

Enrique Flores*

⇒ Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen

Resumen: A partir de una investigación sobre la presencia de la voz, los entrecruzamientos de la cultura oral y la escrita, y la práctica de la lectura en voz alta en la obra de Lizardi, este trabajo propone una nueva “lectura” del *Periquillo Sarniento*. Una lectura que hace surgir la posibilidad, o la necesidad, de una voz o una entonación “criolla”, semejante a las postuladas por autores como Borges, Alfonso Reyes o Dante, fundadores de literaturas en “lengua vulgar”.

Quizá la voz de un hombre sea más importante que lo que dice esa voz.

Jorge Luis Borges

Periquillo es la imagen de la voz: la escritura de la voz. Es la voz hecha personaje, escritura y destino, así como era voz el ciego cantor de romances, vendedor de unos impresos, los pliegos sueltos o pliegos de cordel, que no podía leer, ni escribir, ni mirar, pero que se convertían en destino en su voz –ciegos “condenados”, según la afortunada expresión de Paul Zumthor (1989: 69), a no ser para nosotros sino “pura voz”–. Y la novela de José Joaquín Fernández de Lizardi –*El Periquillo Sarniento*– se anuncia, fuera de la novela, antes de comenzarla, con una voz que pone en venta o pregonera la novela, como la imagen emblemática de Perico –ese animal parlante americano–, con el anuncio de una voz por otra voz: “Escucha, pues, lector, que ya abre el pico” (*Periquillo* 1: 2-3).¹

* Enrique Flores es doctor en Letras por El Colegio de México e investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura colonial y literaturas populares, y forma parte del equipo de redacción de la Revista de Literaturas Populares. Actualmente, está en prensa su libro *La imagen desollada. Una lectura del Segundo sueño*.

¹ La primera entrega del *Periquillo Sarniento* iba acompañada de una lámina que antecedia y “cifraba” la novela. No era, sin embargo, una simple “ilustración” añadida a la vida de Perico. Era un emblema en el sentido técnico del término (Flores 2002). Simplifiqué las referencias a la novela de Lizardi dando una abreviatura del título, el número del tomo (1 y 2, equivalentes a los tomos VIII y IX de las *Obras* (1982) editadas por la UNAM) y el número de página. Lo mismo vale para las referencias a otras obras de Lizardi.

El “estilo de la canalla”

El *Periquillo* incluye un dispositivo de lectura: cómo leer y cómo ser leído —es la “lección de lectura” de Perico—². En un artículo que publiqué hace años, y que titulé “El loro de Lizardi”, propuse que el *Periquillo* esperaba de sus lectores una lectura en voz alta, o como diría Zumthor, una “vocalización”, o *performance* de la voz y de la lectura. “El que lee”, dice Lizardi en su “lección de lectura”, “debe saber distinguir los estilos en que se escribe, para animar con su tono la lectura” (*Periquillo* 1: 57). Y aquí hay que subrayar la palabra *tono*, que expresa aquello que le da vida y alma, o que “anima” la lectura, pero también aquello que reproduce “los estilos en que se escribe”, y que más que el estilo de un autor, son los “estilos” de los que *hablan* el texto, o en el texto —en este caso, los personajes de la novela—.

Así, el *tono* exige, a su vez, *oído* para escuchar los “estilos” en que se habla, o lo que es lo mismo, las *voces* que suenan en la novela. No es casual, por ello, que uno de los primeros críticos de Lizardi (“Uno de Tantos”, firma su invectiva) se sienta ofendido, precisamente, por el tono de la narración. Según él, Lizardi es el primer escritor que novela en el “estilo de la canalla”, presentando a “las peores gentes de la sociedad obrando ordinariamente y según los vemos, hablando según los oímos” (*Periquillo* 1: 21 y 19). Y es que, como dice otro crítico, Lizardi a sus lectores “les habla al alma”:

Tiene manojos o racimos de sentencias, autoridades y refranes para toda clase de personas; pero principalmente a las del pueblo bajo les habla al alma y las va a buscar por todos los andurriales, cárceles, presidios, hospitales, tabernas, bodegones (Reyes 1956: 172-173).³

