del mismo tipo y recíprocamente. (p. 79s.)

Lo anterior significa que lo único que no puede ser eliminado del relato, en cuanto configuración lógica, son los *núcleos*, puesto que ellos se implican entre sí, mientras que las demás unidades, las catalíticas, son prescindibles al nivel de la *historia*, aunque no al nivel del *discurso*.

Reflexionemos sobre el resorte tensional del cuento: el *tiempo*. Luz Aurora Pimentel comenta⁷⁷ que el tiempo del relato se enfrenta con un *seudotiempo* del discurso y, en este encuentro necesario, se establece la significación temporal del relato, su ritmo. Dado que el discurso escrito sólo puede ser lineal, el carácter seudotemporal del mismo depende de la cantidad de datos que se aportan, mientras que el tiempo del relato

⁷⁶ Es decir, sin una *necesidad de causa-consecuencia*, natural del relato, que es *lógico*.

⁷⁷ Cfr. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/SigloXXI, 2002.

puede demarcar diversas temporalidades en unas cuantas líneas o, por el contrario, en un discurso muy extendido, sólo piénsese en obras como *En busca del tiempo perdido*, en las que los detalles de un tiempo narrativo o diegético muy corto encuentran una manifestación muy extensa en el discurso escrito gracias a la enorme cantidad de datos aportados (7 libros) o, por el contrario, en *Madame Bovary*, en la cual podemos ver que una secuencia de cinco años de matrimonio es reducida a unas cuantas líneas. Esto tiene un gran significado indicial para el texto, pues da gran importancia a los detalles que connotan rasgos de carácter, además de que denota un desarrollo o significación funcional del relato muy precisa; estos manejos del tiempo pueden connotar incluso juicios del autor mismo. En el fragmento de *Madame Bovary* en el que se cuentan cinco años de matrimonio en muy breve espacio, connotamos la futilidad de ese tiempo (pasado sin trascendencia, así se plantea), así como la poca importancia que tienen para el desarrollo de la intriga, así como el juicio del autor sobre su protagonista: superficial, vana.

En términos lógicos, debemos repasar el concepto de *intemporalidad* del relato. Según Lévi-Strauss “el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal” (Bremond, 1970, p. 71), lo que implica que el relato es primordialmente una secuencia lógica, o *consecuencia*, que genera una “ilusión cronológica” (Barthes, 1977, p. 80). Con base en la ya estudiada noción del lenguaje natural, recurrimos a esta cita de Barthes: “el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el «verdadero» tiempo es una ilusión referencial, «realista», como lo muestra el comentario de Propp y es a título de tal que debe tratarlo la descripción estructural.” (p. 80s.) Esta sería la explicación del *seudotiempo* discursivo.

Entonces, si el motor del discurso narrativo es la lógica, habrá que pensar qué clase de lógica es. Partimos de que el tiempo semiológico es producido por el desarrollo del discurso no sólo en cuanto sucesión, sino de hecho en cuanto consecuencia, acción como *movimiento* secuencial: *la realidad es narrativa*. Es así que entendemos la noción de *esqueleto del relato*, en el que sólo los *núcleos* son indispensable, es decir, ninguno puede ser eliminado ni posicionado en otro espacio a riesgo de *faltar a la lógica*. Así tenemos que, por ejemplo, *una llamada a la puerta* tiene como correlato necesario un número limitado de acciones (sería

absurdo, narrativamente, el decir a continuación *evasión del coletazo de la ballena*, por ejemplo), como *responder al llamado* y no a la inversa (sin llamado no hay respuesta), o *no responder*, lo que significa que, dada la acción, ya siendo un *hecho*, *debe* haber una consecuencia, hay un *pivote* que abre la puerta a consecuencias necesarias, incluida la inacción de un personaje, dentro de la casa, que *decide* no responder al llamado: la consecuencia o el *pivote de elecciones posibles*, en el caso del escritor, no puede ser eliminado dada la *acción realizada* previa. El correlato lógico es de causa-consecuencia. En palabras de Bremond, la noción de *secuencia*:

Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. [...] La secuencia es, en efecto, siempre nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp y luego Bremond, ya se han visto llevados a nombrarlas (Fraude, Traición, Lucha, Contrato, Seducción, etc.); la operación nominativa es igualmente inevitable para las secuencias fútiles, que podríamos llamar «microsecuencias.» (p. 82)

La secuencia narrativa es, pues, una *operación completa*, y la reunión de cada estadio o núcleo le da el nombre al relato. Esta meta lingüística o lógica permite al lector predecir con mayor o menor precisión el devenir del relato, calificar o nombrar sus funciones o núcleos, y calificar o nombrar el relato mismo. Tratamos pues con una estructura o sistema lógico cerrado en cuanto relato auto-conclusivo, pero abierto siempre en cuanto generador de *sentido*, además de que implica un aprendizaje del lenguaje narrativo, el cual vamos adquiriendo a lo largo de nuestras vidas, incluida cierta prefabricación de las formas para *abrir* y *cerrar* los relatos, sin contar las formas retóricas que multiplican el sentido, la capacidad para la lectura intertextual y la hermenéutica, incluyendo los textos leídos fuera de su contexto histórico.

Sin embargo, ¿qué ocurre con las secuencias *-estemas-* estancas, mayores, que no se conectan entre sí por una relación secuencial lógica, como en el caso de los capítulos de una novela y las aventuras o intrigas distintas que desarrollan? Aquí es donde la narratología nos proporciona un nivel superior, en el eje de integración vertical del que hemos estado hablando, en el cual dichos *estemas* adquieren unidad

narrativa: se trata del nivel de los personajes. Hay que recordar que los personajes funcionan *realizan* dentro del relato, por lo que su nivel es llamado *el nivel de las acciones*. Entonces, recuperando el concepto de *integración*, “[h]ay, pues, que coronar el nivel de las funciones (que proporciona la mayor parte del sistema narrativo) con un nivel superior, del que, a través de mediaciones, las unidades del primer nivel extraigan su sentido, y que es el nivel de las Acciones.” (p. 84s.)

Lo que a continuación se propone es bastante radical en términos de cierta hermenéutica tradicional, incluso para muchos hoy: de acuerdo con lo que ya se planteó Aristóteles y que, a su manera, recupera el análisis estructural “la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción: puede haber fábulas sin «caracteres», dice Aristóteles, pero no podría haber caracteres sin fábula.” (p. 85s.). Esto significa que los personajes, o *actantes*, según Greimas, son “llenados” para participar de la narración, realizados e integrados en cuanto *personajes participantes*, con las *acciones* que llevan a cabo, las cuales, a su vez, contribuyen a la conformación *lógica o formal* del *relato*. Sin embargo, aparece un nuevo elemento complejo que también es útil entender: durante el siglo XIX, aunque ya con antecedentes *novelescos* como *Don Quijote*,

el personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una «persona», en una palabra, un «ser» plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar; el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica; estas esencias podían ser sometidas a un inventario cuya forma más pura ha sido la lista de los «tipos» del teatro burgués (la coqueta, el padre noble, etc.).” (p. 85)

El personaje decimonónico “aspira” a ser una “persona”, con toda la “profundidad psicológica” que este nombre le conferiría. Es así que los catalizadores *indiciales* referentes al *carácter* del personaje se multiplicaron y, así, volvieron más complejo el relato, *escondiendo su esqueleto de funciones cardinales*. Sin embargo, y aquí está el *quid* de la cuestión, “[e]l análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al

personaje en términos de esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis [...] en definir al personaje no como un «ser», sino como un «participante».” (p. 86)

Los *catalizadores* son *expansiones* del discurso narrativo, aunque también pueden ser considerados pausas especificadoras y *fáticas*, y ellos nos darán una de las pautas del *estilo realista*, especialmente de aquél que busca siempre confirmar y reconfirmar el *carácter* de los *tipos sociales*, los cuales, además, por su *bidimensionalidad* o “sicología simple”, serán muy fácilmente definidos formalmente “en función de las acciones que el relato les impartía” (p. 85) en forma de *indicios*; con base en lo anterior, podemos decir que coadyuvan, en la *novela costumbrista* mexicana, a *redondear* o a dar mayor coherencia al mencionado *programa narrativo*. Entonces, para el análisis estructuralista, lo importante

es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables; por esto hemos llamado aquí al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes, nivel de las Acciones: esta palabra no debe, pues, ser interpretada acá en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la praxis (desear, comunicar, luchar) (p. 87),

articulaciones que, además, se encuentran reflejadas en las funciones de la frase:

A, J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos, que por lo demás encontramos en la frase (sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento circunstancial) [...] (p. 86s.)

