ESPEJOS DE LA CIUDAD LETRADA:
EL “ARRASTRADERITO” Y EL JUEGO COMO METAFORAS POLÍTICAS
EN
EL PERIQUILLO SARNIENTO

POR

JUAN PABLO DABOVE
University of Pittsburgh

Para Carlos Jáuregui.

Este mundo es juego de bazas,
Que sólo el que roba triunfa y manda.

Quevedo

¿Cómo del juego, que es vicio / supo sacar tal doctrina?
Hernán González de Eslava

Conoci que es una verdad que [el juego] es *el crisol de los hombres*, porque allí descubren sus pasiones sin rebozo, o a lo menos es menester estar muy sobre sí para no descubrirlas.
Fernández de Lizardi

En el inicio del Capítulo III del Tomo II de *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, Perico—encontrándose solo luego de la muerte de su madre, sin fortuna ni perspectivas— decide por inspiración de su amigo Juan Largo abrazar la carrera de *cócora*, o tahúr oportunista de baja estofa. Explicando los preliminares del “cocorismo”, y ante la pregunta de Perico (“¿Cómo se las ingenia uno?”), Juan Largo dictamina: “se procura tomar un buen lugar (pues *vale más un asiento delantero en una mesa de juego que en una plaza de toros*), y ya sentado uno allí, está vigilando al montero[...]” (339, énfasis mío). Allí Juan Largo está comparando e igualando dos actividades que no tienen el mismo estatuto, ya que en un caso se trata de un espacio de sociabilidad marginal (el juego), mientras que en el otro es la celebración máxima de la sociedad guerrera estamental (los toros).

Las corridas de toros fueron no sólo en la península ibérica, sino en todo el Imperio español, la fiesta del orden estamentario. Así, mientras que en la metrópolis la fiesta brava había sido desde sus inicios la fiesta legitimadora del derecho de los guerreros a mandar sobre los labradores, en la Nueva España lo fue del derecho de los conquistadores a dominar a los indígenas.

No es una simple casualidad que la primera corrida de toros de la Nueva España se haya realizado el 13 de Agosto de 1529, para conmemorar el aniversario de la caída de México-Tenochtitlán, en manos de los españoles (Viqueira Albán 34).

Incluso, Viqueira Albán (33s) describe cómo la disposición de los asientos en torno a la plaza funcionaba como una suerte de microcosmos de la sociedad colonial, en tanto reproducía espacialmente (como lo hacía también la disposición en damero de la ciudad colonial) el orden jerárquico en el que esa sociedad se asentaba, generándose a veces disputas feroces por adelantar puestos.¹

Es a partir de esta conjunción, por la cual a partir de la corrida de toros como *autorepresentación* de la sociedad colonial, la mesa de juego puede convertirse en una imagen de la ciudad y el orden colonial,² que me interesa realizar mi análisis de *El Periquillo*. Me interesa explorar el uso de esta última como *metáfora política*, en tanto es utilizada por Lizardi para dar una imagen a la vez crítica y totalizadora del expirante orden colonial, en función de su proyecto “nacional”.

Adopto el término “metáfora política” del ensayo de Jean-Pierre Étienne “Sobre el juego como metáfora política. A propósito de algunos textos de propaganda monárquica difundidos en España al advenimiento de los Borbones”, incluido en su volumen *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe siglos XVI – XVIII*, en el cual explora no sólo la función del juego como lugar común de la retórica (la analogía política / juego es una figura vastamente usada, incluso en la actualidad), sino como mecanismo crítico a partir del cual se explica y se interviene en una situación dada, en función de una precisa agenda. Así, recojo la oposición entre metáforas *de la política* y metáforas *políticas*; esto es: metáforas de función pedagógica por una parte, que explican la política a partir de un código convencional, y metáforas que se utilizan como parte del juego político, por otra. Lizardi, en mi opinión, trabaja en la segunda vertiente.

PLANTEO

Hay dos corrientes críticas principales vinculadas al debate en torno a *El Periquillo Sarniento*: la crítica de índole cultural que, atendiendo a la “intervención” de *El Periquillo* en el contexto de la inminente independencia mexicana, vincula la obra a su contexto político o a los debates ideológicos dominantes en la época relativos al gobierno, la educación, la constitución de una identidad ciudadana y/o nacional (Vidal, Franco, Cros, Vogeley, Rama, Moraña). Por su parte, otra corriente de crítica, de acepción más formalista, indaga la obra a partir de su manifiesto carácter de novela picaresca, y en relación con la tradición española e hispanoamericana de picaresca y sátira (Leal, Van Praag Chantaine, Comptom).³

¹ “Los diversos palcos que se ofrecían gratuitamente a las altas autoridades y a las importantes corporaciones reflejaban en buena medida el lugar que éstas ocupaban en la escala del poder político y el prestigio social” (36). “Como además entre los distintos palcos existía una clara graduación, el honor de las personas o corporaciones se medía también por el tipo de palco que recibían. Esto, a su vez, daba lugar a que se suscitasen protestas de aquellos que se sentían menospreciados en el reparto de las lumberras” (37).

² E incluso en una imagen más fiel, porque un buen puesto en la mesa vale más que un buen puesto en la corrida, adelantar puestos en la mesa de juego es más importante que adelantar puestos en la plaza, dice Juan Largo.

³ Adopto esta bipartición de Moraña (17).

El Periquillo surge en un “momento de síntesis del total de la experiencia colonial, en que los intelectuales examinaran su significación, avizoraran las opciones abiertas o clausuradas dentro de ella y luego se plantearan la necesidad de superarlas” (Vidal 203). Pero ese proyecto, necesariamente *doble* (porque implica a la vez un cuestionamiento de la sociedad y del estatuto mismo del letrado que lleva adelante la crítica, en tanto parte de esa sociedad), asume, para Rama, la forma de un cuestionamiento a la ciudad letrada colonial:

El primer magno efecto de la revolución se testimonia con la publicación de la primera franca novela latinoamericana en 1816, *El Periquillo Sarniento* del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi. Entra en quiebra la lengua secreta de la *ciudad letrada* [...] a veces no se ha percibido en toda su amplitud que la obra entera de El Pensador Mexicano es un cartel de desafío a la *ciudad letrada*, mucho más que a España, la Monarquía o la Iglesia” (*Ciudad Letrada* 58, énfasis en el original).

No obstante, Rama no se detiene en los procedimientos mediante los cuales esa crítica se lleva adelante. Mi propósito es indagar en la índole de esos procedimientos,⁴ enfatizando en el hecho de que no se reducen a (si bien no excluyen) la puesta en escena paródica de un repertorio de figuras de la ciudad colonial (el médico, el barbero, el cura), o a la presentación del pícaro como *exemplum* de los efectos de la corrompida educación colonial, o a la puesta en acto pedagógica de la doctrina con la que (en la tradición del *Guzmán de Alfarache*) Lizardi “desalienta” la acción de la novela (Iñigo Madrigal).