Para “Uno de Tantos”, el estilo de Lizardi desciende de la sencillez a la bajeza, “y con harta frecuencia, a la grosería del de la taberna” (*Periquillo* 1: 21). Compara, escatológicamente, su “locución” con el “chorrillo de alcantarilla” (*Periquillo* 1: 21) y, para colmo de degradación, con las patrañas de “una vieja cuentera”:

¡Esto sí que es insultar a las gentes! El público de Nueva España es en el concepto de este autor una congregación de parvulillos, y él una vieja cuentera dispensada de toda regla y arte por la imbecilidad de sus oyentes (*Periquillo* 1: 24, n. 12).

Lizardi aspira a una lectura “politonal”, correspondiente a lo que Mijail Bajtín ha llamado escritura “polifónica”, pero también diferente (Flores 1992: 24-28). Se trata de alternar varios registros de estilo, con el afán de combatir “aquella monotonía o igualdad de estilo que regularmente enfada a los lectores”, o “cierta monotonía o igualdad de tono que fastidia” en la lectura (*Periquillo* 1: 43 y 57). Es de ahí de donde surge la atención al *habla* de la novela y al registro estilístico que la cifra —a las *hablas* y a los “esti-

² Ver el segundo capítulo de la novela, con su obvia referencia al *Quijote*: “En el que Periquillo da razón de su ingreso a la escuela, los progresos que hizo en ella y otras particularidades que sabrá *el que las oyere, las oyere leer o las preguntare*” (*Periquillo* 1: 55 ss.; el subrayado es mío).

³ Subrayo, de nuevo, la expresión del censor. Lizardi polemiza con “Uno de Tantos” en su “Apología del Periquillo Sarmiento” (*Periquillo* 1: 17-27). Para documentar esta polémica, véase el trabajo de Alfonso Reyes (1956: 173-175), así como mi “lectura en voz alta” del *Periquillo Sarmiento* (Flores 1992: 12-14).

los”, a la escritura de la voz—. Lizardi *habla* en múltiples “estilos”, pero siempre busca una voz:

En mi novela se hallan de interlocutores colegiales, monjas, frailes, clérigos, curas, licenciados, escribanos, médicos, coroneles, comerciantes, subdelegados, marqueses, etcétera; yo he hablado en el estilo de esta clase de personas, ¿y así dice el señor Ranet [“Uno de Tantos”] que novelé “en el estilo de la canalla”? (*Periquillo* 1: 21; el subrayado es mío).

Lizardi busca alternar lo “serio y sentencioso” de un Catón con lo “trivial y bufonesco” de un Bertoldo; “retazos de erudición” y “rasgos de elocuencia” van a mezclarse con un “estilo popular”, y aun con “paparruchadas del vulgo” (*Periquillo* 1: 43-44). Ya al anunciar su *Alacena de Frioleras*, la describía como un periódico “rascuachillo” o “tra-pientuzco”, plagado de “cuentos de cocina”, y justificaba luego su “estilo de bodegón”, “faceto, truhán y chocarrero”, cuyo motivo principal para existir no era otro que “arrancar la risa a sus miserables lectores” (*Alacena*: 23 y 118). Y en *El Payaso de los Periódicos*, donde, vestido de “remiendos” y “retacitos”, como payaso pobre cuyo “papel en la escena de los periódicos” era hacer reír, o servir de “payaso, arlequín o faceto”, el autor se quitaba la máscara y el maquillaje:

Queremos que los pobrecitos de la última plebe nos entiendan; que se enamoren de nuestro estilo llano y popular; que no se cansen de nuestra severidad y pedantismo, y que atraídos de la chocarrería, de la sátira, del refrancillo vulgar y la frase de pulquería, se empeñen en leer el Payaso (*El Payaso*, 20).

Lo que Lizardi ensaya, o inventa, es un “estilo llano y popular” que tiene sus antecedentes en la sátira anónima del siglo XVIII novohispano. Su trabajo de escritor —un trabajo artesanal: “soy un chambón”, dice Lizardi en el prólogo de la novela⁴— radica en la búsqueda de tonos, de “estilos”, y en el fondo, de una *entonación* de la voz.