Para el nivel de la manifestación, es necesario recordar que tratamos, ya integrados los niveles anteriores (el de las *funciones* y el de los *personajes* o de las *acciones*), con la construcción meramente discursiva, es decir, con el relato en cuanto acto de comunicación completamente particular en los recursos lingüísticos que utiliza. Como se trata de la lengua, hay que tomar en cuenta que antes de referirse a los interlocutores reales, es decir, autor y lector, se instituye de manera virtual como signo dentro del relato, es decir, el relato instituye en los límites de su propia estructura un *narrador* que “no es quien escribe” y

un *narratario*, que no es “quien de hecho está leyendo”. En otras palabras, el mismo código del relato implica un narrador definido por las técnicas y el estilo de “su” narración; también se encuentra codificado el lector en la *guía de lectura* que “viene con” el relato, la cual es narrativa, poética e intertextual. Entonces, para el análisis estructural no importa directamente la personalidad del autor, su psicología, ni un análisis del lector concreto, sino la codificación de narrador y narratario inscrita dentro del propio texto, por lo que “[d]e hecho, el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; sino en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo.” (p. 89) No hay que olvidar que es en este nivel, el de la manifestación discursiva, concretamente en el relato *escrito*, que se integran los niveles anteriores. Así, ya tenemos constituida una narración plena, por lo que Barthes llama a éste, *nivel narracional*: “[e]l nivel «narracional» está pues, constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario.” (p. 92)

Asimismo, no hay que dejar de mencionar que después del *nivel narracional*, que por cierto es de hechura genettiana, que no es más que la manifestación discursiva de la narración, viene el contacto referencial extratextual o *intertextualidad*, que es el cruce del relato con otras series históricas o sistemas (semióticos), los cuales se articulan con la narración para dar sentido a la realidad humana. Este entrecruzamiento sale del discurso en sí mismo y por ello pertenece al campo de otra semiótica, así como la lingüística se detuvo en la frase. No obstante, no hay que olvidar, en última instancia, que

La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso: inmediatamente después hay que pasar a otra semiótica. La lingüística conoce este tipo de fronteras, que ya ha postulado -si no explorado- con el nombre de *situación*. (p. 94, el subrayado es mío)

Con base en todo lo anterior, analicemos naturaleza sintética y expansiva del sentido narrativo. A manera de resumen: la lengua del relato, análoga al lenguaje natural, implica una articulación formal de sus unidades y una integración significativa de las mismas en la sucesión de niveles, lo que nos permite reconocer que en la sintagmática del relato cabe la posibilidad de *distorsiones* en medio de las cuales se puede agregar un número ilimitado de catalizadores o expansiones que complejizan el sentido del mundo narrativo, pero que no alteran la fuerte lógica de la mera narración en sus *funciones cardinales*. Además, en referencia a la complejidad estructural del relato, si nos referimos a las secuencias, de la magnitud y preponderancia que tengan, podemos decir que “las unidades de una secuencia, aunque forman un todo a nivel de esta secuencia misma, pueden ser separadas unas de otras por la inserción de unidades que provienen de otras secuencias: [...] la estructura del nivel funcional tiene forma de «fuga»” (p. 95), complejidad que no obsta, empero, para siempre poder resumir el relato a la cadena de sus núcleos básicos, y son precisamente estos núcleos básicos, esta lógica supratemporal o de tiempo lógico, los que nos permiten reconocer el concepto de realismo en literatura como una construcción imaginaria y, por lo tanto, conceptual, regida por lo cultural (en sus indicios e informantes, así como en la *desdramatización* y *banalización* de la acción) y lo literario, ante que una representación fidedigna, y aun menos una recreación. Es así que los catalizadores y las funciones mixtas indiciales asientan referencialmente en la cultura a las funciones cardinales fuertemente encadenadas entre sí por la lógica (la cual también puede variar, en los relatos, de cultura a cultura, no obstante):

Hay, pues, que oponerse a las pretensiones de «realismo» del relato. [...] [I]a contingencia da quizá sensación de «realidad» [...] Así, en todo relato, la imitación es contingente; la función del relato no es la de «representarse», sino el montar un espectáculo que nos sea aún muy enigmático, pero que no podría ser de orden mimético; la «realidad» de una secuencia no está en la sucesión «natural» de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple; podríamos decir de otra manera que el origen de una secuencia no es la observación de la realidad, sino la necesidad de variar y superar la primera forma que se haya ofrecido al hombre, a saber, la repetición: una secuencia es esencialmente un todo en cuyo seno nada se repite; la lógica tiene aquí un valor liberador -y, con ella, todo el relato-; puede darse que los hombres reinyecten sin cesar en el relato todo lo que han conocido, lo que han vivido; pero al menos

lo hacen en una forma que ha triunfado de la repetición y ha instituido el modelo de un devenir. El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una «visión» (de hecho, nada vemos), es la del sentido [...]”. (p. 100)

b. El modelo de análisis estructural de Renato Prada Oropeza

Este modelo nos proporcionará algunos elementos extra para el análisis de la novela, ayudándonos a la comprensión plena de la estructura del relato, pues nos acercaremos al nivel más profundo del sentido que expresa. Dado que Prada Oropeza maneja los recursos de varios narratólogos, seremos sucintos, acotándonos meramente al uso personal que Prada dio a cada uno de los modelos de análisis.

Algirdas Julien Greimas. Parte de la concepción de que la semiótica narrativa (o gramática narrativa, como la llama Greimas a veces) “genera los objetos narrativos o relatos, concebidos como *recorridos* narrativos en vista de la manifestación” (Greimas, 1970, p. 15, la traducción es mía), lo que significa que existe una jerarquía de *instancias* que, desde el nivel más profundo, constituyen el contenido semiótico básico, para luego ser integrado en estructuras gramaticales discursivas específicas y en semas culturales complejos y particulares, hasta tener entre manos un *discurso narrativo*. Así, son dos los niveles sobre los que, según Greimas, se juega el análisis del objeto narrativo para su comprensión global: el primero y más “superficial” es lo que podríamos llamar un “nivel aparente”, precisamente el de la sustancia lingüística de la *expresión* (el nivel del discurso o narracional, para Barthes), mientras que el segundo viene ser “una suerte de tronco estructural común, lógicamente anterior a su manifestación” (p. 274). Esto nos remite a la idea de la *narratividad* en cuanto estructura semiótica anterior a cualquier forma expresada.⁷⁸ Sin

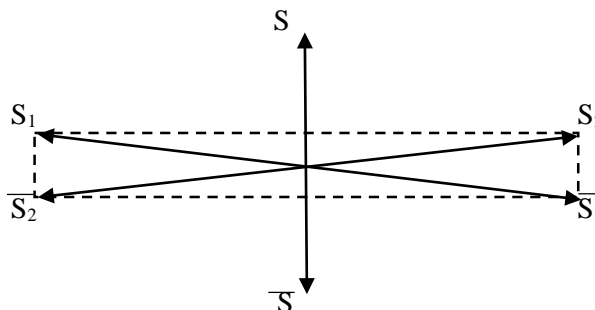
⁷⁸ Nótese dos cosas: la primera es que no estamos hablando de *narración*, sino de *narratividad*, lo que implica que el objeto de estudio de la narratología, como ocurre en todas las ciencias, concebidas éstas a su vez como lenguajes, no es precisamente el objeto o el conjunto de objetos “reales” a los que se refiere la investigación, sino de hecho lo que tales objetos comparten, como en el caso de botánica, que no estudia los vegetales, sino lo que los hace tales, es decir, su *vegetalidad* (condición de). Lo segundo que hay que observar, y en lo que personalmente diferimos, es que la narración (que no el discurso) sería un nivel lógico-semiótico independiente del lenguaje, lo que explicaría su “transferibilidad” a cualquier forma de expresión; opinamos que esto último, si ocurre en la práctica, no debe ser utilizado sin mencionar que la matriz significativa es la *estructura de la lengua*, la cual toca todo el significado a partir de su *estructura profunda*, en términos de Chomsky.

embargo, para comprender cómo funciona este *nivel de la inmanencia*, es de gran utilidad citar la síntesis que Prada hace de Greimas, tomando en cuenta que su trabajo teórico es bastante complejo. Greimas llama a las instancias fundamentales *estructuras profundas*, y a las estructuras narrativas, *estructuras superficiales*, las cuales son definidas así:

-Las *estructuras profundas* definen la manera de ser fundamental de un individuo o de una sociedad y, por ello, las condiciones de existencia de los objetos semióticos. Por lo que sabemos, los constituyentes elementales de la estructura profunda tienen un estatuto lógico definible.