La novela lleva adelante su crítica a la ciudad letrada sobre todo a partir del uso de las figuras del *arrastraderito* y del *juego* como metáforas de índole política y literaria, en tanto son el espejo de un cierto orden político-económico letrado y, adicionalmente, en otro nivel de significación, del acto de escritura como tal (esto último permitirá echar nueva luz sobre el “Prólogo, dedicatoria y advertencias a los lectores”, de El Pensador Mexicano). Esto es: el *arrastraderito* y el *juego* no son presentados solo como un fenómeno más de la degradada sociabilidad colonial, sino que en el *arrastraderito* (y en la actividad excluyente dentro de él, el juego de dados, naipes o billar) se resumen críticamente muchas de las formas de la sociabilidad colonial: la educación, la circulación de bienes simbólicos, el modo de “jugar” las relaciones sociales.

Es asimismo este complejo metafórico el que me permitirá argumentar cómo, si bien acuerdo con Noel Salomon, en el sentido de que *El Periquillo* es la “novela de la independencia mexicana”, la posición de Lizardi en tanto letrado es mucho más ambigua, en tanto no escapa de las presuposiciones y los mecanismos que la novela implacablemente critica. Esto es: la metáfora picaresca del *arrastraderito* como espejo de la ciudad letrada compromete la posición misma de Lizardi en tanto letrado en el seno de esa ciudad, y es ese autocuestionamiento el que da a *El Periquillo* su capacidad de interpelación y su nota como novela moderna.

⁴ Por lo cual mi análisis es “formal”, pero dentro de la vertiente “ideológica” antes mencionada. Me atengo al momento “crítico” de la novela, al trabajo de deconstrucción de la ética y de la ideología de la ciudad letrada colonial. Dejo para otra instancia el análisis del momento “utópico” de la obra.

El juego, asociado a las clases marginales, existe como *tema* en la literatura de Europa Occidental desde la baja Edad Media (Maravall, *Picaresca* 501). Sin embargo, sólo más tarde se impone el recurso de hacer del juego en tanto término de una analogía un *motivo estructurante*, además. Este recurso está presente en la poesía *a lo divino*, en literatura política y en obras de inspiración filosófica. Hay ejemplos de esta tendencia tanto en autores mayores del Siglo de Oro (Góngora, Quevedo, Cervantes), como en panfletos anónimos, en los que se análogan las guerras de sucesión de principios del siglo XVIII con una partida del *juego del hombre* (juego famoso en la época) entre las potencias europeas, en la que España es la polla⁵ (Étienvre 201), o la Guerra de Sucesión de España con una partida del juego de rentoy⁶ (Étienvre 255). En consecuencia, este procedimiento lizardiario, si bien no ha sido señalado por la crítica previamente,⁷ se inscribe en una tradición de la literatura española e hispanoamericana (Oquendo,⁸ entre otros), de inspiración eminentemente satírica (aunque no exclusiva).

ESPEJOS DE LA CIUDAD COLONIAL: EL CENTRO Y EL MARGEN

Lizardi no hace del pícaro sólo un personaje —distanciado por la risa— que se aprovecha de un orden que fundamentalmente lo ignora y no le concierne (tal es la experiencia de la picaresca “clásica” como la caracteriza Maravall). Por el contrario, la “travesía” del pícaro devela la verdad de la ciudad letrada,⁹ lo que provoca que Vidal hable de “suma” del mundo colonial (203), Moraña de la “obvia intencionalidad totalizadora” (19) de la novela y Franco del carácter virtualmente ilimitado de la obra (18).

Pero si esa aprehensión totalizadora de la ciudad colonial por la novela es innegable, habría que pensar en cuál es el *modo* como ella ocurre. No ocurre sólo por adición, como si al fin de sus andanzas, habiendo agotado el repertorio de posibilidades humanas y

⁵ “Primera, Segunda, Tercer y Cuarta parte del juego del hombre en que juegan a España como polla entre los cinco monarcas de la Europa que se comprehenden en este juego”.

⁶ “El juego del rentoy. Los siete pecados capitales de la Europa que en la campaña de Marte y mesa de la Fortuna juegan las potencias de Europa...”

⁷ Vidal provee algunas indicaciones parciales en este sentido, pero principalmente en tanto *El Periquillo* hace del arrastrerito un *tema*, que Lizardi trae a la visibilidad: “Con la introducción de los arrastreros, espacio urbano invisible y oculto para la espiritualidad de la conciencia barroca de la Estabilización Colonial, Lizardi expone a la mirada la materia social informe y marginalizada de la productividad social significativa representada por las masas de blancos arruinados y perversos, indios erradicados, negros y castas trashumantes y bandoleros creados por el mercantilismo español y condenados a la inutilidad” (234).

⁸ Mateo Rosas de Oquendo, *Sátira*, vv 1137 a 1190.

⁹ “El texto de Lizardi se articula teniendo como eje el desplazamiento de Pedro Sarmiento a través de una serie no causal de espacios públicos y privados que constituyen la cotidianeidad virreinal. Ya ha sido señalado de qué modo ese tránsito ‘agota las máscaras sociales’ de la realidad novohispana (Vidal 235), exponiendo las tensiones entre cultura oficial, cultura popular y cultura clandestina (marginal, censurada), oponiendo, en fin, a la minada cultura colonial el modelo posible de emancipación y modernidad” (Moraña 18). “El desahucio del orden colonial como experiencia y cancelación de él se da como viaje a través del espacio mexicano para agotar las máscaras sociales prevalecientes” (Vidal 235).

sociales, el cuadro se cerrara. Ese modo de totalización es problemático por dos razones. Primero, porque en la presentación de Lizardi faltan “tipos” esenciales de la sociedad colonial, aquellos que están en la base de su ordenamiento, circunscribiéndose su crítica a algunos sectores subalternos del orden letrado y a algunos sectores marginales de la ciudad colonial:

De la misma manera digo: si en esta mi obrita hablo de los *malos* jueces, de los escribanos *criminalistas*, de los abogados *embrolladores*, de las médicos *desaplicados*, de los padres de familia *indolentes*, etc., etc., ¿Por qué al momento han de saltar contra mí los jueces, escribanos, médicos y demás? (97, énfasis en el original)

Pero, fundamentalmente, porque el recorrido picaresco de Perico *destotaliza* la ciudad. Precisamente, la experiencia picaresca de la ciudad es la de la fragmentación, la confusión y el anonimato (Maravall, *Picaresca* 698s) y tal es la “condición de posibilidad” de la experiencia del pícaro, su “ecosistema” (*Picaresca* 705s). Por tanto, un recorrido picaresco, no puede nunca alcanzar como tal una *suma*, porque no hay en la picaresca un horizonte de totalidad urbana o social en el que esa experiencia se inscriba.¹⁰

La totalización de la experiencia de la ciudad colonial tampoco ocurre al modo «mítico» tradicional de la revelación del centro (el recorrido de Perico no es una peregrinación, porque no tiene coordenadas que lo orienten¹¹), sino precisamente allí donde para la representación colonial de la ciudad ya no hay ninguna verdad simbólica por encontrar, porque comienza lo difuso: los márgenes, y dentro de los márgenes: el arrastraderito, y en él, el juego.