Ejemplo del “estilo llano y popular” que ensaya o inventa Lizardi al ejercer su oficio de autor, sin rehuir el “refrancillo vulgar” y la “frase de pulquería”, son las muchas expresiones populares, familiares o vulgares que aparecen en la novela, y que, más allá de su interés lingüístico, se ofrecen por sus valores puramente tonales.⁵ Como cuando “el Aguilucho” le dice a Periquillo en la cárcel: “A mí no me espanta que roben”. Y Periquillo responde en *argot*, como un profesional de la pluma y de la ganzúa: “Vamos, si yo soy del arte” (*Periquillo* 1: 395).⁶

⁴ “Esta obrita me ha costado algún trabajo; y tanto más cuanto que soy un chambón y la he trabajado sin herramienta” (*Periquillo* 1: 31). “Chamba” es una palabra familiar que significa en México “trabajo, sobre todo transitorio y de oportunidad; precario o de escaso rendimiento” (Santamaría 1983). Pero “chambón” se refiere, hoy por lo menos, en el idioma familiar, al que hace un trabajo mal hecho, fallido.

⁵ Entresaco algunas de estas expresiones de una sola entrega de la novela, la del sexto capítulo del libro segundo, en que Periquillo es inducido sin éxito a convertirse en ladrón (*Periquillo* 1: 316-331): *me puso verde a palos, tragué que me moría, ya era ánima, en un credo, de mala muerte, a pata, arrastraderito, versito, ya no veía de hambre, como cuadro de ánimas, me había ciscado, don Petate y don Encuerado, cachinos, periquearme, complot de cuchareros, Culás el Pipilo, salir un chambón, escrupulizastes, ni tantitas.*

⁶ El arte está en el robo y la escritura: “¡Qué diablura!, ¡qué picardía!, ¡qué infamia! A mí no me espanta que roben; vamos, si yo soy del arte, ¿cómo me he de escandalizar por eso?” (*Periquillo* 1: 395).

En un texto titulado “De la lengua vulgar”, Alfonso Reyes argumenta que “donde propiamente se engendra el lenguaje es entre la gente anónima del populacho” y que los idiomas van recreándose “según las flexiones que les comunica el habla familiar” –“sólo el populacho tiene el valor de innovar”, dice Reyes, “de pronunciar mal, de ir haciendo mudarse los giros y las expresiones. Y así les da vida” (Reyes 1963: 64-65)–. “Familiar” o “vulgar”, el idioma del “populacho” tiene, así, un valor de vitalidad y de innovación –“el vulgo, con sus barbarismos, previene y cultiva el futuro estado del idioma” (Reyes 1963: 68)–, y fue de hecho ese idioma vulgar el que dio origen a los nuestros:

Junto al latín clásico y escrito, el vulgo romano, derramado a las conquistas, llevó por la tierra las formas del latín hablado y vulgar. Y los bárbaros, a quienes lo enseñó, dieron aún en equivocarlo. Y, a fuerza de barbarismos y de solecismos, engendraron las lenguas romances (Reyes 1963: 68).⁷

Así, la reivindicación lizardiana del habla vulgar o familiar adquiere un aspecto muy distinto, sobre todo si la llevamos al concepto postulado por Jorge Luis Borges en “El idioma de los argentinos”, y que sería el de la creación de idiomas americanos criollos. Dos influencias antagónicas militan, escribe allí Borges, “contra un habla argentina”:

Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción (Borges 1968b: 13).

“Ambos [arrabaleros y casticistas] divergen del idioma corriente”, explica Borges: unos remedan la “dicción de la fechoría”; los otros, la de los diccionarios (Borges 1968b: 25). Ni el habla de los “cuchareros”, en el libro de Lizardi, ni la “dicción de la fechoría”, en el habla “arrabalera”, pueden llegar a constituir el idioma criollo, por ser lenguas especiales:

El arrabalero no es sino una decantación o divulgación del lunfardo, que es jergonza ocultadiza de los ladrones. El lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa. Imaginar que esa lengua técnica –lengua especializada en la infamia y sin palabras de intención general– puede arrinconar al castellano, es como trasoñar que el dialecto de las matemáticas o de la cerrajería puede ascender a único idioma (Borges 1968b: 15).