-Las *estructuras superficiales* constituyen una gramática semiótica que ordena en forma discursiva los contenidos susceptibles de manifestación.⁷⁹ Los productos de esta gramática son independientes de la expresión que les manifiesta; por ello, teóricamente pueden aparecer en cualquier substancia y, en lo que concierne a los objetos lingüísticos, en cualquier lengua.” (p. 276)

El *modelo constitucional* es un cuadro “acrónico” que parte de “la convicción de una “lógica” inmanente común a todos los hombres que -de acuerdo a sus diversos universos semióticos y socio-culturales- es revestida y “manipulada” de formas diferentes.” (p. 276s.) Este modelo constitucional nace de un “eje semántico S (correspondiente a la substancia del contenido), que se articula en el nivel de la forma del contenido en dos semas contrarios $s_1 < \text{-----} > s_2$ ” (p. 278) La movilización del sentido sería a partir de las siguientes relaciones lógicas esenciales:



⁷⁹ Aunque consideramos que, en esencia, la estructura profunda de todo significado es lingüística.

donde: -----: relación de contrarios

↔ : relación entre contradictorios

⋮ : relación de implicación. (p. 278)

El anterior es el cuadro semiótico de Greimas, el cual es concebido como una matriz acrónica básica del significado en general. La relación de contradicción entre S y S es jerárquicamente superior y a partir de ella se desenvuelve el sentido.

En la tradición de Propp y Souriau, Greimas descubre en total 6 actantes; sin embargo, nos resultan más útiles los tipos de enunciado que propone para “extraerlos”: los enunciados basados en el *eje del querer*, los del *eje del saber* y los del *eje del poder*. En el primero, se pone en relación un *Sujeto* con un *Objeto* del deseo, con lo que obtenemos un *actante activo* (Sujeto) y un *actante pasivo* (Objeto), ejemplo:

Pedro ama a su novia.

Pedro (S) → novia (O)

Sujeto del deseo (Actante activo)/ en pos de/ Sujeto (Objeto) del deseo (Actante pasivo)

Ya tenemos, entonces, nuestros dos primeros actantes: *sujeto del deseo o actante activo*, y un *sujeto objeto del deseo o actante pasivo*.

El enunciado que se articula en torno del *eje del saber o de la comunicación* implica la relación de dos actantes por medio de un *objeto de la comunicación*. Ejemplo:

José le da una pistola a su hijo.

Dor → O → Drio

Destinador (A1) Objeto de la comunicación Destinatario (A2)

Con lo que obtenemos dos nuevo actantes: un *destinador* y un *destinatario*.

por cuanto se refiere a los mismos personajes. Ejemplos de predicados *cualificativos*: Ramón está enojado, María parece triste. Ejemplos de predicados *funcionales*: Esteban ayuda a su abuelo, el perro corre por la vereda.

El eje de la acción humana es el deseo, por lo que no podría ser diferente en sus relatos: todo relato parte del *eje del querer*, y este eje puede derivar en una de dos opciones lógicas que se matizan por la variación del deseo de los personajes. Así, la conclusión del relato puede asentarse en una de dos *relaciones de estado*, nuevamente matizadas por la *transformación síquica* del personaje; estas dos relaciones de estado son articuladas por el *eje sémico de la yunción*, y son la *conjunción* y la *disyunción*. En el primer caso tendremos la *realización* del fin deseado, es decir, la *conjunción* lograda entre el *sujeto* y el *objeto del deseo*; en el segundo, la *no realización* del fin deseado o *virtualidad de la conjunción*; se representan así:

Conjunción: S^O.

Disyunción o Virtualidad de la conjunción: S~O.

Claude Bremond. El narratólogo propuso que: “[I]o contado (*raconté*) tiene sus significantes propios, sus *contantes*: estos no son las palabras, las imágenes o los gestos, sino los sucesos, las situaciones y las conductas significadas por esas palabras, esas imágenes, esos gestos”. (Bremond, 1973, p. 12, la traducción es mía)⁸¹

Bremond parte de un análisis de la tradición narratológica misma, para replantear el problema de las unidades narrativas y de su articulación, poniendo especial atención a las clásicas investigaciones de Vladimir Propp. Sin embargo, Bremond encuentra en Propp una “cerrazón determinista” en la sucesión de funciones en cuanto *programas narrativos* inalterables, sin opciones “pivote” que permitan la posibilidad de “elección para los personajes” (que es más bien para el autor, claro). Así, para llegar a “D”, es imprescindible “C”, y no hay discusión al respecto. Este determinismo de Propp, claro, está relacionado estrechamente con

⁸¹ Ya anteriormente he planteado mi posición al respecto: toda lógica y todo significado se encuentra en la estructura profunda del lenguaje, tal como Chomsky explica en su *gramática generativa*.

su *corpus* de estudio, es decir, el cuento ruso tradicional. Asimismo, en vías de conformar una teoría general de la *narratividad*, Bremond expande esta noción de unidad (la *función*) y postula que “la verdadera unidad narrativa tendrá que ser más pequeña y de mayor movilidad que la serie,⁸² aunque más grande que la función. Bremond encuentra esta unidad en la *secuencia*.” (Prada, 1991, p. 158)

La *secuencia* está compuesta por *funciones*, pero relativamente predeterminadas, es decir, existe presupuesto un número más o menos amplio de relaciones internas a partir del término final de la secuencia. En la secuencia, las funciones son lógicamente correlativas entre sí y encierran una acción completa. En palabras de Bremond: “[n]o se puede cambiar el orden de sucesión de las funciones en una misma secuencia, de ahí la constancia de ciertos agrupamientos en el mismo esquema” (Bremond, 1965, p. 18, la traducción es mía) Ejemplo de una secuencia sería: 1) preparar el arco y la flecha, 2) disparar la flecha, 3) acertar en el blanco. Como podemos ver, en sentido inverso o en retrospectiva, el último término presupone (o impone) lógicamente el anterior, lo cual implica cierta “solidez” de la cadena secuencial: 'acertar en el blanco' con la flecha presupone *necesariamente* el 'disparar la flecha' (aun cuando se diga “lanzar”, “arrojar” o cualquier palabra más o menos sinónima, ya que, por lógica, se entiende que la flecha no se moverá por sí sola, al menos en términos “realistas”); sin embargo, antes de ser disparada, se puede introducir una *función retardatoria*, como “apuntar” o “limpiarse de los ojos el polvo”.

Ahora, en lo que se refiere a los personajes, nos resulta especialmente útil para la aplicación del concepto de *tipos sociales*, aunque tal vez demasiado simplista como teoría general, y más aun si se acepta como propuesta antropológica y psicológica, la noción que de los personajes tiene:

“el papel del engañador, del traidor, del justiciero, corresponden a situaciones y a funciones universales; son conducidos por la lógica ineluctable de la relación entre personas. De ahí la posibilidad, pero también la necesidad, para quien pretende aislar el 'polvo' volátil del cuento, de comenzar por traducir la intriga en un

⁸² Por *series* se entienden los *grandes programas narrativos* que Propp estableció que regirían (uso el pospretérito porque subsecuentes investigaciones revelaron más datos) a todos los cuentos rusos tradicionales.

metalenguaje de funciones abstractas⁸³ libres de toda ligadura exclusiva con una tradición cultural dada, pero apta para encarnarse en todas” (Bremond, 1973, p. 57, la traducción es mía)

A continuación es lógico analizar la estructura del relato en sus secuencias elementales, la cual Bremond construye a partir de la *paradigmática* de Alan Dundes y sus *motifemas*. Plantea que la narración es una sucesión de fragmentos narrativos básicos, cada uno de los cuales forma una unidad completa compuesta por un par de motifemas o unidades temáticas: “*Prohibición y Violación, Engaño y Víctima engañada, Carencia y Supresión de carencia.*” (Prada, 1991, p. 162) Observemos que tanto el fragmento *Prohibición y Violación* como el fragmento *Carencia y Supresión de carencia* son “dos secuencias paralelas en las cuales la misma acción asume simultáneamente dos funciones morfológicas distintas” (p. 163), puesto que “[s]i toda prohibición tiene por meta reprimir un deseo, toda violación persigue satisfacer una carencia.” (p. 163) Sobre estos dos pares de *motifemas básicos*, “la cadena de la narración descansa sobre una alteración de *mejoramiento y degradación*, sobre un cambio constante del equilibrio en desequilibrio [...] Se debe prever la posibilidad de combinar *Carencia/Supresión de carencia y Plenitud/Creación de carencia*”. (p. 163) Esto, como más adelante veremos, será de gran utilidad para analizar los cambios entre carencia y plenitud del *programa narrativo* que funda en la novela mundial *Don Catrín de la Fachenda*, el cual es precisamente un ejemplo excelente de procesos de *degradación previsible*.

El motifema “es un verdadero “pivote” de la narración, pues abre la articulación de la cadena narrativa a una verdadera alternativa, cuya continuidad, a su vez se articulará en tres fases.” (p. 164) Estas tres fases serán la “*virtualidad, pasaje al acto y realización del mismo*” (p. 166) abriéndose a la posibilidad de la siguiente manera:

Triunfo

Situación que abre una posibilidad

Actualización de la posibilidad

⁸³ Los *actantes* de Greimas.

Posibilidad no actualizada

Esta tríada será la estructura de la secuencia que, a su vez, se articulará con otras secuencias en forma de: *secuencias continuadas* (al llegar a su término, la secuencia abre una nueva secuencia, encadenándose una después de otra), *secuencias en enclave* (una secuencia se “encajona” dentro de otra y, a la vez, es posible que haya más encajonamientos a partir de esta secuencia encajonada, todo antes de que llegue a su fin la *secuencia elemental*), y *secuencias de enlace* (ya sea que dos secuencias elementales se desarrollen simultáneamente, ya sea que una misma, desde dos puntos de vista, cumpla con dos funciones distintas).

Tanto el *enclave* como los procesos de *mejoramiento por alcanzar* y, sobre todo, los de *degradación posible* (dado el carácter del tipo social y del programa narrativo en cuestión) serán claves para el análisis.

Gérard Genette. El nivel discursivo de la narración, es decir, su manifestación, es dividido por Genette en tres aspectos: *el tiempo*, *el sujeto* y *la configuración discursiva*.

Respecto del *tiempo*, sólo nos abocaremos a dos aspectos: *el ritmo o duración narrativa*, proveniente de la tensión entre *el tiempo diegético* y *el seudotiempo discursivo*, y *las anacronías*. Respecto del primer aspecto, recordamos que son posibles *aproximaciones ideológicas* del seudotiempo discursivo al tiempo diegético, es decir, en algunos casos se asignan breves espacios discursivos a largas extensiones de tiempo diegético (*sumarios*) o verdaderos “saltos temporales diegéticos” (*elipsis*, consistente de omitir períodos completos de tiempo diegético), mientras que en otros habrá la presentación de *escenas*, es decir, se narrará “en tiempo real,” especialmente en el caso de los *diálogos*; asimismo encontramos el fenómeno llamado *pausa descriptiva*, en la que se detiene el tiempo de la diégesis, las cuales serán comunes en la “corriente realista”,⁸⁴ En cuanto a las *anacronías*, recurriremos a conceptos centrales y básicos, ampliamente

⁸⁴ Pero, a diferencia de la mayoría de los relatos *realistas*, en *Don Catrín...* encontramos una preferencia por los sumarios y las escenas, los cuales serán los elementos *indiciales*, de acuerdo con Barthes, para reiterar el carácter del *tipo social* que es *el catrín*.

conocidos, sobre los saltos temporales diegéticos o *elipsis* con fines muy precisos, tanto para la trama como para el suspenso; hacia el pasado, son llamados *analepsis*, y hacia el futuro son *prolepsis*.

En cuanto al sujeto, sólo nos abocaremos al sujeto de la enunciación, *autodiegético* o partícipe de su narración, con una *focalización* en sí mismo (aparentemente, puesto que el personaje que narra su propia historia lo hace en retrospectiva, por lo que su perspectiva ya está “ampliada”): *voz* y *focalización*, así, se encuentran en el mismo Catrín, narrador en primera persona *no-omnisciente*.

Capítulo IV. Análisis narratológico de *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*

VIII. Análisis mixto realizado mayormente con base en las teorías de Roland Barthes, Claude Bremond y Renato Prada Oropeza

Existe una *matriz costumbrista* en la novela en cuestión, compartida por todas las novelas del género, el cual tradicionalmente está integrado en el Realismo por los estudios literarios. Esta matriz costumbrista se centra en un *programa narrativo* bien establecido y en la reiteración de las características del *tipo social*, en este caso el *catrín*, y no en el desarrollo de una trama o historia guiada por un conflicto o nudo novedoso; hay que aclarar también que los *tipos sociales* usados dentro de este tipo de novela no son muy distintos entre sí, dado que deben cumplir con el *programa narrativo*, aunque esto ya es tema de un estudio más extenso. *Don Catrín de la Fachenda* es la primera novela costumbrista,⁸⁵ y demostraremos que no posee unidad total lógicamente necesaria, es decir, no es una *macrosecuencia*, en términos de Greimas, sino que el programa narrativo más bien consiste en un planteamiento argumental infinitamente catalizable, por lo que cada una de las secuencias puede ser independiente de las demás (como relatos breves) y, en retrospectiva, la única cohesión de tales secuencias es la identidad del personaje, o sea, su nombre y ciertas características “invariables”. Esto quiere decir que, por más *programa narrativo* que haya, nos encontramos con una *novela anecdótica* sin la *unidad de composición* o *impresión*⁸⁶ que marcaría al resto de las novelas del siglo y que caracterizaría al género a partir de entonces, que de hecho marcaría todas las producciones narrativas burguesas de la época; esto es, la última secuencia no implica lógicamente en retrospectiva las demás.⁸⁷

⁸⁵ Aun cuando *El Periquillo Sarniento*, novela previa, tiene una función proto-costumbrista en la Historia de la Literatura, con toda la carga picaresca que tal papel implica.

⁸⁶ Cfr. *Philosophy of Composition*, de Edgar Allan Poe.

⁸⁷ En *Philosophy of Composition* podemos ver que, en la novela tradicional burguesa, por la cohesión lógica que implica en las funciones y secuencias que lo anteceden, es que el desenlace parece *inevitable* o, más precisamente, *natural*, esto si todos los cabos fueron atados, claro.

Dejamos claro que el reducir la obra a sus secuencias principales nos permite ver esquemáticamente el aspecto meramente *diegético* de la obra, lo que hemos llamado su *esqueleto narrativo*, aunque se pierden los aspectos discursivo, histórico, intertextual, hermenéutico, psicológico y receptivo, lo cual no es necesariamente malo, pues de eso se trata el *análisis*. Podremos ver que esto simplifica enormemente las obras (es decir, evidencia la sencillez de su planteamiento narrativo) y revela que no son tan diferentes entre sí, pues lo que hace auténtica y trascendente de alguna manera una obra es la forma, el estilo, la expresividad particular de su lenguaje. Tan sencillo es el planteamiento que lo más común es que encontremos las secuencias principales de una novela en la división de los capítulos, aunque claro no se trata de una ley o algo parecido. Por esto es que presentaremos muy brevemente las secuencias mediante palabras clave que las describan y, en los casos más complejos e interesantes, mostraremos las funciones mayores que las constituyen.

La novela comienza con una apología de sí misma, lo que, al ser *discurso entimemático* (expresión de ideas), no *diegético* (narrativa), queda como una función simple e indivisible por el hecho de que ya hay un narrador que activó la secuencia narrativa (lo cual también ocurriría con el *discurso lírico* (expresión poética)). Ponemos en orden inverso tanto secuencias como funciones para hacer la revisión retrospectiva de la lógica o cohesión narrativa, mostrando de paso el *programa narrativo* y los movimientos de *carencia/plenitud*, es decir, de *degradación/superación*.

#. Secuencia *de enlace* sobre el practicante Don Cándido: “Cuidados, intentos de *conversión* y terminación de la obra de Catrín por parte del practicante Don Cándido en el hospital”.

1. Don Cándido se hace amigo de Catrín lo cuida y le predica (nótese que aquí ya hay una	2. Conoce a Catrín mediante sus cuadernos y conversaciones y siente lástima por él.	3. Don Cándido se compromete a terminar de redactar la obra.	4. Intenta convencer a Catrín de alguna “verdad eterna”.	5. Catrín se niega a aceptar las ideas de su Don Cándido.	6. Don Cándido decide decir la “verdad” (su opinión sobre Catrín) al final del escrito.	7. Se condeuele de la desgracia de Catrín y desea no haberlo conocido.
--	---	--	--	---	---	--

secuencia sencilla).						
----------------------	--	--	--	--	--	--

#. Muerte y sepultura de Catrín.

1. Catrín deja de dictar por falta de fuerzas.	2. Muere Catrín (no se aclara si esta función y la anterior son simultáneas)	3. Se le hacen exequias al cadáver de Catrín.	4. Bajan su cadáver caliente de la cama.	5. Llevan el cadáver de Catrín al depósito.	6. Llevan el cadáver de Catrín al "camposanto".
--	--	---	--	---	---

#. Catrín cae enfermo.

1. Catrín se enferma de una anasarca o general hidropesía.	2. Marcela llama al médico.	3. Médico y boticario dejan sin la mitad de lo que tenía a Catrín.	4. Médico y boticario desahucian a Catrín	5. Marcela huye con todas las cosas de la casa.	6. Marcela deja recomendado a Catrín con la casera.	7. Catrín es llevado al hospital por la casera.
8. Comienza a perder el control de su escritura.	9. El médico la anuncia su muerte y le sugiere que se disponga.	10. Se le practican los ritos religiosos católicos para los moribundos.	11. El practicante Don Cándido se hace amigo de Catrín, <i>lo cuida y le predica</i> (las últimas dos funciones son <i>de enlace</i> las demás secuencias hasta el fin).	12. Llega el momento en que Don Cándido debe asistir a Catrín como amanuense.	13. Catrín le encarga al practicante el fin de la redacción.	14. Catrín agoniza

#. Catrín pierde una pierna y goza el no trabajar siendo mendigo durante poco más de un año.

(El principio del capítulo es el final de la secuencia del capítulo anterior, pero entre ésta y la que sigue no hay continuación o consecuencia (narratividad))

*Taravilla hace de catrín y se despiden.

1. Taravilla come y bebe a costillas de Catrín.	2. Taravilla se despide.	3. Se fueron todos a recoger a sus casas o a las ajenas.
---	--------------------------	--

En ésta, la secuencia principal, se enlaza el relato mayor de la disputa entre Catrín y el marido, con la casi indiferencia del público frente al conflicto.

1. Catrín tiene una aventura amorosa con una mujer casada.	2. El marido de la amante de Catrín los descubre.	3. El marido acuchilla a Catrín en el muslo izquierdo.	4. El marido maltrata a su esposa sin que alguien se lo impida.	5. El marido se lleva a su esposa sin que alguien sepa adónde.	6. Catrín queda desangrándose a la vista del público que no ayuda.	7. Llega un oficial.	8. El oficial llama a una patrulla.	9. Una patrulla lleva a Catrín a un juez.	10. El juez determina que lleven a Catrín al hospital.
11. Le toman declaración a Catrín y el responde falsedades.	12. Le cortan la pierna a Catrín.	13. Echan a Catrín del hospital.	14. Catrín consigue un par de muletas.	15. Catrín comienza a pedir limosnas.	16. Catrín se convierte en maestro de pedigüños y holgazanes a los dos meses.	17. Catrín halla a Marcela.	18. Marcela se va a vivir con Catrín.	19. Marcela cuida de Catrín con esmero.	20. Catrín logra una vida acomodada.

Secuencias de enlace reiteradas, cuya ocurrencia no se especifica, aunque se connota su alta frecuencia:

*Catrín hace desmanes por la bebida, pero Marcela lo tranquiliza.

1. Catrín provocaba problemas en la calle y en casa por hacer imprudencias en parte	2. Marcela dejaba a Catrín sin muletas sobre su cama.	3. Catrín quedaba inmovilizado en la cama, hablando "como un perico".	4. Se le quitaba la <i>chispa</i> (ebriedad) a Catrín.	5. Marcela le hacía cariños a Catrín.	6. Marcela y Catrín quedaban "tan amigos como siempre".
---	---	---	--	---------------------------------------	---

provocadas por el alcohol.					
----------------------------	--	--	--	--	--

*Los otros limosneros atacan verbalmente a Catrín.

1. Los otros limosneros atacaban verbalmente a Catrín por envidia.	2. Catrín, incómodo, los ignoraba, gritaba más recio y recogía su limosna, todo <u>simultáneamente</u> .
--	--

#. Catrín acepta participar en un robo y va al Morro de La Habana por dos años.

1. Catrín teme verse otra vez “en la última miseria” y le comunica su preocupación a un “amigo”.	2. Éste convence a Catrín de robar una tienda.	3. Catrín acepta participar.	4. Acuerdan día y hora.	5. Se dirigen a la tienda.	6. Penetran la tienda y se encierran en ella.	7. Son descubiertos y sometidos.
8. Son llevados a la cárcel.	9. Son condenados a pasar dos años en la cárcel, del Morro de la Habana.	10. Catrín y su colega pasa dos años en la cárcel.	11. Catrín sale de la cárcel habanera.	12. Catrín regresa a México.	13. Catrín se convierte en un pillo.	

La función “9. Catrín y su colega pasa dos años en la cárcel” implica una descripción de sus obligaciones y carencias no narrativizada (no hay *secuencias*, sólo funciones separadas) y una *secuencia* que se *encajona* a la principal, altamente indicial.

*Catrín se queja de los malos tratos del cómitre con el gobernador, éste lo rechaza y recrimina, y Catrín decide renunciar a sus ejecutorias.

1. El cómitre maltrata a Catrín y a su compañero.	2. Catrín hace un escrito de queja para el gobernador de la prisión	3. El gobernador de la prisión responde a Catrín que no es noble y que	4. Catrín reniega de los “nobles” y destruye sus ejecutorias.
---	---	--	---

	para quejarse contra el maltrato del cómitre.	ése precisamente es “el trato que merece”.	
--	---	--	--

Secuencias meramente indiciales que no afectan al devenir narrativo, es decir, no continuadas o consecuentes con la línea narrativa principal:

Secuencia menor reiterativa (se comenta que ocurrió más de una vez) cuya finalidad es indicial y que sólo es *continuada* con el encuentro con Taravilla, por lo que las vincularemos mediante literales:

a) Catrín regresa periódicamente con sus amigos catrines.

1. Catrín pasaba por alguna “buena racha”.	2. Catrín se vestía “decente”.	3. Catrín concurría con sus primeros amigos.
--	--------------------------------	--

Secuencia menor meramente indicial: *Catrín estafa y roba a una mujer en la calle.

1. Catrín encuentra a una mujer que vende un hilo de perlas.	2. Logra regatear el precio del hilo.	3. Convence a la mujer de que es sobrino del provincial y de que el hilo es para él.	4. La mujer le da el hilo a Catrín.	5. La mujer se va con Catrín al convento.	6. Catrín deja esperando a la mujer por su dinero en el portón del convento.	7. Se escapa por un callejoncito con el hilo.	8. Vende el hilo a un familiar.
--	---------------------------------------	--	-------------------------------------	---	--	---	---------------------------------

b) Catrín se encuentra a su viejo “amigo” Taravilla, quien ha quedado cojo por causa de la guerra.

1. Taravilla entra al café en el que se encontraba Catrín.	2. Catrín ofrece asiento y convite a Taravilla.	3. Taravilla ordena comida y bebida.	4. Taravilla explica a Catrín cómo quedó cojo a manos del enemigo.	5. Taravilla cuenta con gracia a los presentes sus aventuras y Catrín se burla grandemente de su cojera.
--	---	--------------------------------------	--	--

#. Catrín recibe la caridad de uno de sus padrinos.

1. Catrín decide empeñar lo poca y desherrapada ropa que le queda y sus “ejecutorias y papeles de nobleza”.	2. Catrín entra a una tienda y ofrece sus cosas al tendero.	3. El tendero reconoce las ejecutorias de Catrín y se identifica como su padrino.	4. El padrino se conduele del estado de Catrín.	5. El padrino hace muchas preguntas a Catrín sobre su estado presente y éste le responde con mentiras.	6. El padrino regala a Catrín “un vestido de los suyos” y veinte pesos.
7. Ocupa el dinero para aliviar su hambre y comprar ropa y accesorios.	8. A la noche, se va a refugiar a la casa de la vieja hospedera.	9. Toma un cuarto al día siguiente.	10. Recupera su colchón y su baúl.	11. Regresa a los cafés con sus amigos catrines.	

#. Catrín se encuentra con un antiguo criado de la casa de sus padres y rechaza sus propuestas de trabajo.

1. Catrín se encuentra con un excriado de la casa de sus padres.	2. El excriado se lamenta por el estado de Catrín.	3. Catrín le contesta que acaba de salir del hospital.	4. El excriado le hace varias propuestas de trabajos comunes a Catrín.	5. Catrín responde con enojo que no piensa “rebajarse” a trabajar.	6. El excriado de Catrín desiste impacientemente de su intento de convencer a Catrín de conseguir algún trabajo.	7. El excriado se marcha.	8. Catrín vaga sin rumbo.
--	--	--	--	--	--	---------------------------	---------------------------

#. Catrín trabaja en una carpa.

1. Catrín se encuentra con otro amigo.	2. El amigo recrimina o se burla de (no queda claro) Catrín y le propone que se consiga un trabajo de “cómico”.	3. Consigue trabajo en la carpa “Coliseo” como <i>metemuertos</i> .	4. Goza del amor de las mujeres que trabajan en la carpa y de otras durante cinco meses.	5. Termina en el hospital por sus excesos.	6. Padece maltratos en el hospital.	7. Sale debilitado y más pobre aun del hospital.
--	---	---	--	--	-------------------------------------	--

#. Catrín vive en un prostíbulo como criado.

1. Catrín solicita el “patrocinio” de ciertas prostitutas.	2. La “buena vieja” lo lleva al burdel que regenta.	3. Se convierte en sirviente del burdel y de todos sus clientes.	4. Determina a “mudar de vida” con base en las enseñanzas para el comodino que aprendió en forma de decálogo.	5. Se escapa con las ropas de las mujeres.	6. Vende las prendas en el Baratillo.	7. Compra lo que cree necesario.	8. Se muda a un barrio muy distante del burdel.	9. Regresa a su vida de Catrín.	10. Vuelve a quedarse sin artimañas y enfrenta de nuevo carencia.
--	---	--	---	--	---------------------------------------	----------------------------------	---	---------------------------------	---

#. Catrín es golpeado por seducir a la hermana de un amigo benefactor.

1. Catrín halla “un monigote alquilón” que lo alberga en su casa durante varios días.	2. Catrín seduce a la hermana de su amigo.	3. El amigo descubre a Catrín ya su hermana juntos.	4. Golpea brutalmente a Catrín.	5. Catrín vuelve a visitar el hospital.	6. Los jueces sentencian a favor del amigo de Catrín.	7. Catrín sale del hospital sin dinero ni cosas.
---	--	---	---------------------------------	---	---	--

#. Catrín trata de recuperarse pero es echado a la calle por su casero y sin cosas.

1. Catrín se pasa la noche componiendo los pedazos de ropa vieja y gastada para poder seguir aparentando y engañando, para comer al día siguiente.	2. Catrín se pone a planchar sus vuelos.	3. El casero entra y halla medio desnudo y planchando a Catrín.	4. El casero le cobra la renta a Catrín.	5. El casero y Catrín discuten por la renta del cuarto y por el supuesto honor de Catrín.
--	--	---	--	---

. Se aporrean con sillas viejas.	. Entra la casera y detiene la pelea.	. Los caseros le permiten vestirse.	. El casero lo lanza de la casa y se quedó con sus cosas.	. Catrín sale avergonzado y enojado
----------------------------------	---------------------------------------	-------------------------------------	---	-------------------------------------

#. Catrín es golpeado por un marido despechado, hospitalizado y conoce la peor miseria hasta ahora.

1. Catrín encuentra a un amigo.	3. El marido de la muchacha descubre al grupo y los ataca con un sable desnudo.	4. La mujer cae en el piso.	5. El amigo de Catrín se defiende con un puñal.	6. Catrín derrama un plato de mole en la cabeza del marido.	7. El marido se enfurece más.	8. El agresor le tira un tajo a Catrín que lo abre la cabeza y le hace perder el conocimiento.	9. Catrín despierta en el hospital.	10. Se entera de que el agresor fue el marido.	11. Es maltratado por practicanes y enfermeros.
2. Asiste a la fiesta de Santiago con el amigo y una muchacha bonita.									
12. Es declarado es declarado sano aun cuando él no se siente tal.	13. Catrín y su amigo van del hospital a la cárcel.	14. En prisión, se le levantan "mil testimonios", especialmente el de <i>alcahuete</i> .	15. Catrín y su amigo no tienen dinero para pagar al escribano por su defensa.	16. Se dilata la causa hasta un mes.	17. A instancias del marido se continúa el proceso.	18. Se emitieron las sentencias: Catrín queda libre y con una amonestación.	19. Catrín vende casi todo lo que tiene para comer.	20. Pasa un tiempo en la pulquería y se va sin pagar.	21. Llega más pobre que nunca a su casa.

#. Catrín defiende a los catrines y es expulsado a golpes de la casa del conde de Tebas.

1. Catrín va por la noche y con un amigo a la	2. Hacen tertulia el conde y todos sus invitados.	3. Meriendan	4. Se conversa sobre diferentes asuntos.	5. Se habla sobre la supuesta "verdad" de la religión católica, de sus dogmas y	6. El capellán arremete contra los catrines, aduciendo que son ociosos,
---	---	--------------	--	---	---

casa del conde de Tebas.				de la “decadencia” de la época ilustrada.	ignorantes, inmorales, presumidos y que quieren que los demás sean como ellos.
7. Catrín diserta una defensa de los catrines de fachendas en dos partes: la vida holgada que llevan, y las habilidades para conquistar, jugar y aparentar.	8. El capellán responde con sarcasmo que Catrín le acaba de dar la razón.	9. Catrín es recriminado y expulsado con violencia por el conde de Tebas, sus invitados y el propio amigo de Catrín.	10. Acepta retirarse en mal estado.	11. Promete vengarse.	12. Regresa a dormir a su cuarto.

#. Catrín cumple exactamente el decálogo y vive las consecuencias de ello (Esta secuencia es un resumen del resto del relato, y es reiterativa en el orden presentado).

1. Catrín observa ininterrumpidamente el decálogo, especialmente el punto cuatro: “Aúlla con los lobos”.	2. Catrín gana muchos “amigos” a cuya costa pasa buenos ratos pero también muy molestos problemas, especialmente por abusivos y pendencieros.
--	---

#. Un conocido de Catrín lo convence de poner en práctica el decálogo de Maquiavelo.

. Catrín acude a un conocido a quien llama su amigo, para contarle sobre el miedo que le provocó su visión de su tío el cura.	. El conocido de Catrín se burla de éste y lo recrimina por ser un supersticioso de mente débil.	. El conocido justifica sus excesos de Catrín mediante una diatriba nihilista para tranquilizar a Catrín.	. El conocido pronuncia el decálogo de Maquiavelo para Catrín.	. Catrín expresa su única duda, nacida solamente de la superstición del infierno católico.	. El conocido de Catrín vence la última resistencia de la superstición de Catrín mediante el burlarse de tales ideas y ponderando los beneficios de ser un desvergonzado.
---	--	---	--	--	---

1. La vida de Catrín hasta terminar su primera educación.

1. Catrín nace en una ciudad opulenta y populosa por los años 1790 ó '91.	2. (No queda claro si ésta es la primera o la segunda función) Los padres de Catrín se unen, mientras que la madre llevó "en dote" al matrimonio a dos hijos clandestinos de un título y tres mil pesos dados por el padre biológico.	3. Catrín estudia a la fuerza en la escuela durante sus primeros años.	4. Catrín se gradúa con dificultades de la escuela después de ser expulsado de varias.	5. Catrín estudia a la fuerza en el colegio.	6. Los padres de Catrín lo meten a estudiar en la facultad de filosofía.	7. Catrín obtiene su título y se la vive de vacaciones	8. El tío cura insta a los padres de Catrín para que lo "soterren" en la facultad mayor.	9. Catrín le dice a su padre que no desea continuar sus estudios.
---	---	--	--	--	--	--	--	---

Conclusiones

X. Narratología

Después del estudio realizado, concluimos que existen elementos desde la perspectiva narratológica para caracterizar *Don Catrín de la Fachenda* como *novela costumbrista*, elementos que se relacionan con lo ya dicho por los estudios literarios de más largo raigambre que existen sobre el tema. Estos estudios sostienen al menos cuatro rasgos de la obra para que ésta sea costumbrista: describe la vida cotidiana de un número de personajes en sus ámbitos de acción habitual a partir de las costumbres que se observan en la vida real de una comunidad; se enfoca en uno o más *tipos sociales*, los cuales son configuraciones actanciales y actorales caracterizadas por tener un cierto número de rasgos bien conocidos y, por lo tanto, convenidos por la sociedad de la que parte la manifestación literaria en cuestión, volviendo al personaje predecible y "psicológicamente" simple; maneja un *programa narrativo* bien establecido, tal como señala Mario Calderón, en el que el *tipo social* protagonista busca el ascenso social y económico sin mediar el trabajo y, en cambio, a través de vías inmorales y socialmente repudiadas, como el juego y el robo, entre otras; moraliza con fines didácticos, tratando de evidenciar mediante contraejemplos, los cuales son los *tipos sociales*, lo que no se debe hacer para ser un miembro funcional y saludable de la sociedad; muestra también ejemplos y discursos que ilustran las costumbres adecuadas tal sociedad, con el fin de que esta sea estable y progresista. Tales costumbres son, principalmente, el trabajo, la educación, la mesura y la conformidad con las condiciones que impone el estrato social en el que se habita.

La narratología nos da cuenta sólo de la segunda y la tercera, y parcialmente de la primera y la cuarta en el nivel de la *configuración discursiva*, puesto que el recorrido narrativo o *accional* desglosado en diversas unidades, como lo propone Roland Barthes, o trazado a través de una serie

de decisiones de acción, como lo trabaja André Bremond, nos permite divisar tanto las vías del *programa narrativo* como la caracterización *indicia/ del tipo social* del que se habla y que se construye en la novela.

Más precisamente, el tipo social del *catrín*, en el recorrido narrativo que hacemos a partir de las *unidades funcionales* de Roland Barthes, se ve develado a través de la enorme cantidad de *indicios* o de *funciones indicia/es* que encontramos, las cuales, a grandes rasgos los caracterizan como una suerte de *pícaro* que, valiéndose de sus ejecutorias de nobleza, obtenidas por sus antepasados en la conquista de América, afirma una supuesta calidad humana superior en comparación con quienes no tienen este ascendiente y reclama su derecho de vivir sin trabajar. Dado que estos personajes de la época de la colonia sólo tenían las ejecutorias pero no el poder económico, su manera de vivir o *modus vivendi* dependía no de la herencia o de beneficios de renta, sino de su apariencia, la verborrea en los cafés para obtener alimento y bebida gratuitos, de engaños, trampas en el juego y hasta robos, todo con el fin, ya dicho, de pasarse la vida sin emplearse pero sí luciéndose todo el tiempo como si pertenecieran a la verdadera clase privilegiada. Como ya dijimos, esto se puede revisar en el casi imperante número de *indicios* que se encuentran en cada secuencia, puesto que no sólo hay comentarios que refieren al carácter y situación del personaje, sino que las mismas acciones del mismo nos refieren una y otra vez a las *mismas cualidades de carácter*.

En cuanto al *programa narrativo*, es fundamental vincular el *modelo constitutivo* de Greimas con el *mapa acciona/* de Bremond, justo como lo propone Prada Oropeza, dado que en el último encontramos confirmado el semema *orden social* por encima del contrario *deseo personal*, pues nos hallamos frente a una novela de carácter didáctico con fines sociales. En otras palabras, la trama o mapa acciona]. en los fracasos de Catrín, confirma la tendencia hacia el *orden social* en contra de su *deseo personal*, imperando aquél por la fuerza misma de los acontecimientos. Más importante aún resulta la confirmación de un programa narrativo a través del *mismo mapa acciona/*, el cual, como ya mencionamos, se reitera en cada intento del protagonista por ascender socioeconómicamente y ocurre a partir de la aparición

del conflicto, el cual es la pobreza y la marginación social. Este mapa acciona! se reduce a las siguientes decisiones y situaciones: 1) introducción, agravamiento o confirmación del conflicto (pobreza y marginación); 2) no-aceptación de la situación (precedida por un "reconocimiento" y sucedida por un "rechazo", ambos implícitos), 3) toma de medidas para afrontar la situación, 4) medidas inmorales y socialmente inaceptables, 5) no-éxito de las medidas tomadas. Con esta *simple secuencia* se puede caracterizar narratológicamente el cuerpo de nuestra novela y, postulamos, el cuerpo de *toda* novela costumbrista. Asimismo, no hay que olvidar que este proceso es uno de *degradación*, explicitado en el cuerpo de nuestro análisis como una transformación de un *proceso de mejoramiento* a un *proceso de degradación* a través de la decisión de tomar "medidas inmorales y socialmente inaceptables", evento que comienza la *degradación*.

El hecho de que se trata de una novela costumbrista, es decir, centrada en un protagonista que es un *tipo social*, se ve reforzado, además, por la "simplicidad" argumental, es decir, por el hecho de que seguimos las peripecias de *un solo* personaje en una trama temporalmente recta, como se puede ver en el esquema básico de la acción, es decir, la introducción, el desarrollo y la conclusión, luego desglosado en el mapa accional, en donde sólo existe la historia de Catrín.

Finalmente, en lo que a la narratología se refiere, encontraremos configurada discursivamente la *lección* o el *fin didáctico* en forma de ironía cuando el discurso de Catrín parece describir a un caballero de alto y rancio raigambre, y de honor y méritos a toda prueba, pero se ve contradicho por sus actos viles y por los hechos vergonzosos a los que se enfrenta; también la encontraremos en forma de discursos moralizantes que los mismos personajes realizan con el pretexto de ayudar a Catrín o de exponer sus ideas, como es el caso del tío cura, de los ancianos del café, del amigo de la taberna, de Cándido o del mismo Catrín llegado el momento de su última decadencia.

IX Intertextualidad

Ahora, respecto de la intertextualidad, tenemos las siguientes conclusiones. Sostenemos que las fuentes de las que mana históricamente el discurso de José Joaquín Fernández de Lizardi son variadas. Para ello, debemos caracterizar su discurso a mediante los siguientes rasgos: prosa con estilo popular y, por lo tanto, accesible a un mayor número de personas, con el evidente fin de la comunicación amplia; fines didácticos en lo que se refiere a las costumbres morales y cívicas, y a la educación como elemento fundamental para la estabilidad y el progreso social; agilidad a través de breves pero precisas descripciones y diálogos que dinamizan la trama, con un lugar importante para las meras digresiones morales. Estos tres elementos parten, como hemos observado, de las siguientes fuentes históricas: la tradición popular característica de la lengua española y de su literatura desde sus inicios, como se puede ver en el lenguaje de obras clásicas como *El Mío Cid*, escritos de Alfonso X el Sabio o *El libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, así como en la lustrosa tradición del Siglo de Oro en Cervantes, Quevedo o Lope de Vega, todos llenos de elementos provenientes del lenguaje popular; la búsqueda pre-ilustrada de comunicación amplia a través de un lenguaje más simple y con temas rurales, aunque idílicos, que el neoclasicismo, desde su primera Arcadia italiana, estableció como una de sus metas, deviniendo incluso en versificaciones satíricas de abierto carácter popular y didascálico, en donde se ironizaba a la sociedad en su conjunto y hasta al mismo autor, señalando faltas sociales y propias que éste inscribía para beneplácito y aprendizaje de los lectores; la expansión de la prensa y, específicamente, la aparición del *Diario de México*, en el cual se hizo pública su búsqueda por una comunicación más abierta con todos los sectores de la población, especialmente los populares, hecho que aumentó la prosa, la simplificación del lenguaje -en contraposición al barroquismo excesivo de los malos imitadores de Góngora- y la popularización de las formas; la situación sociopolítica del imperio en la Nueva España. Mientras la Grana se encontraba en posesión del imperio napoleónico y los españoles, en consecuencia, buscaban la independización, la misma Nueva España se encontraba en un proceso de aprendizaje de las ideas ilustradas y de conflicto creciente por el malestar que el seguir

siendo una colonia les producía; ante los afanes independentistas, pues, reforzados con la recientemente ganada autonomía de los Estados Unidos, una búsqueda por comunicar las ideas propias y por aleccionar a otros eferveció hasta el grado de aparecer folletines y hojas volantes que, además de los periódicos y gacetillas, publicaban las ideas en boga, como es precisamente el caso del trabajo de Fernández de Lizardi, quien pagaba sus propias publicaciones.

Estos elementos, concluimos, son los antecedentes de la escritura de José Fernández de Lizardi, los que establecieron la brecha que dio camino al autor para convertirse en el primer novelista de América Latina y, a la vez, el pionero de la novela costumbrista, con *Don Catrín de la Fachenda*.

Los efectos, por otro lado, que esta novela tuvo sobre su medio, son diversos, pero nosotros los dividiremos en dos: los literarios y los sociopolíticos. En el caso de los primeros, las consecuencias son evidentes en el sentido de que se trata de la primera *novela* específicamente *costumbrista* que se escribió en el mundo, sobrepasando los límites del *cuadro de costumbres*, instaurando una amplia cadena de acciones, y adelantándose al trabajo de la española Cecilia Bohl de Faber. De igual manera, estableció, como ya hemos visto, un *programa narrativo* que se seguiría durante casi dos siglos después, incluso en el ámbito fílmico, para divertir y, a la vez, moralizar. En cuanto a las consecuencias sociopolíticas, *Don Catrín del a Fachenda*, junto con *El Periquillo Sarniento*, dejó plena constancia de los lastres y vicios que, procedentes de la Colonia, el nuevo México debía sacudirse, haciendo incluso eco en el programa sociocultural y político de Ignacio Manuel Altamirano y en todos los escritores liberales que le sucederían. *Don Catrín de la Fachenda*, es una piedra de fundamento nacional, y hasta internacional, por la forma literaria y las ideas políticas implícitas en ella, todas expresadas a través del práctico recurso del *reconocible tipo social*.

Bibliografía y referencias

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: Seguido de: Nuevos ensayos críticos*.

México: Siglo XXI, 1997.

-----, "Introducción al análisis estructural de los relatos", p. 65-101, en Silvia Niccolini (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

Benveniste, Emile. *Problemes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1966.

Bremond, Claude, "Le message narratif", en *Communications* núm. 4. París: Ed. Du Seuil, 1965.

"La logique des possibles narratifs", en *Communications* num. 8. París: Ed. Du Seuil, 1966.

-----, *La semiótica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, Col. Comunicaciones, 1970.

-----, *Logique du récit*. París: Ed. Du Seuil, 1973.

Calderón, Mario, "La novela costumbrista mexicana", p. 315-324, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita de México decimonónico: Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005.

Camp, Jean. *La literatura española*. México: Editorial Diana, 1965.

Carrillo, Alberto, et. al. *Medios, ilusión y realidad virtual*. México: No publicado, 2013. Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Londres: Oxford, 1975.

Delgado, Rafael. *Los parientes ricos*. México: *Semanario Literario Ilustrado*, 1901-1902.

De Mesonero Romanos, Ramón, "La patrona de huéspedes", en Ignacio Boix (Antolog.). *Los españoles pintados por ellos mismos*. Madrid, España: Ignacio Boix, 1843-1844.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1998.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, Col. Lengua y Estudios Literarios, 2002.

Erasto Cortés, Jaime y Alfredo Pavón, "El cuento y sus espejos", p. 259-272, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen 1: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005.

Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés Editores. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, 1997.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton, 1957.

González, Carlos. *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 1998.

Granillo, Lilia y Esther Hernández Palacios, "De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. "La edad de oro de las poetisas mexicanas", p. 121-152, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen 1: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005.

Greimas, Algirdas. *Du Sens: Essais sémiotiques*. Paris: Ed. Du Seuil, 1970.

Jakobson, Roman, "Sobre el realismo artístico", p. 71-79, en: Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2002.

Lotman, Iuri. *La Semiósfera I*, Valencia, España: Cátedra, Universitat de Valencia, 1996.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel, 2000.

Márquez, Celina, "Hacia una definición del realismo en *La Rumba* de Ángel de Campo", p. 245-258, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005.

Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. México: CONACULTA, 1993.

Monsiváis, Carlos, "Del saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en el siglo XIX", p. 89-106, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005.

Mounin, Georges. *La literatura y sus tecnocracias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Palazón, María. *José Joaquín Fernández de Lizardi*. México: Ediciones Call y Arena, Col. Los Imprescindibles, 2001.

Pimentel, Luz. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 2002.

Pizarro, Nicolás. *El monedero*. México: Edición del autor, 1861.

Poe, Edgar Allan. *Philosophy of Composition*, Revisado por última vez: 26/06/14, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf>.

Prada Oropeza, Renato. *El lenguaje narrativo: Prolegómenos para una semiótica narrativa*.

Zacatecas, México: Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Zacatecas, 1991.

Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. París: Ed. Du Seuil, 1970.

Quirarte, Vicente, "Apuntes para una cronología de la ciudad de México en el siglo XIX", p. 165-188, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005

Rea, Jefferson, "Prólogo" y "Reseña biográfica", en: José Joaquín Fernández de Lizardi.

Don Catrín de la Fachenda y Noches tristes y día alegre. México: Porrúa, Col. de Escritores Mexicanos, 2013.

Ruedas de la Serna, Jorge, "De zagales y mayores. Notas para la historia de la Arcadia de México", p. 107-119, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen I: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005. Safa, P., "Identidades locales como construcción del sujeto, símbolos colectivos y arena política: una propuesta

metodológica , en Jorge E. Aceves Lozano (coord.). *Historia oral: Ensayos y aportes de investigación*. México: CIESAS, 2000.

Sandoval, Adriana, "Las "novelas sociales" del siglo XIX. Un primer acercamiento a José Rivera y Ríos", p. 303-314, en: Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (Coords.). *La República de las Letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico: Volumen 1: Ambientes, asociaciones y grupos: Movimientos, temas y géneros literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005.

Saussure, Ferdinand. *Cursus de lingüística general*. México: Fontamara, 1998.

Shklovski, Vladimir. "El arte como artificio", p. 55-70, en: Tzvetan Todorov (antología). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2002.

"Los españoles pintados por sí mismos", en:

<http://www.odisea2008.com/2012/06/los-espanoles-pintados-por-si-mismos.html>. Revisado por última vez: 26/06/14