Como es sabido (Rama, *Ciudad Letrada*), la ciudad colonial es un “parto de la inteligencia”, en el cual primó la ambición del orden (entendido como la reproducción simbólica en el espacio de la jerarquía de la sociedad estamental). Por ende, todo recorrido espacial es también un recorrido axiológico, según el cual en el centro, poder y sentido se condensan, y por lo mismo todo es claro y distinto, y a cada paso que da el viandante (en este caso el pícaro) alejándose de ese centro, las cosas van perdiendo nitidez perceptual (o simbólica, que en este caso es lo mismo), se van haciendo más confusas y pobres y peores.¹²

¹⁰ Maravall indica que la descomposición de la concepción de la ciudad orgánica del Medioevo es la causa que hizo posible la aparición del tipo picaresco. Precisamente en *El Periquillo*, el momento totalizador ocurre cuando Perico ya no es pícaro (en San Agustín de las Cuevas). Allí el espacio simbólico de la novela se “cierra”, y Perico se reencuentra con las figuras de su pasado: Don Antonio, Martín Pelayo, Roque (Tomo V).

¹¹ Y hasta cierto punto, el recorrido picaresco busca la desorientación de todas las coordenadas sociales que organizan el espacio urbano (Adrados).

¹² Esto se sostuvo (y parcialmente se sostiene) en las ciudades de Latinoamérica, aunque la representación simbólica de la ciudad encubre que en México, centro y periferia cohabitaban en el mismo espacio de manera problemática. Las descripciones del Palacio Virreinal (según las provee Viqueira Albán), enfatizan en que el mismo tenía el aspecto y la vida social y comercial de una feria. Más que un centro dado de antemano, a lo largo de todo el período colonial se trató más bien de una política que intentó *construir un centro*, dominar los flujos que constantemente amenazaban una precaria homogeneidad. Testimonio de esa preocupación es el opúsculo de Sigüenza y Góngora “Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad”, en el que pueden leerse los temores por la peligrosa vecindad de fuerzas heterogéneas en un mismo espacio físico y simbólico.

Pero en *El Periquillo* se asiste a una radical inversión. Una operación de descentramiento crítico del sistema de signos de la ciudad, en el que la verdad se revela en el margen,¹³ y en ese mismo movimiento se descubre que ya no hay margen ni centro. Lo otro de la moral letrada, el juego,¹⁴ es utilizado como analogía del funcionamiento de la ciudad letrada. Esto ocurre a diversos niveles:

EL ARRASTRADERITO COMO IMAGEN DE LA EDUCACIÓN LETRADA

Fueron juntándose los compadres de Birján en la escuela, y cuando hubo una porción considerable, se pusieron a jugar alegremente.

El Periquillo

Como toda obra picaresca, *El Periquillo* es una obra de educación (Guillén 79). No sólo porque su propósito real o ficticio sea pedagógico, sino porque la obra consiste también en la edificación del carácter del pícaro, coherentemente con la ficción autobiográfica en la que se basa el género. En *El Periquillo* se asiste a una doble escena de educación: en primer término, su educación formal, letrada (en la escuela de primeras letras, en la de Gramática, en la Universidad), que abarca gran parte del Tomo I. Pero hay otra educación: como se vio en *supra* (cf. pág. 1), luego de la muerte de su madre (335), Perico se encuentra totalmente despojado:

Viéndome solo, huérfano, pobre, sin casa ni hogaza, sin domicilio ni ara como los maldecidos judíos, pues no reconocía feligresía ni vecindad alguna, traté de buscar, como dicen, madre que me envolviera; y medio roto, pensativo y cabizbajo salí a la calle luego que entregué a la casera la lista de mis exquisitos muebles (335).

Allí encuentra a Juan Largo, quien lo inicia en la carrera de *cócora en los juegos*. Lo importante es advertir cómo esa iniciación no es una contraeducación (no es una deformación de la educación de Perico), sino que reproduce fielmente todas las instancias y presuposiciones de la educación letrada. Entrada en el arrastraderito, entrada en la ciudad letrada, son así,

¹³ Una de las dicotomías que gobierna la obra durante los años de pícaro de Perico es la del vestido/desnudamiento. El éxito picaresco significa siempre estar vestido (siempre con un disfraz: de médico, de fraile, de catrín, de barbero). Estar debajo significa estar desnudo (por el juego, por haber empeñado o apostado la ropa). En el desnudamiento, “míticamente”, alguna verdad siempre se revela. Desnudo, Perico llega siempre al arrastraderito como a un último recurso, como al lugar de su profunda y negada pertenencia (350, 511, 521, 599, 600, 641).

Asimismo, dice Perico: “No me quedó qué observar en dicho tiempo en asunto de juego. Conocí que es una verdad que es el *crisol de los hombres*, porque allí descubren sus pasiones sin rebozo, o a lo menos es menester estar muy sobre sí para no descubrirlas, lo que es muy raro, pues el interés ciega y en el juego no se piensa más que en ganar” (364, énfasis mío).

¹⁴ Otro que siempre habitó su seno, en realidad. Para ello, basta comprobar la cantidad de disposiciones tendientes a prohibir el juego en la Nueva España, y los volúmenes de dinero que el juego implicaba.

simbólicamente, el mismo paso, el mismo proceso,¹⁵ y el juego no se asocia simbólicamente con la absoluta marginalidad (*Picaresca* 501) sino que, por el contrario, por la metáfora del juego, margen y centro se unen y se contaminan mutuamente.¹⁶

En ambos casos, la escena de transmisión de un saber, que supone la binariedad de los emplazamientos maestro / discípulo (Juan Largo / Perico), es idéntica:

...y así [luego de la lección introductoria al estado de *cócora*] le di las gracias a mi maestro, reconociéndolo desde aquel instante mi protector, y prometiéndole no salir un punto de la observancia de sus preceptos, arrepentido de mis escrúpulos y advertencias (347).

Incluso, es significativo el hecho de que hay un nombre (en la lengua grupal de los jugadores) para aquello que Perico va a devenir. No va meramente a aprender a jugar, sino a *ser cócora* (“Pues, siendo así, cócora me llamo yo desde este punto” 339). Este énfasis en el estado es solidario con las presuposiciones de la educación letrada colonial, en la que el saber implicaba no la mera posesión de un repertorio de habilidades, sino, además, un estado diferencial, en el sentido que Rama lo caracteriza:

[...] resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparara a una clase sacerdotal. Sino el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar (*Ciudad Letrada* 23, énfasis mío).

Hay además una *filosofía* del juego, que proporciona una falaz base moral para el desarrollo de la educación (340-341), y de la que —reproduciendo paródicamente la distinción aristotélica entre *logos* y *techné*¹⁷— se derivan unas *reglas* y sobre todo un *léxico* (339), una *lengua secreta*¹⁸ (342-343). Rama señala cómo en *El Periquillo* “entra en quiebra la lengua secreta de la ciudad letrada, ese latín que había alcanzado su esplendor en el período prerrevolucionario por obra de los jesuitas expulsos y nos había dado la *Rusticatio Mexicana* de Landívar junto a un macizo cuerpo de estudios americanos” (*Ciudad Letrada* 58). Una de las maneras de poner esa lengua en quiebra, en el espacio novelesco, es equiparar

¹⁵ Aparte de su analogía, habría que señalar su contigüidad, porque ocurren sucesivamente en el tiempo narrado.