“El no escrito idioma argentino”, como lúcidamente lo llama Borges –y que “sigue diciéndonos”, subraya–, es “el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad” (Borges 1968b: 25). Como en el caso de Lizardi, nos encontramos en el ámbito del estilo casero y familiar, o en el de diálogos del tipo de las *Conversaciones del Payo y el Sacristán*. Es el ámbito de un idioma criollo que, en Argentina, cuajó y convirtió la “peculiaridad lingüística rioplatense” (Borges 1968a) en la creación

⁷ “Lo que los letrados censuran hoy en el pueblo, lo que dicen hoy cuando escuchan por la calle las voces corrompidas y los giros nuevos del vulgo, ayer los orgullosos romanos lo censuraban y decían de los hijos bárbaros de Roma” (Reyes 1963: 69).

y asunción de una voz. Y que, en el ámbito mexicano, cuajó y luego se rechazó, remitiendo el idioma criollo de un Mier, de un Lizardi o de un Inclán, a los “arrastraderillos” de la novela infantil o popular.

La llamada “literatura nacional” se funda, en México, en la negación del habla y de cualquier entonación –en la represión de la voz–, como la autocensura y el rechazo del habla propia, “familiar”, “popular”, “vulgar”. Al acallarse toda entonación se acalla también la voz del indio y lo que la hace resonar. Por eso, la entonación criolla, que en la literatura argentina tuvo un papel fundacional, es marginal en nuestro siglo XIX. Aún así puede afirmarse que la novela –y en general, la obra– de Lizardi señalan el hallazgo de esa voz, de esa entonación necesaria para crear un idioma: “Mejor lo hicieron nuestros mayores. *El tono de su escritura fue el de su voz*; su boca no fue la contradicción de su mano (Borges 1968b: 25; el subrayado es mío). No se trata de un asunto de vocabulario, de un léxico de mexicanismos. El “matiz de diferenciación” no procede de “los algunos miles de palabras privativas que intercalamos y que los peninsulares no entienden” (Borges 1968b: 27). Se trata de algo más:

Pienso en el *ambiente* distinto de nuestra voz, en la *valoración irónica o cariñosa* que damos a determinadas palabras, en su *temperatura* no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su *connotación*. Esa divergencia, nula en la prosa argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las *emociones*. [...] Lo emotivo –desolador o alegrador– es asunto de ellas y lo rige la *atmósfera* de las palabras, no su significado (Borges 1968b: 27; el subrayado es mío).

“Ambiente”, “matiz”, “cariño”, “ironía”, “emoción”, “atmósfera de las palabras” y la voz: todo ese vocabulario se aplica a la novela y la obra de Lizardi, y sobre todo al *Periquillo Sarniento*, con ese énfasis que ya aparece en el título de lengua “vulgar”, “familiar”, materna, infantil. Como apunta Dante Alighieri en su *Tratado de la lengua vulgar*, obra que se halla en el origen de los textos de Reyes y de Borges, esos cuatro vocablos tienen un fondo común, la “nodriza”, la “chichigua” que transmite al infante el habla y la sarna:

Llamamos lengua vulgar aquella a que los infantes se acostumbran para oírla de los que los rodean cuando al principio de sus vidas empiezan a distinguir los sonidos; o, lo que se puede decir más rápidamente [...], la que, sin ninguna regla, recibimos al imitar a la nodriza (Alighieri 1986: 77).

Y aunque hay otra lengua, escribe Dante –“gramatical”, “artificial”–, por “natural”, “la más noble es la vulgar” (Alighieri 1986: 77).⁸

En un ensayo sobre la poesía gauchesca, Borges recuerda que Bartolomé Hidalgo “se inició escribiendo *melólogos*”, y que “el melólogo se llamó asimismo *unipersonal*” (Borges 1983: 18). Cabe recordar que también Lizardi compuso unipersonales: el *Uniperso-*

⁸ “De estas dos [lenguas] hay que decir que la más noble es la vulgar, ya sea porque fue la primera en emplearse por el género humano, ya sea porque todo el mundo se sirve de ella a pesar de estar dividida en varias modalidades o vocablos, ya sea porque nos es natural, mientras que la otra existe más bien artificialmente” (Alighieri 1986: 77).

nal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822 y, en 1823, *El Unipersonal de don Agustín de Iturbide, emperador que fue de México*. Lizardi no se inició escribiendo melólogos –que era un género poético, teatral y musical–, ni tampoco puede decirse que, en sus “unipersonales”, se descubra lo que Borges llama una “entonación” o una “voz” (aunque el papel del sonido en ellos –voces, ruidos, gritos, rezos, “música lenta”, pregones, murmullos, grillos, campanas y “cachinos”– sea preponderante y haga reinar al oído).⁹ Sin embargo, el azar de esa coincidencia me lleva a concluir esta discusión con unas palabras de Borges que nos hablan de cómo esa voz, esa entonación y esa sintaxis peculiar que le “sugieren” a Hidalgo la poesía gauchesca, tuvieron a un pariente criollo en la voz del *Periquillo Sarniento*, otra voz –“vulgar”– que encarna a un personaje y que iba a descubrirle un destino:

Comprendemos ahora que la razón final de este género [el “melólogo” o “unipersonal”] [...] fue sugerir a Hidalgo la poesía gauchesca. [...] Hidalgo descubre la entonación del gaucho. En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino (Borges 1983: 18).

Periquillo, la chichigua y la sarna

“Llamamos lengua vulgar”, decía Dante, “aquella [...] que, sin ninguna regla, recibimos al imitar a la nodriza” (Alighieri 1986: 77). Y a esa frase le añadiría yo su traducción criolla: “la chichigua que transmite al infante el habla y la sarna”. “Chichigua” es “voz del idioma mexicano, muy usada antiguamente; pero inútil, pues tenemos la castellana *nodriza*, que ha prevalecido, y desterrado de la buena sociedad a la otra” (Santamaría 1983, s. v. “chichigua o chichihua”).¹⁰ La definición es elocuente. Pero, al margen de ella, podríamos llamar “lengua vulgar” a aquella que, “sin ninguna regla”, recibimos al imitar a la chichigua. Y es el ámbito de esa misma lengua “vulgar” el que le da su “mal nombre” a Periquillo, igual que el “apellido” que lo “distinguiría”:

Contraje una enfermedad de sarna, y apenas lo advirtieron, cuando acordándose de mi legítimo apellido me encajaron el retumbante título de *Sarniento*; y heme aquí ya conocido no sólo en la escuela ni de muchacho, sino ya hombre y en todas partes, por *Periquillo Sarniento* (*Periquillo* 1: 61-62).

“Sarniento” es una palabra del lenguaje familiar que no aparece en el *Diccionario de la Real Academia*. “Sarnoso” también lo es cuando se dice, figuradamente, de una persona “de conducta incorrecta o de mala traza, cuya compañía se excusa”, al grado de llamarse “sarnosos” a los “indios pertenecientes a una tribu tamaulipeca, hoy desaparecida” (Santamaría 1983, s. v. “sarniento”, “sarnoso”, “sarnosos”). Por último, la misma palabra

⁹ Ver mi trabajo sobre los “unipersonales” de Lizardi y la tradición a la que pertenecen (Flores 1998).

¹⁰ Ver, asimismo, la voz “chichi”: “Del mexicano *chichi*, mamar [...]. Vulgarmente, mama, teta, el pecho de la hembra, el seno. Utilízase principalmente en plural” (Santamaría 1983, s. v. “chichi”).