¹⁶ De esa contaminación procede, también, la metáfora de Pedro de Guzmán (*Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad*) que análoga a las cartas (al mazo de cartas) con la Biblia de los ociosos.

¹⁷ Maravall señala cómo esta equiparación es un *locus* de la narrativa picaresca (*Picaresca* 501). Un ejemplo temprano es la distinción del padre de Pablos (*El Buscón*) según la cual el robo “no es arte mecánica, sino liberal”, y el mismo Lizardi la utiliza en “Los consejos de Birján a sus discípulos nuevos”, en *Alacena de Frioleras* (20 de Junio de 1815).

¹⁸ Esta enseñanza de una lengua secreta reproduce la escena “canónica” de *El Lazarillo de Tormes* (1554), en la que el ciego (Tratado primero) lo introduce en la jeringoza (“me mostró jeringoza”) propia de su gremio.

su función de lengua de clase, vehículo de un saber vedado a los profanos, con la germanía de los jugadores:¹⁹

Para entrar en esta carrera y poder hacer progresos en ella, es indispensable que sepas *amarrar, zapotear, dar boca de lobo, dar rastrillazo, hacer la hueca, dar la empalmada, colearte, espejearte*, y otras cositas tan finas y curiosas como éstas, que aunque por ahora no las entiendas, poco importa; yo te las enseñaré dentro de quince o veinte días, que como tú te apliques y no seas tonto, con ese tiempo basta para que seas maestro con mis lecciones (344, énfasis en el original).

Al punto de hacer del latín una variante de la germanía, de la “dialéctica leperuna” (354):

[...] el *gurrupié* no puede perder nunca su trabajo, como no sea tonto, pues en sabiendo irse *a profundis* seguido, sale la cuenta muy bien; pero es menester hacerlo con salero, pues si no va uno muy expuesto.

—¿Cómo es eso, le pregunté, de *irse a profundis*, que no entiendo muy bien los términos facultativos de la profesión? —Irse *a profundis*, dijo mi maestro, es esconderse el dinero del monte que se pueda [...] (341-342, énfasis en el original).

En otro contexto, lo mismo ocurrirá cuando Perico robe los atributos del doctor Purgante (538s) y se desempeñe como falso médico, desempeño en el cual lo único de importancia es su escénico dominio del latín.²⁰ Este dominio de una lengua “secreta” funciona —como en la ciudad colonial— como un sistema de exclusión, que define y nombra al excluido (el mero jugador o el payo, en oposición al tahúr o cócora 349) y que es la piedra de toque de la iniciación, ya que separa a los cócoras (el interior) de los meros jugadores (el exterior). Esta manera concéntrica de concebir la realidad del juego reproduce, en otro nivel, la distinción existente en la ciudad colonial, tal como la puntúa Rama: “La ciudad escrituraria estaba rodeada de dos anillos, lingüística y socialmente enemigos, a los que pertenecía la mayoría de la población” (45), las castas y los no-letrados primero, los indios luego.

El cocorismo provee una *disciplina*, una *gramática* (363), y hasta una *artesanía*, como es la confección de cartas floreadas (marcadas).

¹⁹ Aquí se invierte el sistema de traducciones característico de la diglosia americana (Rama, *La Ciudad* 49), que, por ejemplo, Siguenza y Góngora lleva adelante en “Alboroto y motín”, donde ante un interlocutor peninsular se ve obligado a convertir términos pertenecientes a *low varieties* en términos asequibles al *standard* letrado, de prestigio (explicando que “elote” es la mazorca de maíz o “zaramullo” una clase de picaro). En *El Periquillo*, la germanía funciona paródicamente como la lengua de prestigio.

²⁰ Dice Rama: “No eran [los abogados y escribanos] los únicos para quienes el aprendizaje de la retórica y la oratoria eran indispensables instrumentos de acción. Lo mismo pasaba con los médicos, frecuentemente más entrenados en las artes literarias que en la anatomía o la fisiología humanas” (*Ciudad Letrada* 43).

El hacer las barajas en el modo en que te digo no consiste en pegar el papel, abrir los moldes, imprimirlas y demás que hacen los naíperos: ése es oficio aparte. Hacerlas al modo de los jugadores quiere decir hacerlas floreadas; esto se hace sin más que estos pocos instrumentos, que has visto, y con sólo ellos se recortan ya anchas, ya angostas, ya con esquinas, que se llaman *orejas*, o bien se pintan o se raspan (que dicen vaciar); o se trabajan de *pegues*, o se hacen cuantas habilidades uno sabe o quiere; todo con el honesto fin de dejar sin camisa al que se descuide (345).

La mención de la confección de cartas marcadas como un “oficio aparte” al de la fabricación de las cartas no es indiferente, si recordamos la gravitación económica en las rentas imperiales de los derechos sobre arrendamiento de juego e importación y fabricación de naipes en la Nueva España (*Picaresca* 510).

Además, la educación tahuresca tiene *ritos* de entrada que reproducen los de la educación letrada, pero que son aún más exigentes y arriesgados. Cuando Perico se gradúa de gramático, su prueba es la oposición que debe sostener contra un rétor, quien no insiste mucho con sus réplicas, para dar oportunidad a Perico, su oponente, de lucirse (164). Cuando se “gradúa” de cócora, en cambio, la “oposición” debe sostenerse contra otro jugador, acerca del espinoso tema de la posesión de una peseta, que Perico ha de usurpar, con riesgo:

Por último, yo más temeroso de su enojo que del de Dios, y más bien por contemporizar con su gusto que con el mío, que es lo que sucede en el mundo diariamente, resolví a armarme con una peseta al tiempo que la pagaron. Cuando el pobre dueño del dinero iba a estirar la mano para coger sus cuatro reales, yo ya los tenía en la mía. Allí fue lo de *ese dinero es mío; no, sino mío; yo digo verdad; y yo también*, con su poco que mucho de *está muy bien, ahí lo veremos; donde usted quiera*, y todas las bravatas corrientes en semejantes lances [...] (357, énfasis en el original).

Circunstancia que no olvida siquiera la dimensión escénica de la *actio* retórica:

[...] hasta que Januario, *con un tono de hombre de bien* dijo al perdidoso: —Amigo, usted no se caliente; yo vi poner a usted su peseta, pero la que el señor ha tomado, no le quede a usted duda, es suya, que yo se la acabo de prestar (358, énfasis mío).