“sarna” tiene otro sentido figurado: “Por traslación significa también el conseguir alguna cosa, que da complacencia o deleite”.¹¹

Todos estos “apellidos” le acomodan perfectamente a Periquillo: la degradación física, moral y social —efecto de la picazón del placer y del deseo—. En otras palabras, el libertinaje. Pero escuchemos qué dicen las enciclopedias acerca de este mal:

Basta para que [...] ocurra [el contagio] que cualquiera de dichos parásitos penetre en la piel. La hora más abonada es la noche, ya que durante el día permanece inmóvil el *sarcoptes*. De aquí la frecuencia de las epidemias de familia, albergues, casas de dormir, etcétera. La cama donde ha dormido un sarnoso puede contener huevos o larvas y propagar la infección [...]. La sarna es más difundida en la clase menesterosa, la adolescencia y el sexo masculino. En las ciudades el contagio es más fácil, sobre todo en determinada categoría de obreros (traperos, enfermeros, matarifes) [...]. Puede transmitirse de los animales al hombre, ya que la sarna se debe a parásitos casi idénticos. El perro, el cerdo, la cabra y el caballo pueden propagar la sarna, aunque en forma más benigna (Espasa 1982, s. v. “sarna”).

No se menciona que el perico transmita la sarna, pero sí otros informes elocuentes para el lector del *Periquillo*: el parásito y la piel; la noche como “hora” de contagio; la inmovilidad diurna; la familia, los albergues y las “casas de dormir” como centros de propagación epidémica; la “cama” como foco de infección; el papel de la “clase menesterosa”, del adolescente —como Periquillo— y del “sexo masculino” en la difusión; los obreros y su tipología tan cercana a la de Lizardi: “traperos, enfermeros, matarifes”. Y al final, los animales y sus “parásitos casi idénticos”, que permiten una “transmisión”, en el *Periquillo*, manifiestamente oral. Pero volvamos a las “nodrizas”: a las “chichiguas”, o a las “pilmamas” españolas o indígenas. ¿Qué es una “pilmama”?:

Pilmama. (Del azteca *pilli*, hijo, y *mama*, que carga.) f. Aya, ama de cría, llamada también *nana*; sirvienta encargada del cuidado, crianza y aun de la lactación del niño; nodriza, niñera (Santamaría 1983, s. v. “pilmama”).

Sucede que la “chichigua” o la “pilmama” se convirtieron en fuente de la sarna y la voz. Ambas palabras expresan la lactación o a la nodriza, y ambas son de raigambre náhuatl; ambas, por último, son voces íntimas, familiares, vulgares. Ahora bien, tomando en cuenta que en Lizardi hay el crítico de la tradición y la superstición, pero también el curioso por las expresiones de la cultura popular, vamos a recordar un pasaje de *La Educación de las mujeres o la Quijotita y su prima*; luego de acusar a la “pilmama” de contagiarle al niño el miedo “al coco, al viejo, a la bruja y a los aposentos sin luz”, con sus consejas y sus relatos orales, se la hace transmisora de otro mal:

¿Cuántas veces vemos a niños de padres robustos, llenos de sarna, granos, escrúfulas, jïotes, etcétera? ¿De dónde pueden adquirir estos males, sino, mil veces, de las pilmamas enfermas, con quienes andan continuamente, duermen, comen y trasudan? [...] Por un amor

¹¹ El *Diccionario de Autoridades* (1984, s. v.: “sarna”) cita a Antonio de Guevara: “Es tan incurable la sarna de la avaricia, que el que está contagioso de esta enfermedad, ni sana con la pobreza, ni se cura con la riqueza.”

mal entendido [otra forma de libertinaje], les dan cuantas frutas y alimentos comen, sin distinguir lo verde de lo maduro, lo suave de lo de difícil digestión, ni lo sano de lo nocivo, y de aquí resultan también los granos, la sarna y los infartos repetidos (*La educación*: 35).

Así, la pilmama transmite, o contagia, la sarna y el miedo a los espantos –pero también los cuentos de espantos y el placer de la narración oral–. Según Solange Alberro, la mayoría de las veces los niños eran entregados “a nodrizas indígenas, las chichiguas y luego a las pilmamas”, quienes “desempeñaron un papel fundamental, si bien desconocido, de transmisión cultural” (Alberro 1992: 204-205). Y trae a cuento a una “nana” de Lizardi:

En [la familia criolla], la vieja nodriza gozaba de un estatus privilegiado, como aquella “nana Felipa” que había sido “criada, hermana, amiga, hija y madre de la mía”, según el Periquillo Sarmiento (Alberro 1992: 212).

El primer ámbito de transmisión era el del cuerpo. El niño, envuelto y cargado a la espalda por la pilmama, tenía un contacto físico, caluroso y protector, con ella, con ese cuerpo “orgánicamente próximo y familiar” (Alberro 1992: 205-206). Ajeno al mundo de los padres, ese “mundo doméstico profundamente afectivo, sensual y mestizo” era el de los criollos (Alberro 1992: 210). Otro ámbito de transmisión se refería a los “primeros alimentos”, que eran seguramente los que la pilmama ingería: tortillas, tamales, atole. En estos dos ámbitos se inscribe el comentario de la *Quijotita*: el de esas “pilmamas enfermas”, escribe Lizardi, “con quienes andan continuamente”. Y va más lejos: con las que “duermen, comen y trasudan”. La piel, la cama, la noche y las “casas de dormir”, la “clase menesterosa”, la comida: esa comida que nace de “un amor mal entendido”, que no sabe “distinguir”, y que se abandona al placer y a la costumbre.

El tercer ámbito de transmisión es el de la voz. Aquí es donde Solange Alberro propone sus hipótesis más sugerentes, vinculadas a menudo con la obra de Lizardi:

La chichigua, aunque conociese el castellano y se empeñase en hablarlo, se dirigía seguramente al niño en lengua indígena en los momentos más intensos y por tanto más importantes en el plano afectivo (Alberro 1992: 207).

Y aquí retoma las alusiones de la *Quijotita* “al coco, al viejo, a la bruja y a los apuestos sin luz” –es decir, a lo que hoy conocemos como “cuentos de espantos” (o de “puro susto”) y “leyendas de aparecidos”–, ampliando la resonancia de esa voz a otras varias expresiones del folclor infantil:

Los cuentos y leyendas que contaban al niño, las canciones que se le cantaban, los juguetes verbales con los que lo divertían, estaban cargados de valores, nociones e impresiones particulares articuladas, a través de la sintaxis peculiar de la lengua indígena, por una lógica distinta de la que regía al castellano (Alberro 1992: 207).

Volvemos, así, al asunto que motiva estas páginas en su parte medular: la hipótesis de una lengua vulgar, de una entonación criolla de la lengua, como la que postula Borges en “El idioma de los argentinos”. Para describir esa lengua Borges hablaba de “ambiente”, “matiz”, “cariño”, “ironía”, “emoción”: de una “atmósfera de las palabras”. Alberro, por su parte, habla de una lengua cargada de “valores, nociones e impresiones particula-

res”, articulada, como la lengua de Borges, en una “sintaxis peculiar” y una “lógica distinta” a la del castellano. De hecho, “la importancia privilegiada que otorgaban los criollos a la expresión oral”, de acuerdo con Alberro (1992: 218)¹², es un fenómeno que recuerda al Borges de “El idioma de los argentinos”, pero también a Bartolomé Hidalgo y a la búsqueda de la poesía gauchesca. Y por supuesto, al *Periquillo*, también en busca de un “destino” y una “voz”.

¿Qué mejor ejemplo de esa “gran afectividad”, de ese “tono específico”, de esa familiaridad o de ese “parentesco difuso” implícito en la lengua criolla (Alberro 1992: 214), que el *Periquillo Sarniento*? Para Alberro, las “ceremonias” verbales nahuas que recogió un Sahagún “infiltran” la lengua de los criollos y crean nuevos modelos discursivos, “sobre todo orales”, que marcan la irrupción –ya evidente en el siglo XVIII– de una “retórica” y una “estilística”, y tal vez de “una sintaxis y una semántica [...], de origen netamente indígena” (Alberro 1992: 219-220). Los vínculos de cuerpo, lengua y mundo se resuelven en la voz:

Pegado a su chichigua es como el pequeño criollo se acostumbra a vivir en un universo en el que, mientras el cuerpo gozaba de amplia libertad, las manifestaciones afectivas tales como la alegría, el coraje, la pena, la agresividad, etcétera, debían forzosamente expresarse por cauces retóricos [o lo que es lo mismo, por la voz], tanto más rebuscados cuanto que implicaban relaciones con los demás (Alberro 1992: 223).