Esta escena, además, en una clara alusión a la asociación letrada entre palabra y poder, al “ritual de la palabra”, en la que ésta vale menos por lo que dice que por quién la dice, cuándo y cómo. Al mismo carácter alude Martín Pelayo, en otra sección de la novela, cuando cuenta cómo en un truco, para hacer trampas, acudió a su inapelable condición de fraile *in fieri*, y une, en la misma figura, las posiciones enunciativas de letrado y de cócora:

Mira tú, el otro día en cierta casa de juego se me antojó no perder un albur, a pesar de que vino el as contrario delante de mi carta, y me afiancé con la apuesta, esto es, con el dinero mío y con el ajeno. El dueño reclamaba y porfiaba con razón que era suyo; pero yo grité, me encolericé, juré, me cogí el dinero y me salí a la calle, sin que hubiera uno que me dijera *esta boca es mía*, porque el que menos, me juzgaba diácono[...] (220, énfasis en el original).

E incluso, si se acuerda con Vidal en que *El Periquillo* se organiza a partir de la búsqueda de una figura paterna (de acuerdo a la concepción—que Vidal rastrea en una serie de textos de esa época— de la sociedad como familia) el arrastraderito provee —paródicamente— una figura paterna: Birján.²¹ “Comenzamos a vender la ropita y todo cuanto teníamos; a *estar de malas*, como dicen los hijos de Birján; a mal comer, a desvelarnos sin fruto [...]” (369, énfasis en el original).

EL ARRASTRADERITO COMO IMAGEN DE LA SOCIEDAD

El juego en *El Periquillo* muestra que la verdad interior de la ciudad letrada colonial no se encuentra en los valores explícitos de la religión o el derecho, la riqueza o el linaje, sino en los rituales de los signos, en su funcionamiento ligado a una escena de enunciación (siempre de la índole del espectáculo, de la *performance*) de la que extraen, no su verdad, sino sus condiciones de felicidad (Austin, *Cómo hacer las cosas con palabras*), su efecto (según el modo de la *actio* retórica o de la ética teatral²²). El juego supone una paradoja: por un lado, como ya hubo oportunidad de citar, revela la verdad de cada uno (364-365).

²¹ Inventor legendario de los naipes.

²² En el recorrido enciclopédico de Perico, hay una sola actividad omitida: el teatro. No porque no fuera fundamental a la vida cultural de la Colonia, o no hubiera allí oportunidades para lances picarescos. Muy por el contrario: el teatro no está representado porque *gobierna el espacio de representación* de la novela. Un guiño a este carácter teatral ocurre cuando, después de su malhadada aventura con Chanfaina, Perico sólo sabe mentir al barbero (su próximo amo) con nombres de casas nobles en las que supuestamente trabajó, que pertenecen a argumentos de comedias existentes en México en la época (501). En *El Periquillo*, todo pasa por la espectacularidad que, en el sistema cerrado de la ciudad, no tiene reverso. Habría, sin embargo que establecer diferencias con el espectáculo institucional barroco, del cual el espectáculo picaresco es una intencionada perversión: éste forma parte del drama estamental característico del Barroco (Maravall, *Barroco* 90). Por lo mismo, todo gira alrededor de sus principios fundantes: Dios y el Rey, instancias en las que se detiene el vértigo espectacular, y que fundan un sentido en el teatro de apariencias. En *El Periquillo*, el espectáculo gira sin término, sin principio fundante, sin distinción entre un escenario y unos espectadores. Dos ejemplos: a riesgo de que se descubra su condición de farsante, cuando las deudas amenazan abrumarlo, Perico-catrín sólo sabe doblar su apuesta, y casarse y gastar y endeudarse más aún (619). Como médico, tratando de contener una peste, sólo sabe insistir con mayor intensidad en sus flojos recursos escénicos (576). El teatro en *El Periquillo* no se opone al principio de realidad. Es el principio de realidad picaresco. Luego de la “conversión” de Perico, se da un principio de anulación del espectáculo que no es Dios ni el Rey, sino “una buena conciencia” (853). Esta “conversión” tiene lugar cuando se sutura la distancia signo/realidad mediante la adecuación a una vida “conforme a las leyes divinas y humanas” (852). Esto implica no sólo una recuperación moral, sino la conquista de una interioridad, característica de la manera burguesa de concebir la vida social, y ausente en México (Viqueira Albán). En la picaresca se vive en y para el exterior (en la ciudad, en las calles de la ciudad). Pero ese exterior no tiene el interior burgués (la vida doméstica) como su opuesto. Por el contrario, en la experiencia de la picaresca no hay interioridad (ni síquica ni doméstica, como en el hidalgo de *El Lazarillo de Tormes*, que era pura exterioridad): Perico-catrín hace de su casa (interior burgués por antonomasia) un escenario, en el que la interioridad de la relación conyugal está dividida por la lógica teatral, y Perico resulta un actor para su mujer (628).

Pero esa revelación, en lo que atañe al cócora, es imposible, porque en cuanto se revelara su naturaleza de cócora, quedaría afuera del juego. Para poder jugar, entonces, el cócora debe ocultarse tras de una máscara.

Mira, los jugadores como yo, hacemos el papel de cómicos; unas veces andamos muy decentes, y otras muy trapientos; unas veces somos casados, y otras viudos; unas veces comemos como marqueses, y otras como mendigos, o quizás no comemos; unas veces andamos en la calle, y otras estamos presos (349).

“El motivo del juego y los arrastraderos queda complementado por el de las máscaras sociales, motivo condenatorio de las actitudes y roles sociales sacralizados por el poder colonial” (Vidal 235). Los ejemplos abundan: Chanfaina, el Doctor Purgante, Perico como médico impostor en sustitución de Purgante, como falaz noble en China, como Catrín. Lo importante, para nuestro análisis, es que ese funcionamiento de los signos, apartados de su valor de verdad, reproduce (o es reproducido) en el modelo del juego en el arrastraderito.

El juego se constituye originalmente como metáfora del comercio en el inicio de la etapa capitalista, con sus componentes de cálculo, riesgo y azar, ligándose a una realidad y a una ideología burguesa,²³ productiva, que no es la que *El Periquillo* presenta. Porque en el arrastraderito se juega, pero no se juega realmente, dado que no hay dinero para jugar, esto es: se juega, pero ese juego no establece relaciones con la realidad fuera del arrastraderito:

Los arrastraderitos son esos truquitos o billarcitos indecentes e inservibles que habrás visto en alguna de esas accesorias. Estos no son para jugar, porque de puro malos no se puede jugar en ellos ni un real; pero son unos pretextos o alcahuetterías para que se jueguen en ellos sus albures, y se pongan sus montecitos de a tlaco y de a cuartilla (350).

El juego en el arrastraderito es un orbe de signos (las cartas) que vale exclusivamente dentro de su propio ámbito, y en el que se intercambian siempre las mismas cosas. No tiene ninguna relación con la “realidad”, sino que crea su propia realidad. “Esto es lo que regularmente sucede a los jugadores; sueñan que ganan y al fin no son sino unos depositarios del dinero de los otros” (600). Creo que es pertinente establecer la analogía entre este orbe de signos cerrado,²⁴ en el que todo intercambio es interior al mismo, y el orbe de la ciudad

²³ Maravall señala que el inicio del juego como tema literario coincide con el ascenso del capitalismo en Europa Occidental y con el nacimiento del comercio en escala en las ciudades. Además, el juego depende de condiciones de monetización de la economía que sólo una etapa de cierto desarrollo del capitalismo puede proveer. “La monetización de muchas rentas y derechos (laicos y eclesiásticos), así como también la limosna y, por otra parte, de los salarios en buena medida—dentro del ámbito de las ciudades, más la retribución de pequeños servicios ocasionales, y finalmente y en mayor volumen los lucros mercantiles, es un fenómeno que en virtud de esa multiplicidad de manifestaciones que he mencionado hizo posible tan gran difusión del juego” (Maravall, *Picaresca* 503).

²⁴ Siempre se describe al arrastradero como un espacio cerrado, asfixiante: “Como el cuarto era pequeño, y los compañeros gente que cena sucio y frío y bebe pulque y chinguirito, estaban haciendo una salva de los mil demonios, cuyos pestilentes ecos, sin tener por dónde salir, remataban en mis pobres narices; y en un instante estaba yo con una jaqueca que no la aguantaba” (352).

letrada colonial, en la que “de hecho productores y consumidores [de poesía] debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él” (Rama, *Ciudad Letrada* 26).

En estos socuchos juegan los pillos, cuchareros y demás gente de la última broza. Aquí se juega, casi siempre, con droga; y luego que se mete allí algún inocentón, le mondan la picha y hasta los calzones si los tiene. A estos jugadores bisoños y que no saben las malicias de la carrera, les llaman *pichones*, y como a tales, los descañonan en dos por tres (350).

En el arrastraderito, el juego adopta una naturaleza dual. Se produce una escisión entre el juego aparente, que los payos creen jugar, y el juego secreto, que sólo conocen los cócoras. Y ese doble juego es, en realidad, el verdadero juego, la imagen irónica que Lizardi da de la ciudad, la dimensión verdaderamente picaresca: jugar el juego público (actuar lo público como juego), pero a la vez mantener una imperceptible —pero decisiva— distancia con respecto a sus valores, a sus segmentaciones, a su modo de constituir visibilidades. El término “cócora” alude a ese doble juego: el *Diccionario de Mejicanismos* de Santamaría da la siguiente lección:

Cócora: “Persona molesta e impertinente en demasía” (Dicc.) Tiene aquí igual significación; pero se usa más con la especial de persona que en cualquier reunión o espectáculo público molesta a la concurrencia con gritos, silbidos, siseos y otras groserías (262).

El cócora, entonces, si bien aparece en el arrastraderito —allí es donde ejerce su saber— *no pertenece a él*. Y en ese sentido se opone al ciudadano, quien se define por su pertenencia a una “comunidad imaginada” (Anderson), mientras que el cócora no pertenece a ninguna.²⁵ Esa es la paradoja del arrastradero como imagen de la ciudad letrada: los que juegan sin droga (los payos, los jugadores comunes, la “ciudad real” de Rama) no pertenecen a él, sino al mundo del trabajo y la producción, y sus relaciones con ella son conflictivas. Los cócoras, los letrados, aquellos que hacen del arrastraderito su habitación, son no menos intrusos en él(la), y aunque lo usen, no son sus ciudadanos, porque el arrastraderito no tiene ciudadanía, no tiene historia ni memoria (lo importante es sobrevivir, dice Juan Largo).

En el juego se conjuga además un doble orden de representaciones: como imagen de la sociedad burguesa (es el juego de los payos, el juego como *eutropelia*²⁶), pero doblegando a ésta, decepcionándola, el juego como repertorio de imágenes precapitalistas. Se juega la ropa, en ausencia de dinero, y sobre todo, se juega con trampa, trampa que supone siempre una dimensión de *performance* barroca, y de ejercicio de poder “letrado” (la sabiduría del cócora), ajeno a la pura naturaleza reglada, comercial del juego.

Además, debe advertirse quiénes son siempre las víctimas de esas trampas a lo largo de *El Periquillo*: los payos (358, 370, 602), clase productiva de la sociedad, y a la que El

²⁵ Véase para la soledad y alienación del pícaro, la parte segunda de Maravall, *Picaresca* (245-410).

²⁶ Véase “Los consejos de Birján”.

Pensador Mexicano otorga la posibilidad de resolver algunas de las contradicciones de la nación en ciernes:²⁷

A esa hora fueron entrando dos payitos muy decentes y bien rellenos de pesos. Comenzaron a apuntarse de gordo, de a veinte y veinticinco pesos y comenzaron a perder del mismo modo. En cada albur que yo los veía, se me bajaba la sangre a los talones, creyendo que en dos albures que acertaran se perdía todo nuestro trabajo, y nos salíamos sin blanca soñando que habíamos tenido, lo que a mí se me hacía intolerable, según el axioma de los tahúres, de que *más se siente lo que se cría que lo que se pare* (359, énfasis en el original).

Y es en este punto donde el juego da también una imagen de la crítica de Lizardi a la economía de la colonia, basada en la mera extracción y administración de metálico: a una economía de producción y riesgo (simbolizada en los payos, que traen el dinero que han ganado con su trabajo, y lo arriesgan en el juego), se opone un régimen fundamentalmente improductivo, basado en la trampa, y en el saber letrado del tahúr (los pasos de cuyo aprendizaje hemos visto detalladamente más arriba).²⁸ Dice Vidal:

Padre, razón, productividad, términos equivalentes en el mundo de *El Periquillo Sarniento*, apuntan a un espacio social en el que impera un paradigma ideal de actividades humanas que las concibe como constantes, uniformes y homogéneas en su capacidad de creación de una riqueza material que debiera derramarse y beneficiar a toda la sociedad (231).

Como ya señalara Barthes (S/Z), en el juego el dinero aparece como desprovisto de origen (porque aparece disociado del trabajo para ganarlo²⁹), lo que en este caso es coherente con la ética caballeresca española, en la que al gusto por la ostentación se une el desprecio por el trabajo como condición de posibilidad de esa ostentación. El dinero aparece así ausente de valor “real”, en su puro carácter de signo:

Por eso es, dijo Juan Largo, porque nosotros, como siempre *vamos en la verde*, esto es, no arriesgamos nada, poco cuidado se nos da que después de acertar ocho albures con cuatro reales a la dobla, en el noveno nos ganen ciento veinte pesos [...] No así los que van al juego a flechar el dinero que les ha costado su sudor y su trabajo; pues como saben lo que cuesta

²⁷ Véase “Juanito y el Tío Toribio”, en *Suplementos al Pensador Mexicano* (Lunes 8 de Noviembre de 1813). Puede interpretarse además, la victimización de los payos por Perico, como el ejercicio del excluyente ideal urbano de la ciudad letrada latinoamericana: “Pues el ideal fijado desde los orígenes es el de ser urbanos, por insignificantes que sean los asentamientos que se ocupen, al tiempo que se le encomienda a la ciudad la construcción de su contorno agrícola” (Rama, *Ciudad Letrada* 15).

²⁸ “—¿Qué cosa es ser cócora en los juegos, o a quiénes les llaman así? —A los que van a ellos, me dijo Januario, sin blanca, sino sólo a *ingeniarse*, y son personas a quienes los jugadores les tienen algún miedo, porque no tienen que perder, y con una ingeniada muchas veces les hacen un agujero” (338).

²⁹ Dice Barthes [hablando del oscuro origen de la fortuna de los Lanty, en *Sarrasine*]: “indifference to the origin of the money equates symbolically with the non-origin of money; a money that has no smell is money withdrawn from the basic order of index [*el índice, en oposición al signo, supone una conexión viva con aquello a que refiere*], from the consecration of origin: this money is as empty as being-castrated” (40).

adquirirlo, le tienen amor, lo juegan con *conducta*, y estos son siempre cobardes para apostar cien pesos, aún cuando ganan; y por eso les llaman *pijoteros*.

Ésta misma es la causa de que nosotros, cuando estamos de vuelta, somos liberales, y gastamos y triunfamos francamente, porque nada nos cuesta, ni aquel dinero que tiramos es el último que esperamos tener por ese camino.

Tú desengáñate, no hay gente más liberal que los mineros, los dependientes que manejan abiertamente el dinero de sus amos, los hijos de familias, los tahúres, como nosotros,³⁰ y todos los que tienen dinero sin trabajo o manejan el ajeno, cuando es dificultoso hacerles un cargo exacto (349, énfasis en el original).

Y es a partir de esta oposición entre productivo / improductivo que se puede traducir la “justicia poética” de la tunda que el payo da a Perico cuando constata que éste lo engaña en el juego (370). Pero incluso esta salida —el castigo— es falsa: el payo castiga a Perico, pero para hacerlo debió primero aprender a disimular que estaba al tanto del engaño. Tuvo que devenir cócora, mientras que la única salida “verdadera”, es abandonar el principio escénico (lo que ensaya Perico en su retiro a San Agustín de las Cuevas).

EL JUEGO COMO IMAGEN DE LA NOVELA

Si el juego en el arrastraderito es una metáfora de la ciudad colonial, también es una metáfora de la circulación del libro y de la ideología de la literatura en la sociedad colonial. El mecanismo del juego implica una radical inmanencia, una deliberada irrealidad, en la que unos signos que sólo valen dentro de su órbita (las cartas, los dados) se intercambian por otros (dinero, ocasionalmente ropa) que tampoco saldrán nunca de esa órbita. Desde esta perspectiva, el juego se asemeja al circuito cerrado, estanco por completo, del libro tal como lo describe El Pensador Mexicano, en “Prólogo, dedicatoria y advertencias a los lectores”. Según lo que allí se lee, el libro barroco es un libro que se *eleva* (Moraña), y que en tanto que tal consiste fundamentalmente en un ritual, en un intercambio vacío de signos: una dedicatoria que vale por un título nobiliario que vale por dinero que vale por un libro, en el que lo único importante no es su la verdad del linaje o del intelecto, sino su valor como espectáculo y como celebración y reaseguro de los estamentos: tú eres un noble, tú eres un letrado.

Ya parece que veo que gastas el dinero que no tienes en hacer poner en limpio y con mucha curiosidad tus cuadernos; que echas el ojo para dedicarlos al conde H, creyendo que porque es conde, que porque es rico, que porque es liberal, que porque gasta en un coche cuatro mil pesos, en un caballo mil quinientos, en un baile mil, en un juego cuanto quiere, admitirá benigno tu agasajo [...] Fiado en esto, vas a su casa, rastreas a sus parientes, indagas su origen, buscas en el diccionario de Moreri alguna gran casa que tenga relación con su apellido, lo encajas en ella quiera que no quiera, levantas mil testimonios a sus padres, lo haces descender de los godos [...] Ultimamente, y para decirlo de una vez y bien claro, trabajas cuanto puedas para hacerle una *barba* de primera clase; y ya concluida la dedicatoria, vas muy fruncido y se la pones a sus plantas (92).

³⁰ La enumeración es significativa en su alusión a los mineros.

Lo único que vale es su enunciación como parte de una ceremonia, en un espacio puramente apologético, que no tiene otro objeto que el refuerzo de la situación de enunciación misma. Dice Cornejo-Polar: “la palabra era sobre todo parte del espectáculo del poder y su función consistía en reafirmarlo y exaltarlo con el deslumbramiento casi tautológico de su grandeza” (47). Pero en *El Periquillo*, esta dinámica se revela ya como insuficiente, el intercambio de signos está agotado: el noble ya no se interesa, ya no se muestra dispuesto a dar el dinero:

Si está de mal humor, o no te permite entrar a verlo o te echa nomamala luego que penetra tu designio: pero si está de buenas, te da las gracias y te dice que hagas lo que quieras de la dedicatoria, pero que los insurgentes [...] que las guerras y las actuales críticas circunstancias no le permiten serte útil por entonces para nada (92).

La dedicatoria al público tiene por objeto salir de ese espacio cerrado, de ese circuito fundamentalmente tramposo (porque las jerarquías se mienten, los valores son puestas en escena, como vimos en la cita anterior). Pasar a otro juego, el juego del público y del libro ya no como tributo sino como mercancía, parece ser la apuesta de *El Periquillo*.

EL HÉROE PROBLEMÁTICO

Sin embargo, en el mismo “Prólogo”, el Pensador hace dos confesiones indirectas: una, su afán de rédito económico con esta obra, y las medidas que en función de ello lleva a cabo, que culminan en su dedicatoria al público lector.³¹ Otra, su modo de composición, robando erudición acá y allá, pidiendo libros prestados, con esfuerzo:

[...] y lo peor es que todo ello para en que yo pierdo mi trabajo; pues aunque soy limitado y por lo mismo de mis tareas no se puede esperar ninguna cosa sublime, sino bastante humilde y trivial, créeme esta obrita me ha costado algún trabajo [...] y será buen dolor que después de desvelarme, de andar buscando un libro prestado por allí y otro por acullá; después de tener que consultar esto, que indagar aquello, que escribir, que borrar algo, etc., [...] (93).

Dos “éticas”, dos modos diferentes de pensar la condición de la letra y el letrado se pueden leer allí: en el primer caso, un proyecto liberal moderno, que inscribe imaginariamente la obra en el *círculo venta-lectura* (oponiéndolo al colonial de *dedicatoria-ritual*). Este es el proyecto que, a cierto nivel, gobierna la obra, y que narrativamente se corresponde con la conversión del pícaro en hombre de bien. En el segundo caso se lee no sólo un *proyecto*,

³¹ “Sé que acaso seréis, algunos, plebeyos, indios, mulatos, negros, viciosos, tontos y majaderos. Pero no me toca acordaros nada de esto, cuando trato de captar vuestra benevolencia y afición a la obra que os dedico: ni menos trato de separarme un punto del camino trillado de mis maestros *los dedicadores*, a quienes observo desatenderse de los vicios y defectos de sus mecenas, y acordarse sólo de las virtudes y lustre que tienen para repetírselos y exagerárselos. Esto es, oh serenísimos lectores, lo que yo hago al dedicaros esta pequeña obrita que os ofrezco como tributo debido a vuestros *reales* [...] méritos” (95, énfasis en el original).

sino una *táctica* (ocasionalmente, con retazos, se construye una obra), que muestra, en el lugar más inesperado, cómo el Pensador Mexicano, saltando por sobre su afirmada identidad con Don Pedro (“tanto nos hemos amado que puedo decir que soy uno mismo con el pensador y él conmigo” 921), tiene aún afinidad con Periquillo, y su aproximación a la escritura es, aún, picaresca (lo cual no significa restarle valor: la exaltación de la figura de lo que Jean Franco (15) llama el “ideólogo autodidacto” es indudablemente crítica de los modos de circulación y adquisición del saber en la Colonia). De regreso, hace leer “picarescamente” la búsqueda del Pensador de mentores en el público, como una repetición del motivo picaresco de la servidumbre a múltiples amos.³²

Y si recordamos que la dedicatoria al público no es iniciativa del Pensador, sino de su amigo, y que es la nobleza la que interrumpe el circuito del libro colonial (cf. cita pág. 19), vemos que la apelación al espacio público, la “mercantilización” de la escritura es —o se representa— ambigua (en tanto forzada por las circunstancias y no por las convicciones de El Pensador). En ese sentido, el valor de *El Periquillo* como nuevo modo de practicar literatura, como nuevo juego, culmina poniéndose en cuestión a sí mismo, en un movimiento que llamaría *irónico* (en el sentido romántico del término). Problema que la novela plantea como de ética literaria, pero que en definitiva traduce y resume también el mismo haz de contradicciones con los que se moldearía el complejo proceso de la independencia mexicana, cinco años después.³³

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. [1983]. London: Verso, 1996.
- Austin, J. L. *Como hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1982.
- Benítez-Rojo, Antonio. “José Joaquín Fernández de Lizardi and the Emergence of the Spanish American Novel as a National Project”. *Modern Language Quarterly* 57/2 (1996): 325-339.
- Berod, Catherine. “La picaresca como única posibilidad literaria o *El Periquillo Sarniento*”. *La Picaresca: Orígenes, Textos, estructuras*. Madrid: Fundación universitaria española, 1979.
- Berveley, John. *Del Lazarillo al sandinismo. Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- Comptom, Thimoty. *Mexican Picaresque Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

³²“Sales tú de allí todo mohíno; pero no desesperado. Vas y acometes con las mismas diligencias al marqués de K. y te pasa lo mismo. Ocurre al rico G., y te acontece lo propio. Solicitas al canónigo T. ídem [...]” (92).

³³ Para otro contexto, Cornejo-Polar reconoce las mismas ambigüedades que señalé arriba: “Entre la literatura colonial y la de los primeros años de la república existe una relación ambigua que tanto las enlaza como las contrapone. Sin duda este doble modo de articulación tiene que ver con la índole restringida de la revolución emancipadora, que como se sabe fue mucho más política que socioeconómica” (45).

- Cornejo-Polar, Antonio. "Inmediatez y Perennidad: la doble audiencia de la literatura de la fundación de la república". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10/20 (1984): 45-55.
- Cros, Edmond. "Prácticas sociales y mediaciones intratextuales: para una tipología de los idiosemas de la picaresca". Bridget Aldaraca, E. Baker y J. Beverley. *Texto y sociedad: problemas de Historia Literaria*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi: 1990.
- _____. "The Values of Liberalism in *El Periquillo Sarniento*". *Sociocriticism* 2 (1985): 85-109.
- Dabove, Juan Pablo. "Ficción autobiográfica y letrado 'nacional': Sobre *El Periquillo Sarniento*, de J. Fernández de Lizardi". *Hispanic Culture Review* V/1-2 (Fall, 1998): 53-67.
- Elliott, Robert. *The Shape of Utopia*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- Etievre, Jean-Pierre. *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe siglos XVI-XVIII*. London: Tamesis Books Limited, 1990.
- Fernández De Lizardi, J. *El Periquillo Sarniento*. Carmen Luis Barrionuevo, ed. Madrid: Cátedra, 1997.
- _____. "Los consejos de Birján a sus discípulos nuevos". *Alacena de Frioleras. Obras IV-Periódicos*. México: UNAM, 1970.
- _____. *Obras III. Periódicos. El Pensador mexicano*. México: UNAM, 1968.
- Franco, Jean. "La heterogeneidad Peligrosa: Escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana". *Hispanamérica* 12/34-35 (1986): 3-34.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Guillén, Claudio. *Literature as System*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- Leal, Luis. "Picaresca hispanoamericana de Oquendo a Lizardi". *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom*. Chapel Hill: Pubs. of the Department of Romance Languages, University of North Carolina.
- Madrigal, Luis Iñigo. "José Joaquín Fernández de Lizardi". *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Epoca Colonial*. I. Luis Iñigo Madrigal, ed. Madrid: Cátedra, 1982. 135-144.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- _____. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "Apropiaciones de la realidad en las novelas de José Joaquín Fernández de Lizardi". *Iberoamericana* 17/2 (1993): 63-79.
- Mora Escalante, Sonia. "Le picaresque dans la construction du roman hispano-américain: Le Cas du *Periquillo*". *Etudes Littéraires* 26/3 (Quebec, 1993-1994): 81-95.
- Moraña, Mabel. "El *Periquillo Sarniento* y La Ciudad Letrada". *Políticas de la escritura en América Latina*. Caracas: EXcultura, 1997.
- Oyarzun, Kemy. "Deseo y narrativa disciplinaria: *El Periquillo Sarniento*". *Acta Literaria* 16 (1991): 21-39.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- _____. *La novela en América Latina*. México: Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, 1986.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976.
- Ruiz Barrionuevo, C. "Introducción" a *El Periquillo Sarniento*. Madrid: Cátedra, 1997.

- Sainz de Medrano Arce, L. "Historia y Utopía en Fernández de Lizardi". *La Historia en la Literatura Iberoamericana, memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Salomón, Noel. "La crítica del sistema colonial de Nueva España en *El Periquillo Sarmiento*". *Cuadernos Americanos* XXIV (1965): 167-179.
- Santamaría, Francisco. *Diccionario de Mexicanismos*. México: Porrúa, 1983.
- Spell, Jefferson Rea. *Bridging the Gap*. México: Libros de México, 1971.
- Van Praag Chantraine, J. "El Periquillo Sarmiento: un pícaro criollo". *La Picaresca: Orígenes, Textos, Estructuras*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.
- Vidal, Hernán. *Socio-Historia de la Literatura Colonial Hispanoamericana: Tres Lecturas Orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1985.
- Viqueira Albán, Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: FCE, 1987.
- Vogeley, Nancy. "The Concept of the People in *El Periquillo Sarmiento*". *Hispania* 70/3 (1987): 457-467.
- _____. *El Periquillo Sarmiento: The Problem of Mexican Independence*. Tesis Doctoral, Stanford University, 1980 (Microfilm).