Como dice Borges, así se teje un destino. O la novela familiar de una voz –que es la novela de Lizardi–. Y así se confirma la teoría “dantesca” de la lengua vulgar:

Llamamos lengua vulgar aquella a que los infantes se acostumbran para oírla de los que los rodean cuando al principio de sus vidas empiezan a distinguir los sonidos; o, lo que se puede decir más rápidamente [...], la que, sin ninguna regla, recibimos al imitar a la nodriza (Alighieri 1986: 77).¹³

Bibliografía

- Alberro, Solange (1992): *Del gachupin al criollo. O de cómo los españoles dejaron de serlo*. México: El Colegio de México.
- Alighieri, Dante (1976): *De Vulgari Eloquentia*. En: *Opere minori* II. Ed. Vincenzo Mengaldo. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, pp. 1-237.
- (1986): *Vida nueva. Tratado de la lengua vulgar*. Trad. Federico Ferro/Hildeberto Villegas. México: SEP.
- Borges, Jorge Luis (1968a): “Las alarmas del doctor Américo Castro”. En: Jorge Luis Borges /José Edmundo Clemente: *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires/Barcelona: Emecé, pp. 33-42.

¹² Más adelante, la historiadora reitera: “La sociedad criolla de Nueva España parece haber privilegiado los mecanismos que regían la expresión y la comunicación oral” (Alberro 1992: 224).

¹³ *El pasaje original dice como sigue: “Vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus” (De Vulgari Eloquentia I, i, 2).*

- (1968b): “El idioma de los argentinos”. En: Jorge Luis Borges/José Edmundo Clemente: *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires/Barcelona: Emecé, pp. 11-32.
- (1983): *El “Martín Fierro”*. Madrid: Alianza.
- Diccionario de Autoridades* (1984). Madrid: Gredos.
- Espasa [Diccionario Enciclopédico Espasa]*. Madrid: 1982.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1970): *Alacena de Frioleras*. En: *Obras* IV. Ed. María Rosa Palazón. México: UNAM, pp. 21-172.
- (1973a). *Conversaciones del Payo y el Sacristán*. En: *Obras* V. Ed. María Rosa Palazón. México: UNAM, pp. 75-549.
- (1973b): *El Payaso de los Periódicos*. En: *Obras* V. Ed. María Rosa Palazón. México: UNAM, pp. 17-24.
- (1980): *La educación de las mujeres o la Quijotita y su prima*. En: *Obras* VII. Ed. María Rosa Palazón. México: UNAM, pp. 1-532.
- (1982): *El Periquillo Sarniento*. En: *Obras* VIII-IX. Ed. Felipe Reyes Palacios. México: UNAM, pp. 1-439 y 1-415.
- Flores, Enrique (1992): “El loro de Lizardi. Lectura en voz alta del *Periquillo Sarniento*”. En: *Literatura Mexicana* III, 1, pp. 7-39.
- (1998): “Cantares de ajusticiados. Poesía y suplicio en la cauda del Antiguo Régimen”. En: *Texto Crítico* IV, 6, pp. 9-32.
- (2002): “Periquillo emblemático. Aguafuertes del *Periquillo Sarniento*”. En: *Colonial Latin American Review* XI, 1, pp. 89-108.
- Reyes, Alfonso (1956): “El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”. En: *Obras completas* IV. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 169-178.
- (1963): “Elogio de la lengua vulgar”. En: *Antología. Prosa. Teatro. Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 64-78.
- Santamaría, Francisco J. (1983): *Diccionario de mejicanismos*. 4ª ed. México: Porrúa.
- Zumthor, Paul (1989): *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra.