

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Doctorado en Literatura Latinoamericana

**Idea del arte en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes***

**Contenido, materia y forma en la creación literaria**

José Luis Galván Jaramillo

Tutor: Leonardo Pedro Valencia Assogna

Quito, 2025





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, José Luis Galván Jaramillo, autor de la tesis intitulada “Idea del arte en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Contenido, materia y forma en la creación literaria”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título Doctorado en Literatura en Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Febrero 2025

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

Este trabajo presenta un análisis de la novela de Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, a partir del hipotexto cervantino, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Se pone de relieve la experiencia estética y política en el contexto del siglo XIX hispanoamericano. Son tres ejes que apuntalan la investigación: el pensamiento y las letras en el XIX hispanoamericano y el proyecto civilizador de Montalvo; la recepción de *El Quijote* en América; la relación hipertextual entre los *Capítulos* y la novela de Cervantes. En el primer momento, escribir, en el siglo XIX, responde a la necesidad de superar el estado de “barbarie” americana y empezar a modelar el sueño modernizador, es decir, ser civilizados; es dar forma a un proyecto cuyas bases son débiles o inexistentes; ante el vacío de discurso y el anquilosamiento en viejas estructuras, era necesario ordenar el sinsentido y sentar las bases del Estado. Montalvo, consciente de la precariedad del Estado ecuatoriano, busca erigir un proyecto civilizatorio sustentado en la lengua y la virtud; Don Quijote es el anclaje que le permitirá dar forma a su trabajo ético y pedagógico. La lectura de la novela de Cervantes, en Hispanoamérica, fue de varios tonos; pero el que predominó está atravesado por las coordenadas neoclásicas y románticas. Autores como Tulio Febres Cordero, Fernández de Lizardi, Juan Bautista Alberdi, Rubén Darío se valieron de Cervantes para aportar en la reflexión y en la discusión del proyecto civilizador. El hipotexto cervantino y los *Capítulos* de Montalvo confluyen en una relación compleja y variada. Montalvo se ancla a una novela de inicios del siglo XVII, en España, no en la España colonial y su organización nacional decadente, para dar forma a la informe existencia semibárbara en la cual se encuentra sumido el Estado ecuatoriano, en el siglo XIX.

Palabras clave: civilización, Estado, arte, semibárbaro, virtud, lengua.



A la memoria de mis padres. Lorenzo Galván y Gloria Jaramillo de Galván.





## **Agradecimientos**

A Leonardo Valencia, PhD.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX.....	29
1. Emancipación hispanoamericana y literatura .....	29
2. La crítica hispanoamericana en el XIX.....	32
3. El discurso decimonónico hispanoamericano.....	34
4. La historiografía literaria hispanoamericana .....	35
Capítulo segundo: Juan Montalvo y la construcción de una eticidad en el siglo XIX...	45
1. El Quijote y las ideas románticas.....	45
2. Montalvo y los románticos .....	51
3. El ideal caballeresco .....	63
4. Eticidad: el problema Nación-Estado .....	67
5. Validación del discurso .....	73
6. Estética hispanoamericana del siglo XIX .....	79
7. El casticismo de Montalvo.....	86
8. El Buscapié en los <i>Capítulos</i> .....	99
Capítulo tercero: Recepción de <i>El Quijote</i> .....	103
1. Lecturas en España .....	103
2. Lecturas en América .....	106
Capítulo cuarto: Aspectos de la novela de Cervantes e intertextualidad.....	137
1. Realismo y verosimilitud.....	137
2. La ambigüedad cervantina .....	138
3. El Montalvo de Anderson Imbert .....	165
4. Temas recurrentes en los estudios cervantistas.....	170
5. Las regiones de la imaginación: metanarratividad y metaficcionalidad.....	176
Capítulo quinto: <i>Los Capítulos</i> de Montalvo en la novela de Cervantes .....	181
1. Referencias a las aventuras de El Quijote cervantino.....	181
2. Temas recurrentes en los <i>Capítulos</i> .....	200
3. Régimen de imitación .....	219
4. Pensamiento crítico en los <i>Capítulos</i> .....	230
5. Las dos Segundas Partes de <i>El Quijote</i> .....	234
6. Montalvo y Avellaneda .....	239

7. Los inicios: a imitación de Beltenebrós.....	240
8. Don Quijote: símbolo de virtud .....	245
9. La educación moral de Sancho .....	248
10. Diálogo de la lengua: el humor de Sancho y la seriedad de Don Quijote .....	252
11. El narrador ensayista.....	259
12. Los manuscritos: conciencia artística y voluntad de estilo.....	267
Conclusiones.....	278
Obras citadas.....	287
Anexos.....	292

## Introducción

Esta investigación busca analizar la idea de creación artística como forma de imitación del hipotexto cervantino y la experiencia estética y política en el contexto del siglo XIX hispanoamericano que Juan Montalvo plantea en los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. La hipótesis: los *Capítulos* es una novela que envuelve una idea de creación artística y literaria desde un régimen de imitación frente al hipotexto cervantino. Los preceptos clásicos de creación artística y don Quijote como símbolo de virtud son las categorías que Montalvo adopta de Cervantes, dando como resultado una obra de emulación con variantes de complejidad diferente. Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* no constituyen una mera imitación del libro de Cervantes. La obra de Montalvo surge de una realidad ecuatoriana y americana particulares y busca organizar un saber a partir de la autoafirmación del hombre americano, aun cuando para ello se valga de un saber antiguo clásico. Es una novela de ruptura por la urgencia de Montalvo de manifestar su ser americano, mestizo, precisamente con la lengua del imperio para superar su condición “semibárbara”. Surge una pregunta insoslayable: ¿Cuál es la razón por la que Montalvo decidió imitar a Cervantes, cuando él mismo reconoce que El Quijote es un libro inimitable?

El primer capítulo, “Las letras hispanoamericanas en el siglo xix”, contextualiza este siglo, particularmente su segunda mitad. La literatura está marcada por sensibilidades y racionalidades determinadas que se formalizan en el discurso literario. La formación de las repúblicas implicó un gran esfuerzo del intelectual americano. Sus posturas ético-político-retóricas debían garantizar un proyecto civilizatorio. Montalvo creyó encontrarlo en un Cervantes simbólico y universal. No es novedad. Los escritores hispanoamericanos buscaban una autonomía intelectual y una expresión nacional propia; es decir, ser parte de una literatura universal. Este propósito, un espíritu auténtico americano, no dejó de traer consigo contradicciones éticas y discursivas, pero no había otra posibilidad para su incorporación a las letras universales. La literatura fue un arma fundamental para ingresar en la modernidad civilizadora. De ahí la preocupación constante por el lenguaje. Tarea asumida por muchos, empezando por Fernández de Lizardi, Bello, Blest Gana, Lastarria y otros. El idioma es el lazo cultural que podía unir a los pueblos hispanoamericanos y vincularlos con la tradición occidental: la cultura, la literatura y la religión.

En el segundo capítulo, “Juan Montalvo y la construcción de una eticidad en el siglo XIX”, las ideas románticas y neoclásicas son determinantes en la construcción discursiva de Montalvo. Para la escritura de los *Capítulos*, una idea de los románticos, que le servirá a Montalvo, hace referencia a que, por encima de la sátira de los libros de caballerías presente en la novela de Cervantes, existe una profundidad poética que supera épocas y contextos particulares. Los románticos alemanes, ingleses, franceses y españoles hicieron también su lectura de Cervantes, perfilando así la visión de una novela cuyo protagonista es el arquetipo del héroe idealista y altruista; símbolo de la imaginación y el sueño enfrentando la realidad; detrás del personaje ridículo late una sutil nobleza necesaria a todos los pueblos. Idea fundamental de Montalvo es que la locura de don Quijote, su ficcionalidad y comicidad sirven para poner en primer plano su sabiduría ante una realidad vulgar; sus fracasos y desventuras son útiles para potenciar su singular idealismo y eticidad heroica. Todo esto con el propósito de enfrentar el problema de la construcción del Estado. Esta construcción implicaba una eticidad necesaria para el Estado que se traducía en una concepción de la familia y la asociación civil. Para Montalvo una moral subjetiva no es suficiente; esta socava su idea del Estado; la teleología del Estado debía desembocar en una moralidad objetiva o eticidad estables. Finalmente se presenta un recorrido por las ideas estéticas decimonónicas, desde Bello, Echeverría y Montalvo principalmente.

El capítulo tercero, “Recepción del Quijote”, aborda las lecturas que se hicieron de la novela de Cervantes, en España y en Hispanoamérica, en el siglo XIX, y su presencia como una herramienta –hecha de humor y sátira<sup>1</sup>– para corregir las costumbres de la época, especialmente los efectos nocivos de la lectura de los libros de caballerías, en España. Enseguida el Romanticismo leyó la novela para negar su intención satírica y enfatizar lo simbólico poético, la relación entre el espíritu humano y la naturaleza. En América, las lecturas de *El Quijote* enfrentaron diferentes propósitos. Fernández de Lizardi, Juan Bautista Alberdi, Tulio Febres Cordero, Rubén Darío se apropiaron de un

---

<sup>1</sup> Según Highet, la sátira fue la única forma literaria inventada por los romanos. Al primero, Lucilio, le siguió Horacio quien escribió críticas duras a la sociedad de su época. Lo relevante, en apoyo a Montalvo, es la definición de sátira: “fragmento en verso, o en prosa mezclada con verso, de regulares dimensiones, escrito con gran variedad estilística y temática, pero casi siempre caracterizado por un abundante empleo del lenguaje coloquial, la frecuente intromisión de la personalidad del autor, su predilección por el chiste, el humor y la ironía, descripciones vívidas y concretas, chocante obscenidad de temas y lenguaje, un tono de improvisación, alusiones tópicas, y la intención general de corregir a la sociedad exponiendo y fustigando sus vicios y necedades. Su esencia se resume en *ridentem dicere verum* = decir, en chanza, la verdad.” (Highet, La tradición clásica 2013)

Quijote recortado a sus necesidades éticas y políticas. Es particular la lectura de Fernández de Lizardi cuando encuentra en lo quijotesco aquello negativo que entorpece el mejoramiento de la sociedad. En su empeño educativo ilustrado, el alejamiento de la razón es peligroso para Lizardi; el exceso de ficción es un riesgo para la sociedad. *La Quijotita* es un buen ejemplo, donde es central el personaje femenino y su corrección consiguiente. El de Alberdi es un Quijote americano moderno, que incluye tres pasos para cumplir su propósito: la teoría darwiniana, las virtudes y la educación. El Quijote de Febres Cordero busca imponer un modelo civilizador, un enciclopedismo y un científicismo complejos para las tierras americanas. Darío, finalmente, presenta un Don Quijote opuesto al mundo moderno, y como necesaria presencia para rescatar a España y su fuerza ética. el mundo antiguo y sus valores.

En el capítulo cuarto, “Consideraciones cervantinas”, las categorías de realismo y verosimilitud provocan un aspecto paradójico entre lo objetivo histórico y lo imaginario. Es el problema que debe enfrentar Montalvo al considerar la novela de Cervantes. Súmese a esto otra dificultad que hubo de asumir el autor de los *Capítulos*: la ambigüedad cervantina; porque Cervantes va a concebir la obra poética como un producto artístico, ante todo; es decir, el problema en *El Quijote* no es el del realismo o de la verdad aristotélica, sí el de los estilos, perspectivas y niveles de narración. Montalvo debía leer la novela de Cervantes, no tenía otra posibilidad, desde una retórica universalista, el deber ser del arte aristotélico. La teoría de Bajtin permite entender que Montalvo, con su individualidad estética, no construye únicamente una forma puramente arquitectónica con su novela; no es simplemente un material verbal organizado. La obra de arte como conjunto verbal autosuficiente no es posible para Bajtín. Se ve, por el contrario, que el conjunto compositivo tiene un carácter teleológico. La idea de un proyecto nacional plantea una pregunta clave que se intenta responder: ¿Pretendía Montalvo en los *Capítulos* un lenguaje único, basado en un sistema de normas lingüísticas? Muchos han sostenido la presencia de un núcleo lingüístico duro y estable de su lenguaje literario para sostener un discurso fundacional.

En el capítulo quinto, “Los *Capítulos* de Montalvo en la novela de Cervantes”, el tema de la transtextualidad es fundamental en la novela de Montalvo: permite comprender las intenciones literarias de Montalvo. Pregunta clave en este apartado es: ¿Por qué habrían de olvidarse capítulos a Cervantes? Montalvo extrae los materiales humanos y poéticos que necesita para su proyecto civilizador, pues las repúblicas americanas carecen de importantes valores que no permiten acceder al mundo civilizado. Los 60 nuevos

capítulos que se le olvidaron a Cervantes transitan por temas que van desde la corrección de las costumbres, pasando por la virtud y la justicia, sin dejar de lado la lengua y la religión como fundamentales para su proyecto. El trabajo ensayístico, constante en los *Capítulos*, es recurrente, incluso en los momentos de mayor intensidad creativa. Nuevamente los valores cristianos, las buenas costumbres, la mesura y la discreción están presentes en la novela. Finalmente, se mencionan los temas demandantes en los *Capítulos*, especie de microensayos y sentencias para corregir y enseñar. Se percibirá su tono preceptivo, pero sin recaer en los tópicos de los castigos y recompensas propios de la tradicional moral española. Su fin consiste en la virtud como base de su proyecto civilizador.

Lo primero que se debe eliminar es la conclusión de que los *Capítulos* es solamente obra de puro arte literario y nada más. El modelo político y literario de Montalvo estuvo ceñido a su contexto cristiano e hispánico. Junto a su propuesta estética se presenta también una política. Su proyecto nacional articula el contenido ficcional con el discurso historiográfico, político y religioso. Efectivamente, los novelistas ecuatorianos del XIX buscaban un mismo propósito: la creación de una república católica e hispánica. Su idea, como la de la mayoría de los escritores ecuatorianos del siglo XIX, es presentar un discurso homogéneo y monolítico que sostenga un proyecto nacional cuya identidad se hallaba en ciernes. Por eso, la concreción del relato nacional no da cuenta de la heterogeneidad americana.

Sin embargo, los *Capítulos* no deja de ser una propuesta dubitativa -es un semibárbaro quien la construye- producto del estado incipiente en el cual se encuentran nación y novela.

Esta premisa es importante para entender la novela de Montalvo: el surgimiento de la nación requería, con emergencia, un relato que consolidara su aparición. La ficción era un mecanismo para llenar los vacíos de una nación que se estaba construyendo. Por eso la sensación de anacronismo en los *Capítulos*. El ideal de Montalvo se expresa en imaginar una nación con una sola raza, religión y lengua. Por ello sus convicciones en torno a la familia, la mujer, la Iglesia, entre otros, se afirman desde una concepción tradicional y cristiana. Un proyecto nacional unitario exigía uniformidad en ciertas líneas fundamentales. Una de ellas era la idea de la fundación de una tradición literaria encontrada en el siglo de Oro español. Sin embargo, esta necesidad de fundación que obligaba a suplir las evidencias históricas con la imaginación poética, más que



corresponder a una imposibilidad propia de naciones bárbaras, tiene que ver con en el particular punto de vista que adoptó como lector de la cultura nacional.

Otro hecho importante tiene que ver con el lugar particular que ocupó la novela, en el Ecuador, y en Hispanoamérica,<sup>2</sup> en el ámbito literario del XIX. Las historias noveladas se confunden con discursos religiosos, morales y políticos, pues la fundación política del Estado así lo exigía; sin olvidar que la prohibición de publicar y leer ficción durante la Colonia provoca su explosión en el siglo XIX. Sin embargo, Montalvo no las usa como mero pretexto para su pedagogía moral, política o religiosa. No sorprende, ciertamente, que en la suya coexistan estos discursos, pues con ellos convivió. Estaba interesado en inventar una historia que le permitiera educar al nuevo ciudadano ecuatoriano. Mas la presencia del hipotexto cervantino lo obligaba también a fijar la atención en los niveles formal y lingüístico. El suyo es un mundo novelesco autónomo, de la mano con la consecución de una herramienta educativa, particularizado por el fenómeno cervantino: contraposición constante de lo real y lo ideal.

De las cinco grandes líneas -naturaleza, historia, costumbres, lengua y religión- que en el XIX todo proyecto nacional incluía, Montalvo decanta como emergentes las tres últimas. La naturaleza y la historia podían esperar: el ser americano producto del suelo que pisa debía ser potenciado; había sensibilidad e inteligencia, faltaba su conducción adecuada; la naturaleza condiciona, pero no es determinante, puede haber cambios; el semibárbaro Montalvo es un ejemplo; nuestra historia era temprana y con demasiados tropiezos. Costumbres, lengua y religión podían construir de manera efectiva un proyecto nacional necesario y emergente. “Su idea de nación se funda sobre un olvido selectivo muy preciso, que busca edificar un imaginario monolítico, sin fisuras ni contradicciones” (Carrión 2020, 145).

La reflexión y el análisis de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* se enmarcan en los estudios de la teoría de la novela desde la *Poética* de Aristóteles y su recepción en *El Quijote* de Cervantes frente al análisis de las categorías de imitación, verosimilitud, el arte y la naturaleza, funciones de la novela, el arte y sus reglas, la variedad y la unidad y la división de estilos. Otro recurso empleado en esta investigación es Gérard Genette y la transtextualidad, específicamente la hipertextualidad en el régimen de la imitación: entre A y B median toda una serie de operaciones de transformación:

---

<sup>2</sup> Sobre este tema, ver la obra *La novela romántica Latinoamericana* (Yáñez 1978).

identidad, similitud, inversión, contigüidad, repetición, exclusión, ampliación, disminución. Además de los estudios hermenéuticos, estilísticos y epistemológicos. El estudio hermenéutico o teoría de la interpretación se explica por la exigencia de examinar el lenguaje como discurso, discurso escrito, su polisemia y ambigüedad y la dialéctica de “explicación y comprensión”. Lo que se comunica en el discurso no es, precisamente, la experiencia del hablante, sino su sentido. Solo la relación dialéctica entre sentido y referencia puede acercar la experiencia del lenguaje a la comprensión ontológica del ser. La estilística tiene sentido por la reclamación formal de la lengua, con más insistencia en el caso de Montalvo. La voluntad de fundamentación, fundamentación de un discurso (saber racional fundante) propio del siglo XIX, supone la presencia de un sujeto histórico enfrentado ante una realidad también histórica. La reflexión histórico-política es, entonces, necesaria.

La comprensión de la transtextualidad según Genette, en su obra *Palimpsestos*, resulta fundamental para analizar el ejercicio de imitación realizado por Montalvo. Sin embargo, surge una complejidad al delimitar conceptos que van desde la influencia hasta el plagio, pasando por la evocación, la rememoración, la alusión, la referencia, la imitación, la continuación, la reelaboración, la traducción, la transformación y la transposición. Genette distingue cinco niveles de transtextualidad: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad, que se refiere a la relación general que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), o en otras palabras, la noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro preexistente.

La dialéctica de la explicación y la comprensión (en contraste con la hermenéutica del romanticismo: cada término es un modo irreductible de inteligibilidad) son las categorías para el análisis de la escritura y la teoría de la interpretación. Estos dos polos de la dicotomía, donde la comprensión está más dirigida hacia la unidad intencional del discurso, y la explicación hacia la estructura analítica del texto, cierran el círculo dialéctico del sentido del hablante y la elocución. El problema de la interpretación va más allá de la incomunicabilidad de la experiencia psíquica del autor, como de la misma naturaleza de la intención verbal del texto; de ahí la necesidad de hacer conjeturas sobre el sentido del texto, puesto que las intenciones del autor exceden nuestro alcance. De todas maneras, el texto presenta un campo limitado de explicaciones posibles: lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. Se busca poner de manifiesto el

horizonte histórico de surgimiento de la obra. Esta lectura hermenéutica implica el descubrimiento de los espacios de circulación de la obra, de la dinámica de las tradiciones científicas e intelectuales que organizan el corpus que tenemos en nuestras manos, la estructuración del conocimiento progresivo de la obra, relaciones entre el saber y el poder económico-político. En definitiva, no solo la progresión semántica del texto, sino los procesos de producción, emisión y recepción de la mediación textual.

La mayor parte de la crítica de que se dispone sobre el discurso de Montalvo adolece, en general, de rigor académico. No existe un análisis íntegro de su obra: son estudios generales o visiones panorámicas de su pensamiento. La crítica es aún incompleta, ya sea porque enfilan únicamente hacia lo puramente político o lo puramente formal. Se trata del género de crítica llamado impresionista o apreciativo, o enfoques histórico-biográficos y morales y filosóficos (Roberto Agramonte, *La filosofía de Montalvo*, por ejemplo). Excepción hecha de Enrique Anderson Imbert (*El arte de la prosa en Juan Montalvo*) o José Enrique Rodó<sup>3</sup> (conjunto de ensayos *El Mirador de Próspero*, dedicado uno a Montalvo), o el de Isaac Barrera (*Historia de la literatura ecuatoriana*), aunque breve; o Arturo Andrés Roig. Los prólogos de don Miguel de Unamuno a *Las Catilinarias* y de Juan Valera a *Geometría Moral*, respectivamente, son fundamentales, aunque, por su condición, muy puntuales. Artículos de corte biográfico, anecdóticos de su excelencia prosística son sinnúmeros: Roberto Andrade, Crespo Toral, Gonzalo Zaldumbide (destacan, especialmente, sus prólogos a *El Cosmopolita*, *El Espectador* y los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*), Jorge Carrera Andrade, Abelardo Moncayo. En la revista *América* (N. 49, 1932) se encuentran estudios-homenaje de Juan Pablo Muñoz, Pío Jaramillo Alvarado, José Rafael Bustamante. En la Revista *Cultura* (edición en homenaje a Montalvo, 1982) sobresalen, por abrir pistas para la investigación, los trabajos de Susana Cordero de Espinosa, Roberto Agramonte, Noël Salomon, Claude Dumas.

Es particularmente importante el ensayo de Salomon (“Sobre la imitación de El Quijote por Juan Montalvo”) por su propuesta de pasar de lo formal estilístico al proyecto político y al significado social de la novela del escritor. Noël Salomon asevera que la

---

<sup>3</sup> El de Anderson Imbert y el de Rodó son particularmente fundamentales por su exhaustividad en el estudio formal de la prosa y los recursos estilísticos de Montalvo (no entran al análisis de las ideas de Montalvo: no fue su propósito). Destaca también Pedro Henríquez Ureña, cuando reseña a Montalvo en *Historia de la Cultura en la América Hispánica* y, más brevemente, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.

imitación cervantina de Montalvo se inscribe en la línea del “quijotismo liberal” que caracterizó a la España del siglo XIX; la obra se movería en dos niveles: la primera, una indignación andina expresada a través de un material del Siglo de Oro y la Edad Media; la segunda, un esfuerzo minucioso y paciente, propio de un artesano, empeñado en perfeccionar el lenguaje. Jácome Clavijo (2014, II-VI) intenta una interpretación de los *Capítulos* como encarnación de una obra de combate, que es el resultado y el valor de su imitación cervantina, además de la identificación de los personajes que bajo nombres crípticos constan en la obra, dándole el carácter de novela en clave.

Se ha insistido también en el aspecto formal estilístico, así como en el hispanismo tradicional de los valores morales y su exaltación tradicional y castiza (aspecto idealista y formalista). Sin embargo, existe en la obra de Montalvo un proyecto de escritor, propio del siglo XIX. Es limitante centrarse en el estudio unilateral del texto-significante visto como soporte lingüístico de un significado reducido a la lección evangélica de un quijotismo general y abstracto. Existe una carga histórico-política introducida por el autor; los *Capítulos* no son un producto aislado del resto de su producción, sin relación con hechos y circunstancias de la vida del escritor o de su época. Es necesario precisar qué aplicación concreta (o sea histórica) hace Montalvo de tal máquina ética en su texto.

El siglo XIX es el de mayor densidad histórica por su plurivocidad discursiva. Y, precisamente, los *Capítulos que se olvidaron a Cervantes* es un “ensayo” en el proceso de extinción del Estado Colonial Hispánico y el surgimiento del Estado Republicano. El Estado como sustancia ética debía surgir de una previa negación de otras sustancias éticas, básicamente de las costumbres, del cambio de las costumbres populares y defensa de las costumbres propias de la familia patriarcal de la época. Esta construcción de una eticidad nueva reclama un proceso de modernización de una sociedad no carente de virtudes. Montalvo vive esa contradicción interna, de ahí su búsqueda de formas expresivas no codificadas y la intención de establecer nuevas formas de codificación del mensaje. Contradicción que recorre toda la literatura montalvina: lo popular y lo culto, la civilización y la barbarie en constante confrontación; el arte sobre la naturaleza; el casticismo como ideología, la barbarie y el poder despótico conservador con apoyo popular, también como un valor que no resultaba ser negativo: somos sensibilidad, naturaleza y no hemos desarrollado aún la ciencia y el arte.

Por otro lado, su estética neoclásica obstaculiza ver dialécticamente las relaciones entre lo bajo y lo sublime. El rechazo de lo bajo y de su potencialidad estética hacen que el romanticismo montalvino se quede a medio camino y se aleje de la problemática social.

Ello se explica por las manifestaciones discursivas propias de una época dada que transparentan-ocultan el sistema de contradicciones que atraviesa la totalidad de la realidad social dentro de la que son expresadas. En el sistema discursivo no solo está la voz del sujeto al que se atribuye la paternidad del discurso, sino que hay una pluralidad de voces (discursos referidos): sistema alusivo-elusivo.

En cuanto al lenguaje y al estilo, los *Capítulos* no son una continuación ni una modificación del hipotexto cervantino, sino su ampliación. Se ha hablado de una contaminación literaria con el *Quijote*, de una nostalgia por los valores perdidos: literarios, lingüísticos, morales e intelectuales, de un lenguaje social e históricamente inexistente, sin ningún sentido de la diacronía del lenguaje. Pero su discurso novelado y ensayístico, más que imitación, obedece a una motivación ideológica. En su búsqueda de firmeza y de estabilidad, recurrió siempre a las fuentes de una tradición literaria: la española, la que podía concederle autoridad y respaldo. Su propósito es la reivindicación de lo hispánico para encontrar apoyo y sensación de firmeza frente a la modestia americana. De ahí el dilema de la cultura hispanoamericana: pueblos independizados políticamente de Europa volvían a ella en busca de un suelo cultural apelmazado por una tradición de siglos. Su “purismo” fue en el fondo una reacción romántica en defensa de la lengua nacional frente a la influencia extranjera; una preocupación americana por la fragmentación de la lengua que lleva a la debilidad y aislamiento de los pueblos. Los académicos, como Rufino José Cuervo, Miguel Antonio Caro, Blanco Fombona, en el XIX, recomendaron la pureza del idioma, la imitación del modelo cervantino y el sometimiento a la autoridad de la Academia. Para Montalvo la pureza idiomática concedía perennidad a una obra literaria. Dice Anderson Imbert (1948, 71-2) que “lo que más abatía a Montalvo era, en verdad, la miseria de la vida literaria americana. García Moreno no era el principal enemigo; déspota sí, pero culto y estimulante. El enemigo era la vulgaridad, la incomprensión de las gentes, la diatriba, la envidia, la falta de curiosidad y respeto por la creación espiritual, la pobreza de los críticos, la sordidez, ¡la sordidez! de esta América chabacana y violenta”. No solo es un ejercicio de la lengua. Más allá de la imitación cervantina, hay un discurso ensayístico y polémico que da cuenta de su realismo histórico y de una realidad americana. La lengua de Montalvo no fue mera aspiración académica; tuvo mucho que ver la disputa social y la lucha política de su tiempo.

Montalvo le agrega al *Quijote* 60 nuevos capítulos. ¿Qué hay en esta novela que despierta en Montalvo este curioso ejercicio?; ¿por qué de pronto este caballero parece una figura necesaria en estas tierras? Una de las claves para estas preguntas se encuentra

en “El Buscapié”. Montalvo descarta, principalmente, la idea de que *El Quijote* es tan sólo una divertida comedia. A Montalvo, en general, no le interesa que la lectura de la obra se acerque demasiado a la ridiculez y el disparate. Le teme a la risa despreocupada y socarrona, a la caricatura distorsionada como la de Avellaneda; desea deshacerse de cierta insensatez de este caballero y presentarlo como un modelo de virtud y de moral ejemplares. Es un modelo de virtud escondido detrás de la risa. No se puede desconocer que, para Montalvo (2004), tanto los *Capítulos* como el mismo *Don Quijote de la Mancha* son un modelo pedagógico: los disparates son el disfraz que permite que esas enseñanzas sean efectivas: “ocultar un pensamiento superior debajo de una trivialidad; sostener una proposición atrevida en forma de perogrullada; aludir a cosas grandes como quien habla de paso; llevar adelante una obra seria y profunda chanceando y riendo sin cesar, empresa es de Cervantes” (113). Incluso al Quijote simbólico es necesario desprenderlo de cierta corporeidad, hay que salvarlo de sus propios tropiezos y de sus propias bufonadas. Montalvo ve en su novela dos maneras de construir el mundo: a través del ejemplo y el castigo. Por un lado, predica con sus máximas el camino por seguir y por el otro castiga con la espada a aquellos que osen transgredir estas premisas; esta necesidad de zaherir a los necios lleva nuevamente la huella horaciana en su afán de corregir la corrupción moral de la sociedad. Por momentos la figura de su caballero termina siendo punitiva. Es un Quijote que se transforma entonces en una figura que debe imponer límites. Tiene el deber ineludible de establecer con claridad cuáles son los valores a los que hay que aspirar y aquellas conductas que transgreden y violentan ese orden.

La figura de Sancho se presenta en Montalvo más corpórea y burda: no pasa por ningún proceso de depuración, no es necesario. Su llaneza parece muy apropiada para los fines de la obra. La polaridad de Don Quijote y Sancho desempeña un papel fundamental dentro de la recreación de Montalvo (92): “Don Quijote es el hombre imaginario, en oposición al real y usual que es su escudero Sancho Panza. ¿Quién no divisa aquí las dos naturalezas del género humano puestas en ese contraste que es el símbolo de la guerra perpetua del espíritu y los sentidos, del pensamiento y la materia?”. En un diálogo que sostienen ambos, en uno de los primeros capítulos, Don Quijote le reclama con firmeza: “¿No ves que con tu eterna pusilanimidad me pierdes el respeto, dando a entender que no tienes entera fe en la eficacia de mi protección?” (201). Este Sancho ignorante y pusilánime puede ser alejado de la maldad en el vicio, puede ser moldeado para la felicidad doméstica. Se busca ajustar la realidad a este plan ideal que percibe don Quijote. Pero ¿cómo ajustar el caos a esa república imaginada que se mueve en el campo del

deseo? Montalvo se queda con un modelo del Quijote de Cervantes: genio espiritual llevado al campo de la acción y de las batallas ciudadanas. De todas maneras, Montalvo también reivindica los valores de la locura, así como los de la mentira y de esta otra forma de mentira que es la ficción. Pero no se trata de cualquier locura: es una locura apolínea, agradable, con límites marcados. El temor a la imaginación desenfrenada y a los desmanes que eso puede traer consigo, no solo es preocupación de Montalvo; es una de las constantes que se repiten en muchos escritores del XIX.<sup>4</sup> Más allá del curso de moral, la ficción parece tener un valor en sí mismo: por más sabio que sea Don Quijote, por más digno que se presente, no deja de ser un personaje ligado al disparate y la locura. Pero toda esta defensa del disparate y la locura puede ser entendida como una máscara: el intelectual se disfraza para acercarse al pueblo (los Sanchos), al que cree poder hablarle en otra lengua.

Frente al hipertexto de Montalvo está el hipotexto de Cervantes. Cada episodio del *Quijote* cervantino ha causado controversias seculares sobre el sentido que encierran sus ideas sobre la literatura y sobre la vida. Enfrentarse con Cervantes es enfrentarse con el misterio del acto creativo y su gestación artística. Los comentarios críticos en la novela de Cervantes se vuelven ambiguos, ambivalentes, por aparecer en contextos, además de ficcionales, envueltos a menudo en la ironía, unas veces manifiesta, otras imperceptible; sus comentarios son multidimensionales. Siempre puede encontrarse un comentario sobre el mismo tema de sentido inverso; el humor igualmente suele ser equívoco. Helena Percas de Ponseti (1975, 15) descubre en Cervantes que su reflexión estética se adhiere al neoplatonismo o a la poética de Aristóteles a través del Pinciano<sup>5</sup> (1547-627, *Philosophia antiqua poética*); sin embargo, pone de manifiesto las “contradicciones” de Cervantes en su experimentación artística en regiones en que la jurisdicción de reglas establecidas le parece dudosa, “y el desapego del autor al casar ideas mutuamente excluyentes, con objeto de presentar, simultáneamente, y con considerable imparcialidad distintos puntos de vista”.

De la *Poética* de Aristóteles derivan muchos de los principios más importantes, y la más fundamental entre las cuestiones particulares: la naturaleza de la verdad en la ficción poética. En este sentido, Riley (1971, 28) escribe que “la teoría de la prosa

---

<sup>4</sup> *La quijotita y su prima* (1818), de Fernández de Lizardi es un buen ejemplo; en ella, la obra de Cervantes es utilizada con un fin ejemplarizante y aleccionador.

<sup>5</sup> Sobre este tema, ver la obra *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Shepard 1970).

novelística en Cervantes es predominantemente neoaristotélica, a la manera de las principales poéticas italianas y españolas de fines del siglo XVI y comienzos del XVII aunque en ella se mezclan doctrinas platónicas y otros ingredientes”. Sin embargo, hay ambivalencia. Riley pone como ejemplo su manera de tratar lo pastoril, a veces respetuosa y benévola, a veces burlesca; lo mismo ocurre en su relación de amor odio respecto a las novelas de caballerías. Cervantes era capaz de estas simpatías divididas. Si bien Montalvo está al margen de tales preceptivas del XVI y XVII, serán importantes para el análisis algunos elementos de la *Poética*, por ejemplo. La ambivalencia estilística y de imaginación cervantinas no es adecuada en el caso de Montalvo. Su discurso novelesco, por procurar una estabilidad conforme a su registro de imitación, no le permite el desborde de tales preceptos.

Igual que Percas de Ponseti, Riley señala la preocupación de Cervantes por la naturaleza de la verdad en la ficción literaria. Incluso hay fluctuación en sus ideas sobre el problema de la unidad. Respecto a la autoridad, las alusiones de Cervantes a los autores antiguos muestran que compartía el respeto general hacia ellos, pero al mismo tiempo se burlaba de este respeto cuando era excesivo o falso. El ejemplo es la parodia misma a la autoridad caballeresca en todo el quehacer de la novela. Cervantes conserva la advertencia aristotélica de que la poesía por ser un arte depende de unos preceptos, y sin embargo también es consciente de las limitaciones de las reglas. Un ejemplo lo podemos encontrar en *El Quijote*, II, donde Cide Hamete se inquieta ante la necesidad de que la narración permanezca dentro de los límites prescritos por la regla de la unidad “por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor [...]; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo” (Cervantes 1984, 293-4). El problema de la unidad en la variedad es un tema no sólo de Cervantes, sino del siglo XIX. Aristóteles (2013, 53-4) lo había enfrentado, y no le había molestado la variedad de partes si éstas son apropiadas al tema. Para Cervantes, la variedad es un asunto fundamental dado que éste provoca deleite; el artista no puede ser esclavo de las leyes, debe sumar talento; talento que lo llevará a distanciarse de lo particular y acercarse a la ciencia poética. El ejemplo lo podemos ver tras la ironía y la apologética del prólogo del *Quijote I*. Contra Avellaneda se puede decir que sólo la determinación racional del



artista, llevada a cabo de manera amena y oportuna, humorística, puede transformar un desatino en algo agradable. Pero tampoco, como se ve en su novela, Cervantes estaba completamente seguro de lo que decía y hacía; ante la incertidumbre Cervantes interpone la ironía. “Cervantes no se nos aparece ni como un riguroso preceptista ni como un innovador iconoclasta... forma parte más bien de aquellos que consideran que el arte está sujeto a ciertos principios universales e inmutables, pero también a condiciones accidentales, que son las únicas susceptibles de cambio” (Riley 1971, 51).

En la España del Siglo de Oro se quería significar que el arte representa los fenómenos de la naturaleza, otras veces que el arte imita el proceso creador que da lugar a la naturaleza, la cual es, a su vez, también creadora. Las dos posibilidades se dan en Cervantes. ¿Ocurre lo mismo en Montalvo? Para Cervantes *imitación es producir o crear* de acuerdo con una idea verdadera, artísticamente hablando. Efectivamente, en el Renacimiento la imitación de los modelos literarios era fundamental, lo mismo que de la naturaleza. Pero no era suficiente la imitación sin la presencia del chispazo creador; de ahí la no contradicción entre imitación y originalidad. Y en lo anterior radica el problema de la verdad artística. Ejemplo de esto es el Prólogo de la primera parte: “Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (Cervantes 1984, 14). En el capítulo 25 de la primera parte, don Quijote no solamente se lanza a la empresa de imitar a los seres fabulosos, sino que además en su emulación se halla cierta proximidad a la del artista.

La variedad y la unidad es un tema que preocupó tanto a Cervantes como a Montalvo. Aristóteles (2013, 55), en su *Poética*, hizo hincapié en la importancia de una buena construcción de los hechos: “y que las partes de las cosas se constituyan de tal modo que, si se cambia de lugar o se suprime una parte, se desbarate y se desajuste el conjunto; pues aquello que exista o no, no conlleva una consecuencia perceptible, no forma parte del conjunto”. Cervantes acepta en general este principio teórico referido a la novela. Aunque para él lo más importante es saber qué es realmente lo apropiado al tema. Para el siglo XVII la variedad era un principio natural como la capacidad de invención; todo el mundo estaba de acuerdo en que servía para vivificar, deleitar, entretener y enriquecer. Es una de las dos cualidades más evidentes que señala el canónigo de Toledo en el capítulo 47 de la primera parte: “que era el sujeto [algunos libros] que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas [...]; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora

un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada” (Cervantes 1984, 429). Esta idea de la unidad Orgánica servirá de base al concepto cervantino de la belleza literaria formal. Sin embargo, Cervantes escribirá, a veces, efectos armónicos, más sutiles y complejos.

El tema de los estilos y su división tiene también un origen fundamentado en Aristóteles, y se basaba en la suposición de que debía existir una adecuada correspondencia entre el estilo y el tema tratado. Estamos hablando del estilo alto y sublime, el mediano o mixto y el bajo o llano. “Esta teoría socializada de los estilos se hallaba gobernada por el sentido del decoro [...], los personajes literarios tenían que hablar y actuar como convenía a su situación social y había que escribir sobre ellos atendiendo a esta situación” (Riley 1971, 211). Es lo que, en general, hace Montalvo en sus *Capítulos*. Los hombres mejores de que hablaba Aristóteles eran los mejores tanto por su posición social como por su moralidad. Que tales individuos fueran extremadamente raros en la vida diaria carecía de importancia desde el punto de vista de la literatura. Más bien era un deber del escritor dotar a los grandes hombres del momento de unas dimensiones heroicas apropiadas. “Cervantes pone al descubierto en *El Quijote* la insuficiencia de dicha doctrina, no haciendo caso omiso de ella sino manipulándola” (214). Efectivamente, “Cervantes debió sentirse atraído teóricamente por el estilo mediano para su utilización en la prosa narrativa seria, pues dicho estilo, aunque sencillo, era elegante y permitía el uso de adornos; se le consideraba, por otra parte, el más adecuado para las obras históricas y el más a propósito para producir placer en los lectores. Pero su acierto más original y de más efecto lo constituyó el uso de estilos contrapuestos en *El Quijote*” (216). Cervantes va a expresar su fastidio ante el estilo uniforme y el decoro absoluto. Producto también de lo que Lukács llama el sometimiento de las formas del arte a una dialéctica histórico-filosófica que rompe toda orientación trascendental. Efectivamente, la epopeya y la novela se diferencian en la realidades histórico-filosóficas a las que se vieron enfrentadas: “La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad.” (Lukács 2010). Don Quijote, como señala Lukács, es la primera gran novela del mundo de la literatura. Esto es posible por “La profunda melancolía del proceso histórico, del paso del tiempo”. (99). “Don Quijote, como casi toda gran novela, iba a permanecer como la única objetivación de su tipo. Esta combinación particular de poesía e ironía, de sublime y grotesco, de divinidad y monomanía, estaba tan íntimamente relacionado con el momento histórico que el mismo

tipo de estructura mental ya no se manifestaría de la misma manera en otros momentos de la historia ni alcanzaría la misma importancia épica. (100)

Sin embargo de que “El Buscapié” es un largo tratado sobre la imitación, la tradición clásica y la pureza del lenguaje, entre otros asuntos, su trazo teórico no coincide estrictamente con los *Capítulos*. De todas maneras, en este prólogo encontramos algunas pistas conceptuales que permiten el acercamiento a la novela. Una primera inquietud que deberá ser resuelta tiene que ver con el concepto de imitación. Precisamente, el subtítulo de la novela, *Ensayo de imitación de un libro inimitable*, provoca más de una pregunta: ¿En qué sentido se dice *ensayo*?, ¿de qué manera se puede imitar lo inimitable? El título mismo de la novela, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, trae una interrogante: ¿Por qué a Cervantes se le pudieron haber “olvidado” unos capítulos?, ¿Por qué la pretensión de Montalvo de querer ampliar una historia de tal complejidad estética y humana?

En “El Buscapié”, Montalvo (2004) trae a primer plano el Quijote como símbolo, con hondura filosófica y moral, como ideal de virtud humana. La risa invisible que procura el deleite cuyo propósito es la enseñanza es otro de sus temas recurrentes. Pero también encontramos pistas sobre su idea del arte: “Las reglas en el arte no son sino observaciones confirmadas por la experiencia: el buen juicio de los doctos [...]; ese buen juicio transmitido de generación en generación, admitido por el buen gusto, se convierte en leyes que sanciona el unánime consentimiento: una vez promulgadas por los grandes maestros, nadie falta a ellas que no cometa una punible transgresión” (97). Y más adelante: “La época del arte es la de la madurez de las naciones, dado que arte es el conjunto armónico de los conocimientos humanos recogidos en un punto y componiendo obras maestras” (116).

La pregunta por el sujeto es posible explorar mediante la forma narrativa. El conocimiento *de sí* es el resultado del examen de una vida que es contada en las obras, en los textos, en la cultura. En este sentido, la narración es mediadora de la experiencia de la totalización: pasado, presente, horizonte de intriga. No resuelve el problema del tiempo (la experiencia de la temporalidad), pero sí nos acerca sus limitaciones. Precisamente, para Ricoeur (2013, 129), *mimesis I* consiste en “imitar o representar la acción; es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el hogar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la comprensión de la trama y, con ella la mimética textual y literaria”. El paso de lo paradigmático a lo sintagmático es el tránsito de *mimesis I* a *mimesis II*.

Esto es la configuración. El acto configurante combina dos dimensiones temporales: una cronológica y otra no cronológica; por la segunda, la trama transforma los acontecimientos en historia. *Mimesis III* media entre el mundo del texto y el mundo del oyente; es decir la intersección entre el mundo del poema y la temporalidad específica. Lo que se comunica en *mimesis III* es, más allá del sentido de la obra, el horizonte de la obra. “Referencia y horizonte son correlativos, como lo son la forma y el fondo. Toda experiencia posee un contorno que la circunscribe y la distingue, y se levanta a la vez sobre un horizonte de potencialidades que constituyen su horizonte interno y externo” (149). De manera que, la literatura fractura su mundo en sí y, por lo tanto, el orden moral y social. En el lenguaje literario, la referencia metafórica caracteriza el régimen referencial propio de la obra poética, más allá del discurso descriptivo: “la capacidad referencial no es una característica exclusiva del discurso descriptivo, sino que también las obras poéticas designan un mundo” (52). En un discurso, en un texto lo primero no es la comprensión del sujeto que se expresa-oculta en dicho texto, sino el mundo que la obra abre ante dicho sujeto. En definitiva, a pesar de las diferencias que existen entre la referencialidad de la ficción y la historia empírica, ambos discursos narrativos redescubren nuestra condición histórica.

## **Capítulo primero**

### **Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX**

#### **1. Emancipación hispanoamericana y literatura**

Nelson Osorio (2000, 16) dice que la literatura no solo es el reflejo de la realidad, sino además una parte de ella, pues logra ser expresión artística de los ideales y valores de su época. Aun cuando su recurso sea el metafórico, de la relación del hombre con su realidad, se inscribe dentro de una dimensión histórico-literaria. De ahí la recurrencia, para su valoración, a un marco de referencia cultural donde se inscribe la obra. El caso de Montalvo, después de la emancipación hispanoamericana (1791-1830), surge entre el período de formación de los estados nacionales (1831-1880) y su modernización (1881-1910). Por supuesto, esta división cronológica “simple” no logra resolver los impulsos y fuerzas que yacen dentro y alrededor de la producción literaria. La forma de conocimiento de la literatura está marcada por las intuiciones y racionalidades que se formalizan en el discurso literario según las condiciones reales en que se produce.

En la primera etapa, el pensamiento ilustrado es el acicate ideológico que impulsa estos cambios y promueve una nueva conciencia crítica de la intelectualidad hispanoamericana, que le permite romper con el asfixiante pensamiento escolástico que legitimaba un sistema vertical y autoritario. Para este momento, la literatura, tal como usamos hoy el término, no adquiriría plena independencia y estaba al servicio de la difusión de ideas para causas específicas. “Este carácter programático y de servicio que asumen las letras de esos años explican no sólo la virtual ausencia de una literatura concebida como expresión individual, subjetiva, sino la utilización sistemática de las formas tradicionales que se denominan ‘neoclásicas’, puesto que su empleo facilitaba la recepción por parte de un público formado en la sensibilidad y gustos del XVIII” (25).

Entre 1830 y 1850, se experimentó una época de gran inestabilidad tanto en los gobiernos que se autodenominaban republicanos como en las naciones que buscaban liberarse de las instituciones coloniales impuestas y forjar su propia autonomía. Los primeros veinte años estuvieron marcados por conflictos civiles, el predominio de caudillos y la anarquía. Sin embargo, a medida que pasaba el tiempo, las sociedades comenzaron a estabilizarse bajo el control de las élites oligárquicas. El favorable

comercio internacional permitió un aumento en los ingresos por exportaciones y un fortalecimiento económico. A partir de 1850, esta estabilización, impulsada en parte por el desarrollo de una economía basada en la agricultura y la extracción de recursos naturales, la cual dependía del comercio exterior, disminuyó la influencia colonial anterior y brindó un sentido de independencia política relativa, junto con un fortalecimiento económico en comparación con Europa.

Los proyectos que marcan la vida intelectual de esos primeros años llevan el sello dominante del liberalismo ideológico en lo político, y del romanticismo en lo artístico y literario. [...] Con pocas excepciones, los hombres de letras conservan la tradición que surge en el periodo de la emancipación, y en las nuevas repúblicas independientes se mantienen estrechamente vinculados a la vida pública y a la acción política. (41)

El interés por lo nacional está ligado a la formación civil; incluso las actividades de orden especulativo o de diversión buscan la formación del ciudadano civilizado. El intelectual hispanoamericano piensa y formula proyectos educativos e institucionales que contribuyan efectivamente a estos proyectos nacionales de construcción de las nuevas repúblicas. Esta preocupación se centra en el derecho, el ordenamiento jurídico, y la lengua y las modalidades del castellano en América. Esta última tiene ejemplos relevantes: el *Diccionario provincial [...] de voces y frases cubanas* (1836) de Esteban Pichardo; el *Prospecto del «Diccionario matriz de la lengua castellana»* (1850) y el *Diccionario de galicismos* (1855) de Rafael María Baralt; las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (1867-1872) de Rufino José Cuervo. Se publican también las primeras antologías e historias de la literatura en el marco de autoconocimiento y autoafirmación americana (Juan María Gutiérrez, *América poética*, 1846). En este periodo de organización de las repúblicas son dos los momentos (el primero dominado por la anarquía y el caudillismo, expresiones de una realidad social confusa y caótica; el segundo concreta cierta estabilización de la vida social, dado por un desarrollo económico que reconsidera la visión negativa del campo, pues el nuevo proyecto implica, para afianzar la unidad nacional, su integración al proceso) que se imponen como relieves de este proceso, ilustrados con dos obras fundamentales: *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Martín Fierro* (1872) de José Hernández. *Facundo* impondrá, incluso entrado el siglo XX, la tesis de que la verdadera causa de los males de América se explica por un conflicto entre la civilización europea y la barbarie americana. Las metas del progreso -orden social, desarrollo del comercio, la industria y la educación- sólo serán posibles cuando la balanza se incline a favor de la «civilización» en desmedro de la

«barbarie». En el *Martín Fierro*, aun cuando no se ha superado la vieja antinomia, el gaucho, blanco o mestizo, se acerca a los valores positivos de la «civilización», y toma distancia del atraso, que significa el indio, dueño de las tierras que hay que civilizar. Luego de una etapa de cierta estabilización de las sociedades y de cierta vigorización de las repúblicas, la producción literaria busca otros caudales y desatiende contingencias inmediatas.

Sobre todo a partir de mediados del siglo se advierte la creciente presencia de obras en las que se reivindica cierta autonomía de funcionamiento y la búsqueda de una condición más propiamente literaria. El costumbrismo (artículos, cuadros y relatos) establece una especie de zona de transición entre el entretenimiento y la crítica más o menos amable de tipos y comportamientos sociales. (52)

A finales del siglo XIX, las sociedades conocen un importante proceso de transformación interna, conocido como “modernización”. Significa el ingreso dependiente de América Latina a la llamada civilización industrial, cuyo marco literario es el Modernismo hispanoamericano. Como se conoce, “la ‘evasión’ en los Modernistas, más que como un proyecto conscientemente afirmado, debe leerse como signo de rechazo a una realidad degradada; pero este rechazo no engloba a ‘la realidad’ en términos absolutos (no es una postura filosófica), sino sólo a la realidad social. La realidad natural, lo natural, no era negado; simplemente no entraba en el ámbito de sus preocupaciones o intereses centrales en cuanto artistas” (61). La concepción de la belleza y el arte del Modernismo contribuyen a desarrollar una conciencia de la literatura como actividad autónoma, de la profesionalización del escritor.

La posibilidad de una independencia cultural hispanoamericana, alentada por la política, fue asumida positivamente por los intelectuales. Sin embargo, los procedimientos fueron complejos. Andrés Bello, por ejemplo: al mismo tiempo que defendía la libertad de las letras americanas, su sensibilidad clásica le exigía un respeto por lo ya establecido y la medida. En el *Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile* defiende la necesidad de fundar una educación nacional, pero “tomando prestadas de Europa las deducciones de la ciencia. La patria es el ‘centro’, pero no se puede partir de cero. La tradición científica, humanística y artística son fundamentales: Horacio, Pascal, Racine, Goethe, e, incluso, Cervantes y Fray Luis” (Gaos 1945, 182). En este sentido, Miguel Gomes (2002) considera que la posición de los románticos, distinta de la de Bello, era la misma por el logro de la autonomía. Esteban Echeverría abogaba por la deshispanización del arte americano; había que dejar de lado

el modelo español y encontrar otro: el francés: “ya a finales de siglo, los intelectuales hispanoamericanos aún consideran la aproximación a lo francés como cura eficiente para trescientos años de Colonia. [...] los escritores hispanoamericanos del XIX, dispuestos a divorciarse de su pasado español para conocerse a sí mismos, jamás intentaron olvidar Europa” (XI). El objetivo del intelectual hispanoamericano en esta realización cultural y artística será común a todos ellos: sea cual fuere su tendencia (neoclásica, romántica o realista) abogará por un sentido del arte utilitario: conexión del hombre de letras con el público.

No fue extraño al trabajo del intelectual su acercamiento a las obras literarias del pasado, pues “constituía una manera de hacerse de una historia autóctona y, en consecuencia, de una imagen como pueblo” (XIII). Asimismo, el respeto que los hispanoamericanos guardaron por las instituciones académicas europeas fue grande, “dichas instituciones se convirtieron con frecuencia en refugio de quienes sintieron temor de la «ausencia» de tradiciones autóctonas. [...]. Tal pasión salvacionista exigía al académico americano, si se lo compara con su colega europeo, un esfuerzo doble de afirmación de sus posturas” (XVI). Esto explica, desde el punto de vista estético, que en casi todo el siglo XIX, no divorciado totalmente de los ideales del XVIII, en parte debido a los académicos, duros frente a los cambios artísticos, cohabitaran en un mismo marco neoclasicismo, romanticismo neoclásico, realismo neoclásico (XVI).

## **2. La crítica hispanoamericana en el XIX**

Wellek (1989, 11) señala la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX como el período en que la crítica literaria plantea las cuestiones fundamentales aún presentes en el XX. A partir de entonces, la crítica neoclásica, construida en Italia y Francia durante los siglos XVI y XVII, sufre menoscabo, y a inicios del XIX, sin desaparecer del todo, se cristaliza en los movimientos románticos. En Hispanoamérica, los albores del XIX corresponden a su ingreso en la modernidad. Se da, entonces, el ejercicio sistemático de la crítica de la tradición y la renovación espiritual de las nuevas repúblicas. Hispanoamérica se esfuerza por entender lo nacional (leyes, arte, historia, el hombre americano) y por dibujar una visión particular del continente. La lista de escritores que emprendieron dicha tarea es larga. No hay, acaso, alguno que no pensara en un nuevo proyecto: ser modernos y libres. Los modelos: Francia, Inglaterra, Estados Unidos.



Andrés Bello es uno de sus iniciadores. En su *Repertorio Americano* se preocupa de los escritores novomundistas de varias regiones. Establece un corpus hispanoamericano válido para ejercer la crítica. Uno de ellos, por ejemplo, es José Joaquín Olmedo y su *Victoria de Junín*: “El estilo es elegante, animado, y manifiesta una gran familiaridad con el lenguaje castellano poético. El colorido es tan brillante, como la versificación armoniosa; y reina en toda la obra una variedad que la naturaleza del asunto apenas permitió esperar, alternando con las escenas horribles de la guerra cuadros risueños y blandos, en que se hace un uso oportunísimo de la localidad y de las tradiciones peruanas” (Gomes 2002, 4). Con el mismo afán de fijar un corpus, Bello no escatima en “corregir” a José María Heredia: “De los defectos que hemos notado, algunos eran de la edad del poeta; pero otros (y en este número comprendemos principalmente ciertas faltas de prosodia) son del país en que nació y se educó; y otra tercera clase pueden atribuirse al contagio del mal ejemplo. De esta clase son las voces y terminaciones anticuadas, con que algunos creen ennoblecer el estilo, pero que en realidad (si no se emplean muy económica y oportunamente) le hacen afectado y pedantesco” (17). Y su mirada neoclásica, a propósito del mismo Heredia:

Otra cosa en que el estilo de la poesía moderna nos parece desviarse algo de las leyes de un gusto severo es el caracterizar los objetos sensibles con epítetos sacados de la metafísica de las artes. En poesía no se debe decir que un talle es elegante, que una carne es mórbida, que una perspectiva es pintoresca, que un volcán o una catarata es sublime. Estas expresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza y clasifica las impresiones producidas por la contemplación de los objetos, no al poeta, cuyo oficio es pintarlos. (18)

Propio del XIX fue la disciplina humanística, traducida en la comprensión y evaluación artística. La visión crítica del pasado, la mirada moderna, exigían reformas en el arte, reflexión en asuntos estéticos. Bello, lo mismo que Montalvo, estaba convencido de que era posible una conquista cultural, igual que la conseguida en lo militar y administrativo. Ambos partieron de una formación y sensibilidad clásica: el respeto por lo establecido y la razón. De todas maneras, cabe mencionar que Bello poseía una sensibilidad para lo americano. Refiriéndose a la lengua, por ejemplo, señala su distancia del purismo exagerado que descalifica lo nuevo en materia del idioma. Las nuevas realidades exigen nuevas voces que las representen: “¿Hallaremos en el diccionario de Cervantes y de Fray Luis de Granada -no quiero ir tan lejos-, hallaremos en el diccionario de Iriarte y Moratín, medios adecuados, signos lúcidos para expresar las nociones

comunes que flotan hoy día sobre las inteligencias medianamente cultivadas, para expresar el pensamiento social?” (Gaos 1945, 188).

Si se trata de respetar lo establecido, de partir de una tradición, Montalvo no dudó en anclar su proyecto en un Cervantes simbólico y universal. Tampoco está lejos de Echeverría, -no en la deshispanización de las letras americanas- al aceptar el influjo de Francia. No es novedad. Gran parte de los intelectuales de finales del XIX mantenían una relación compleja con las letras y cultura de España y Francia. Pensemos en Darío, por ejemplo. Otro: González Prada, crítico severo de las élites peruanas y de las letras del pasado, no tiene empacho en aceptar la presencia de París. Lo que los unía: colaborar en la construcción de las naciones americanas. Sus escritos debían influir en el lector integrándolo en un modelo nuevo de sociedad, con ideas también nuevas, o, al menos, rejuvenecidas para el escenario americano. El corte utilitario de las letras es denominador común de los intelectuales hispanoamericanos. El afán modernizador no estaba en contradicción con la mirada al pasado. De él, lo mejor. Sus obras literarias constituían una buena manera de apropiarse de una historia en construcción. El historicismo llevará a cabo esa tarea que no está reñida con una idea autóctona de Hispanoamérica. La marginalidad que sufre Hispanoamérica debe ser igualada. Las ideas y valores europeos están a la vista. Tal marginalidad es puesta en escena por Montalvo cuando nos hace saber que nuestra cultura es Occidental y que depende de ella, que la deuda con Europa es inevitable. Esta sensación de rezago lo obliga a tomar una decisión: construir un proyecto civilizador mirando a Europa, particularmente a lo más egregio que se había dado en nuestra lengua.

### 3. El discurso decimonónico hispanoamericano

Momento fundamental en la producción literaria de Montalvo es la década que va de 1866 a 1878. Escribe *El Cosmopolita* (1866 -1869) y *El Regenerador* (1876 -1878); en el año de 1872 publica *El Antropófago* y termina la primera redacción de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (ya habían sido anticipados en 1867, en el cuadernillo número 4 de *El Cosmopolita*).<sup>6</sup> Entre 1870 y 1873 escribió *El libro de las pasiones*, y en

---

<sup>6</sup> “En 1884, decía, por ejemplo, respecto de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, obra que estaba por entregar a la imprenta: ‘está suprimida casi la tercera parte, no queda sino lo bueno y original’” (Cartas de Juan Montalvo a su sobrino, Quito, Banco Central del Ecuador, 1981, p. 281, citado por Arturo Andrés Roig (Roig 1995, 25).

1872 comenzó a redactar los *Siete tratados*. Producción que corresponde a lo que Nelson Osorio llama *La organización de los Estados Nacionales* (1831-1880); o Pedro Henríquez Ureña (Henríquez Ureña 2014), *El periodo de organización* (1860-1890). Es una época de inestabilidad tanto de los gobiernos pretendidamente republicanos como de las naciones mismas. El problema para Osorio (2000, 39) es el punto de partida: artificiales divisiones político-administrativas heredadas de la Colonia. De todas maneras, a partir de 1850, y debido al desarrollo de la economía de cultivo y extractiva y los consecuentes lazos económicos con Europa, se logra cierta estabilidad de los Estados Nacionales. La vida intelectual está marcada por dos proyectos: el liberalismo, en lo político, y el romanticismo, en lo artístico. La constitución de un Estado Nacional surge como conciencia de la realidad histórica del sujeto histórico. Esto implica también la conceptualización de las clases sociales y de la expresión del Proyecto Nacional alentada por la protoburguesía ecuatoriana del siglo XIX.

#### 4. La historiografía<sup>7</sup> literaria hispanoamericana

Para Octavio Paz (1991, 90-104), desde la época romántica persistía un vago deseo de conquistar una independencia literaria; sin embargo, lo que predominaba era la idea del amalgamamiento indisoluble entre lengua y literatura. Si la materia de la literatura hispanoamericana era la lengua española, ésta no era más que una rama del tronco español. Así se pensaba hasta fines del siglo XIX. Esto es explicable, sostiene Paz (91), porque, solo hasta la aparición de los modernistas, no era fácil hallar rasgos originales en la literatura hispanoamericana. Esto trae consigo la universalidad del fenómeno literario y su procedencia desde las metrópolis culturales. Barrera Enderle (2013, 80) cree que de allí derivan dos categorías importantes: influencia e imitación.<sup>8</sup> Ambas con un cariz

---

<sup>7</sup> La historiografía literaria nace en el siglo XIX y es coetánea del desarrollo del Estado-nación. La obra literaria es vista como un fenómeno histórico, ligado al tiempo y al espacio, es decir, a una época y a una nación. Como gran parte de los proyectos críticos, la historiografía literaria surge con propósitos nacionalistas; busca crear y legitimar una tradición local que refleje una identidad de los pueblos modernos. Igual que en Herder, lengua, literatura y nación era la mejor vía para dotar de una esencia literaria a las nuevas repúblicas. La obra es el registro de una época, el carácter de un pueblo. Es la interpretación histórica del fenómeno literario.

<sup>8</sup> Al respecto, Gutiérrez Girardot señala: “La comprobación de influencias no basta para situar las letras de lengua española en su contexto cultural e histórico, pues aparte de que esa fijación es frecuentemente aventurada, constituye lo más difícil de definir.” (Girardot 1983). Efectivamente, a un artista, con problemas, contextos y ambiciones muy diferentes, más que la influencia como tal le es complejo lo difícil que es definir dicha influencia. Gutiérrez Girardot ha criticado el concepto de influencias

negativo. La primera imposibilita la apropiación original; la segunda, una reflexión heterodoxa por parte de la obra imitadora. En cualquiera de los dos casos se invisibiliza la cultura local. Esto implica también que la tradición historiográfica literaria hispanoamericana eclipse la producción crítica hispanoamericana y se haya enfocado en el producto artístico, en la obra como un momento fundamental, dejando a un lado la formación de los sujetos críticos. Se le ha visto entonces como un sujeto imitador, ocupándose de escuelas y movimientos ajenos a la realidad americana. Lo que ha olvidado esta lectura, como lo resalta Víctor Barrera (80), son “las condiciones de producción y la función formativa ideológica del intelectual hispanoamericano que estaba desarrollando la elaboración discursiva de los Estados nacionales”.

El ensayo de una historia global de las literaturas escritas en castellano se lo atribuyó Marcelino Menéndez Pelayo (1883). Al contrario de la mayoría de los críticos e historiadores hispanoamericanos, su propósito resulta antimoderno: la identidad de una nación en vías de constituirse no era lo importante, sino una esencia que no había desaparecido, pese a la Independencia; ésta era española, el ‘genio hispánico’ estaría siempre presente. Idea que, finalmente, no fue desechada del todo por algunos intelectuales patrocinadores de un proyecto nacional desde una historia de la literatura anclada en lo español. La relación entre la literatura y la sociedad pasó a un segundo plano o fue desdeñada. La historiografía tradicional, esclava del orden temporal y espacial tanto de obras como de autores, no registró el trabajo literario propio de las naciones hispanoamericanas, tampoco la experiencia estética nueva que empezaba a surgir y que agitaba los salones literarios y al público en general. Al comparar los procesos literarios locales y los de España, la balanza se inclinaba negativamente hacia la deuda simbólica con la metrópoli. La comparación interna existió, pero particularmente en los románticos. Lo que no hizo fue percatarse de la dimensión crítica de la literatura hispanoamericana, debido al proceso histórico de nuestras letras, anclado a un pasado inexorable, tanto teórico como creativo.<sup>9</sup>

---

por la idea que habita detrás de él: diques que funcionan automáticamente y que impiden la universalización de la literatura.

<sup>9</sup> Descuidaron el repertorio simbólico surgido después de la Independencia, y que Simón Bolívar creía que iba a rendir frutos en las tierras americanas: la identidad, el territorio y la lengua serían o deberían ser los cimientos para la edificación de los nuevos Estados.

En la Colonia,<sup>10</sup> la idea de una literatura para el disfrute, y el disfrute ingenuo, olvidó el cuestionamiento crítico. Después de la emancipación política, la naciente literatura hispanoamericana regresó a las nociones clásicas, a la herencia literaria grecolatina. Era necesario un inicio que dejara atrás el pasado ominoso reciente y su consecuente rechazo de la tradición hispánica. Rechazo que, en el caso de Montalvo, se traduce en una crítica: un semibárbaro emprendía la tarea de una imitación de lo mejor de las letras españolas. Crítica, además, porque el xix español no había alcanzado la magnitud de los siglos pasados. Por ello la actitud de Montalvo en la escritura de los *Capítulos* es de doble registro: por un lado, el retorno a un momento cimero de las letras españolas: Cervantes; y por otro, la crítica a las letras modernas españolas: un semibárbaro se lanzaba a tal esfuerzo. No importaba el resultado como tal: sabía el autor que nunca alcanzaría el genio cervantino, pero el ejercicio creativo y crítico propuesto era legítimo y valioso<sup>11</sup>. Su búsqueda se centra en la consecución de una tradición que fuera construyendo no solo una capacidad enunciativa artística, sino unos valores representativos. La ausencia de un juicio estético, de una valorización estética que saltara el obstáculo de la imitación hay que contextualizarla: el escritor respondía a un paradigma distinto; no existe la profesionalización ni del escritor ni del crítico, aun cuando se lo haya intentado.<sup>12</sup>

La literatura corresponde a una función pública, desde ahí se iría nutriendo la literatura nacional. Aun cuando en los *Capítulos* las descripciones de la naturaleza americana son escasas, se pueden percibir escenarios totalmente distintos a los europeos; la historia de los pueblos hispanoamericanos ciertamente no está presente de manera

---

<sup>10</sup> De todas maneras, existía actividad intelectual creadora, pero solo dentro de la esfera del arte: “La crítica -que en esos siglos y en otras partes es la más alta forma de creación- existe apenas en ese mundo cerrado y satisfecho. Hay, sí, la sátira, la disputa teológica y una actividad constante por extender, perfeccionar y hacer más sólido el edificio que albergaba a tantos y tan diversos pueblos. Pero los principios que rigen a la sociedad son inmutables e intocables. España no inventa ya, ni descubre: se extiende, se defiende, se recrea. No quiere cambiar, sino perdurar. Y otro tanto ocurre con sus posesiones ultramarinas” (Paz 1991, 63).

<sup>11</sup> No solo para Montalvo. Darío, en “Letanías de Nuestro señor Don Quijote”, percibe dicha posibilidad. Sus Letanías son producto de las “cosas de todos los días”. El símbolo que representa el Caballero errante es fundamental para los hispanoamericanos “hambrientos de vida, con el alma a tientas, con la fe perdida.” La consolidación hispanoamericana requiere también de una intercesión quijotesca, “pues casi ya estamos sin savia, sin brote/ sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote/, sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.” (Darío, Poesías completas 1954)

<sup>12</sup> Lizardi (2005), por ejemplo, no solo que aprovechó la libertad de prensa, sino que a través de la ficción buscó reformar y cambiar las cosas, a su manera. *El Periquillo Sarniento*, como sus otras novelas, son una defensa de la ilustración social, de las responsabilidades cívicas, y están en contra de los atavismos coloniales: la ignorancia, la explotación, la jerarquía social. La literatura se convirtió en un ejercicio crítico por conseguir un ordenamiento social.

explícita, aunque sí hay referencias a personajes ecuatorianos identificables con el propósito de criticar sus conductas e identidades disconformes con su proyecto. Propio del XIX fue el uso del cuadro de costumbres -intento de un proyecto nacional real e imaginado- para denunciar los defectos presentes. Lo mismo hizo Montalvo en su novela, aunque procurando que dichos cuadros fueran más universales. El lenguaje popular<sup>13</sup> -la conciencia de su uso como posibilidad de expresar el espíritu de los pueblos-, y su concreción en una literatura propia y moderna -conquistada desde las nociones de *tradicón y literatura nacional*- estuvo presente también en Montalvo, aunque de manera estilizada en el personaje de Sancho. La puesta en escena de los reproches lingüísticos por parte de Don Quijote viene a confirmar las intenciones del escritor ecuatoriano. Para Montalvo, más apegado a los ilustrados cuya obra buscaba fijar las responsabilidades cívicas y eliminar los remanentes coloniales, su novela se convirtió en una gran posibilidad para el ordenamiento social y la corrección de las costumbres según su modelo de nación.

Para el escritor hispanoamericano esta autonomía intelectual y la creación de una expresión nacional lo que buscaba finalmente era instalarse dentro del marco de una literatura universal. Es decir, la búsqueda de un espíritu auténtico americano era la única posibilidad de incorporación a las letras universales. Su reconocimiento, por parte del canon universal, estaba condicionado a la constitución de unas letras enteramente americanas. Y hasta era posible ensayar una escritura atemporal, un espacio idílico que rompiera con las tendencias metropolitanas, o, al menos, como en el caso de Montalvo, que imitando diera cuenta de su poderío americano como lector y creador, y crítico. La ruptura era anacrónica, pero ruptura finalmente, que buscaba en el pasado la negación de un presente conflictivo y precario. Su fin modernizador no es solo estético, sino político: existe una sociedad que requiere de su compromiso para aproximarse a una sociedad idealizada por él. De hecho, existen fines ideológicos que no le permiten hacer una recepción literal de la forma romántica; no se trata de una incapacidad para apropiarse o modular las ideas estéticas y políticas románticas.

Montalvo entiende que las imitaciones no son serviles cuando éstas surgen desde el intelecto y la sensibilidad que le podría otorgar su espíritu semibárbaro. La literatura,

---

<sup>13</sup> Después de Fernández de Lizardi y de Bello -modelos de la ilustración literaria-, que también buscaban la independencia cultural y espiritual, la expresión nacional y su rechazo a lo español, a la segunda generación de intelectuales hispanoamericanos le correspondió el romanticismo como herramienta estética e ideológica.

más que un reflejo de la sociedad busca proyectar pueblos ejemplares. La literatura poseía una influencia abarcadora: la denuncia de los males sociales y culturales más recalcitrantes como de los más alejados del espíritu civilizador y la exposición de ideas reformadoras. La literatura era lengua, pero lengua no solo estilizada, sino didáctica. No fue la suya una concepción romántica de la lengua como creación de los pueblos; creadores y gramáticos debían fijarla; su reglamentación no se ajustaba a los requerimientos del pueblo, sino al revés. Si bien Montalvo confiaba en la solvencia casticista, en seguir las gramáticas y no descuidar los modelos clásicos, era muy romántico en el vuelo de su imaginación, en el atrevimiento para con Cervantes. No fue paradigma de espontaneidad en la creación, pero tampoco un repetidor. Su deseo de cimentar una literatura sólida y universal que proyectara una nueva sociedad hizo que sus miras estuvieran concentradas en el modelo. Pretendía formular ideas, sustancia intelectual y ética, pero sin olvidar la forma, la pureza de las palabras, el basamento de la tradición, y darle más importancia al fondo, a la sustancia de las ideas.

La literatura sería el arma más eficaz para demostrar el grado de civilización de un pueblo, y en algunos casos denunciar el abuso cometido en nombre del progreso y el desarrollo de las naciones. Una forma de ser civilizados es el desarrollo de la polémica, estrategia propia de los pueblos que empiezan a erguirse con una literatura propia. Tal polémica va a pasar revista a los temas acuciantes del siglo XIX: la construcción del Estado-Nación, el dilema civilización-barbarie, las identidades colectivas, la emancipación intelectual. El discurso literario, también crítico, se va formando en Hispanoamérica desde una creación literaria ilustrada,<sup>14</sup> pues es la manera de difundir las virtudes de la modernidad, hasta un liberalismo político y literario necesarios para viabilizar la emancipación social e intelectual; de ahí la primera función de las letras: la pública, que consiste en discutir un perfil identitario como un significado con referentes concretos para las nuevas naciones.

Función pública que fue ejercida por Montalvo a través de una voluntad de expresión como creador, su deber cívico como crítico de la sociedad y la necesidad de

---

<sup>14</sup> Andrés Bello (1981), por ejemplo, vio en la ilustración el mejor lugar para cultivar sus ideas. La razón era la mejor forma para armonizar las necesidades materiales e intelectuales. En el orden intelectual, la posesión de un idioma, la herencia grecolatina, la fe cristiana y la tradición literaria eran los cimientos para lograrlo. Pero ello requería un fuerte y largo ejercicio de instrucción. No era posible ser modernos sin dedicación y sin instrucción. Junto a la razón venía la modernidad como única vía de ordenamiento y desarrollo. De ahí la legalidad como sustento de las libertades y de las transformaciones civiles.

instrucción del pueblo. Estos tres elementos constituyen el papel del intelectual en la sociedad. Para Montalvo, al mismo tiempo, la creación se vuelve reflexión, y viceversa. Las letras no son un ejercicio escapista, sino una vía de liberación. Poseer una literatura es pertenecer al mundo de la razón y de la estética. El precio inicial era el de una imitación, pero no de cualquier imitación: era la de los grandes modelos. Lo individual, sí; lo hispanoamericano, también, pero supeditados, en este momento, a la incorporación de temas, valores, estilos y géneros de la tradición occidental. Su escritura es el anhelo hispanoamericano por ser parte de la modernidad, es decir, civilizado. La llamada 'pérdida de identidad' no es un problema para Montalvo. La subordinación era casi total; había que iniciarla, y lo mejor era enriquecernos con lo ya hecho en nuestra lengua.

Montalvo quería reformar a la sociedad al mismo tiempo que organizar una opinión pública que fuera la base para la creación de una cultura hispanoamericana. Al igual que la de Bello, su obra pretende ser fundacional, de corte clásico y con una intención provocadora particular. Su ingreso a la civilización significaba la creación de lectores inteligentes, lectores que se nutrieran de lo más egregio de la literatura en su propia lengua: Cervantes. Su conocimiento representaba no solamente una revitalización de la literatura, sino el acceso a la cultura y con ella a los cimientos de la nueva sociedad hispanoamericana. Formado en la cultura clásica como en la ilustrada, era fundamental saber para transformar, a la vez que no había transformación sin el conocimiento. Las respuestas a los problemas del presente se hallaban en el pasado, al cual había que volver, no solo para imitarlo, sino para interpretarlo.

Bello al igual que Montalvo veían que la literatura moderna en castellano estaba en decadencia. Le faltaba un impulso vigorizante, no renovación temática. Para el primero, no estaba de más un acercamiento a la naturaleza. Para el segundo, el pasado era insoslayable. Bello (1826) en su *Repertorio Americano* analizó la producción americana. En la *victoria de Junín*, de José Joaquín Olmedo, no solamente reconoce su valor poético, sino también lo registra como el poema más representativo de la siguiente literatura hispanoamericana. El talento de los escritores hispanoamericanos va a ser la garantía del ingreso a la literatura universal. El asunto americano resulta fundamental ante la gastada temática occidental. Cuando Bello comenta la poesía de Heredia (1824), como la de Olmedo, su preocupación consiste en la conquista para las letras hispanoamericanas de una voz propia, pero al mismo tiempo hay temor: el estado de orfandad, dado por el riesgo de desligarnos de la antigüedad grecolatina, incluso de la moral judeocristiana. La producción hispanoamericana debía estar unida a la tradición occidental. Su formación



clásica e ilustrada le permite entender que en la literatura se reflejan los modelos culturales, políticos y estéticos de los pueblos, y que no hay posibilidad de construir una gran nación al margen de las letras; estas le sirven no solo como posibilidad de interpretación, sino como modelo para su formación. Por ello la barbarie era más un estado ágrafo que una determinación racial.

La preocupación por el lenguaje fue una tarea presente en el horizonte académico y humano de los hispanoamericanos. No solo Bello, también Fernández de Lizardi, Lastarria, Blest Gana, Sarmiento, la convirtieron en objeto de debate. La preocupación de Bello por el lenguaje desde la perspectiva de la preceptiva gramatical, no se traduce en el sometimiento de los hispanoamericanos a la lengua y cultura de la Península. Es el vínculo que permitiría la unión de las naciones hispanoamericanas después de su emancipación política. El idioma es el lazo cultural. La lengua podía hacer lo que sus caudillos no: unir a esos pueblos separados, no solo por sus dilatadas tierras, sino por sus intereses mezquinos. Bello veía en el idioma la conexión y la legitimación con los cimientos de la tradición occidental: la cultura, la literatura y la religión. No se podía renunciar a este nexo a riesgo de la desintegración de las nuevas naciones. Solo en este sentido el escritor venezolano pudo ser calificado de enemigo de lo nacional, de la expresión original de los pueblos hispanoamericanos. Su “oposición”, ideal del liberalismo literario, a la expresión de lo nacional lo convertía en un “retrógrado” defensor de la subordinación de las letras hispanoamericanas a la literatura española, y, más aún, negador de las relaciones naturales entre pueblo y literatura. La polémica, por supuesto, no pasaba solo por el orden gramatical de la lengua, sino, más importante, por el político y estético. Lejos de ser una figura anacrónica, continuador de los días del coloniaje, Bello fue, definitivamente, un contemporáneo, que buscaba los mismos fines a través de medios diferentes.

Para Sarmiento<sup>15</sup> la lengua no era sólo un instrumento de la civilización, sino una de sus mayores conquistas. El proyecto de Sarmiento se basaba no en la simple traslación del saber europeo, sino en su apropiación. Apropiación defectuosa, pero efectiva en el plano de la interpretación del referente. La escritura tenía que servir como una forma americana de civilizar, más que como una herencia o una herramienta importada. Para Sarmiento la civilización no era un concepto homogéneo, sino una mezcla capaz de

---

<sup>15</sup> Véase, particularmente, el artículo “Mi educación”, en *Recuerdos de provincia* (Sarmiento 1970).

contener varias acepciones. Es un producto de la cultura occidental, sin embargo no dejaba de adquirir ciertos matices americanos. Los términos civilización y barbarie son intercambiables en ciertos momentos: una barbarie europea y una civilización americana. El referente nativo, su heterogeneidad, debía ser decantado con la escritura; la civilización americana tendría futuro a través de su ordenamiento, de su racionalización.

Montalvo perseguía cambiar, a través de la reflexión, la conciencia del pueblo. Para ello nada mejor que la capacidad de expresión literaria de un semibárbaro americano para acercarse a la civilización. Mientras más civilizado era un pueblo, mayor su expresión literaria. El ingreso a la modernidad implicaba también la creación de un campo artístico, de un capital simbólico; el arte era fundamental para tal propósito. La creación artística era producto de la nueva sensibilidad americana como de su potencial inteligencia. Lo mismo que para el romanticismo, para Montalvo el arte suponía un fin: ayudar al hombre a liberarse no sólo de las cadenas de sus gobernantes tiranos, sino de las cadenas físicas y morales. La ideal del progreso -obsesión de los hispanoamericanos, después de la crisis de los Estados-nacionales, no estaba divorciada del cambio de costumbres y de una sólida formación moral. La literatura era el camino. El personaje que mejor encarnaba estos propósitos era Don Quijote. Montalvo, a través de su novela, busca denunciar el estado rudimentario de la cultura de su país; veía que su ingreso en la civilización era imperioso, pero lleno de obstáculos. La literatura tenía a la vez una dimensión política y estética. En su construcción era necesaria la mirada hacia atrás, al pasado que se volvía problemático. No poseía una *escritura*; había que dársela.

El intelectual semibárbaro conocía su pasado y se había apropiado de la tradición occidental; ahora podía hablar por boca del pueblo. El carácter oral de los pueblos, lejano de la escritura europea, representaba un vacío de significado; éste debía ser llenado a través de la racionalidad de su discurso, aun cuando, finalmente, dicho discurso venía a recrear tal oquedad. Pero el camino estaba iniciado: el semibárbaro había viajado, conocido las altas regiones de las letras, podía hombrearse con la tradición, y regresaba con una palabra, con valores y modelos. Sin la escritura, la distancia entre Hispanoamérica y Europa era insalvable. Ésta era vista como la única posibilidad de acceder a la principal fuente de sentido que le podía otorgar al criollo, no solo toda una formación cultural, su autoconocimiento y poder, así, vislumbrar su identidad cultural. El semibárbaro reconoce su lugar de enunciación a través de la comparación de las 'escrituras'. El suyo estaba *abajo*, pero podía mirar hacia *arriba* y hasta penetrar dicho mundo. Lo tenía claro, y lo hizo. Ese *arriba* contemplaba valores universales que, sin una

intención declarada, fueron atemperados a la realidad hispanoamericana, en la búsqueda -más allá de una apropiación para las realidades locales- de una voluntad de interpretarnos en el mundo. Dicha recepción de los valores universales también implicó su crítica. El intelectual hispanoamericano quería dialogar en términos equitativos, es decir, en un intercambio de ida y vuelta: por un lado, el rescate y conservación del idioma, la ética (el cristianismo) y cierta juridicidad; por otro, el aporte propio hispanoamericano: sujetos ilustrados, capacidad crítica, creación intelectual, y hasta la fundamentación de una literatura nacional.



## Capítulo segundo

### Juan Montalvo y la construcción de una eticidad en el siglo XIX

#### 1. El Quijote y las ideas románticas

Los románticos alemanes tenían en mente dos conceptos importantes: la existencia de la poesía universal y la obra de arte como producto de un contexto particular. El primero establece una continuidad de las grandes obras del pensamiento universal. El segundo hace referencia a las condiciones particulares, sean culturales o históricas, de una nación, en la producción del objeto estético. Ambos elementos confluyen en la obra de Cervantes. En este escenario, el genio romántico es capaz de ejecutar las sutilezas fantásticas de la vida, como la imitación de la superabundancia de la naturaleza. Es así como para los románticos la novela de Cervantes constituye un retrato, bastante abigarrado, de su época, pero a más del realismo, la obra no debía carecer del ingrediente poético y pintoresco; en la novela del Quijote, efectivamente, domina lo poético por encima de lo cómico.

La idea de los románticos que más llama la atención, y que le servirá a Montalvo en la escritura de los *Capítulos*, tiene que ver con que por encima de la sátira de los libros de caballerías presente en la novela, existe tal profundidad poética que se puede observar el espectáculo de la vida entera y no sólo de una época. La condición humana está presente en *El Quijote*. El romanticismo<sup>16</sup> tiene una metafísica y una estética -un entendimiento de la naturaleza y una filosofía del arte-, de manera que los conceptos de sujeto y objeto,

---

<sup>16</sup> Hay que mencionar a los románticos alemanes (los hermanos Schlegel y Schelling, principalmente) como los iniciadores de la transformación interpretativa propuesta por el neoclasicismo, en el siglo xviii, con sus ideas de universalidad, simbolismo y dimensión poética en la novela de Cervantes. En Inglaterra, se puede nombrar a Coleridge, Lockhart y Lamb, también Wordsworth y lord Byron, como lectores atentos de *El Quijote*. Byron, particularmente, en *Don Juan* (1819-1824), canto decimotercero dedica algunos pasajes a don Quijote, resaltando el aspecto subjetivo y la superación de lo cómico propio del romanticismo; “No hay novela más triste que la de Cervantes; de tan triste, nos hace sonreír. Su héroe es un hombre honrado, que busca solo el bien; castigar al malvado es su objeto único”, y más adelante: “¿Por ventura, los más levantados y más nobles propósitos servirán no más, como una leyenda de los tiempos pasados, para distraer con poéticos entretenimientos a la imaginación?” (Byron 1957, 426-7). En Francia, Stendhal, Flaubert y Hugo insistieron en el rasgo romántico de la novela: la imaginación poética. Close (2005, 55-81) señala a Díaz de Benjumea y a Pablo Piferrer como los románticos españoles que tomaron distancia del neoclasicismo y pusieron en primer plano la idea del ingenio y la ejemplaridad moral. Resta importancia a Pellicer, Vicente de los Ríos y Clemencín por haberse quedado en la lectura neoclásica y resaltar su figura como un clásico de todos los tiempos.

espíritu y materia, libertad y necesidad van a aparecer en la lectura de *El Quijote*. La idea de la naturaleza y su tendencia panteísta es muy importante en la interpretación de Montalvo. La naturaleza vista como forma de Dios aparecerá en la novela de Montalvo. Precisamente el capítulo uno arranca con una visión de la naturaleza un tanto bucólica y poética:

La casualidad quiso que Rocinante tomase por una vereda que en dos por tres lo llevó, al través de un montecillo, a un verde y fresco prado por donde corría manso un arroyuelo, después de caer a lo largo de una roca. El sol iba a ponerse tras los montes, y sus últimos rayos, hiriendo horizontalmente los objetos, iluminaban la cima de los árboles. El murmurio del arroyo que en cascaditas espumosas no acaba de desprenderse de la altura; el verde oscuro del pequeño valle donde tal cual silvestre florecilla se yergue sobre su tronco; el susurro de la brisa que está circulando por las ramas; el zumbido de los insectos invisibles que a la caída del sol cantan a su modo los secretos de la naturaleza. (Montalvo 2004, 195-6)

El hombre, para los románticos, guarda una estrecha afinidad, poseído de una sensibilidad particular, con la naturaleza; la naturaleza congrega una variedad de símbolos que conectan con el yo del hombre. Pero a diferencia de los románticos, Montalvo no pretende una armonía del hombre con la naturaleza,<sup>17</sup> donde la meta sería lograr que el individuo adquiriera plena conciencia de sí mismo a partir de su unidad con ella. Montalvo no se plantea las limitaciones humanas, su división racional y sensible que le impedirían tal armonía.

La manifestación de lo universal concreto hará que los románticos alemanes vean la novela de Cervantes a través de un simbolismo detrás de las aventuras del protagonista; es decir, Cervantes viene a ser un poeta filósofo, que logra percibir y reflejar en su obra

---

<sup>17</sup> Contrario al siglo XVIII, el de la seguridad del mundo exterior como real y de que los sentidos ofrecen su copia exacta, el romanticismo retoma ese tema para resucitar algunos grandes mitos: Unidad universal, el Alma del mundo, la Noche, el Inconsciente, el Sueño. Los antecesores de los románticos franceses, los alemanes, se habían lanzado por el camino que los conduciría al verdadero conocimiento objetivo y recobrar la armonía primitiva del hombre con su ambiente. A los franceses les interesaba el puro subjetivismo, es decir dar rienda suelta a la expresión de los sentimientos, indudablemente acompañada de una actitud metafísica. Pero lo que interesa también respecto a Montalvo es la misión del poeta: “se la entendía como una misión educadora, orientada hacia el plano social, benéfica en el sentido de que el ‘mago’ preparaba a los pueblos para un futuro mejor en el desarrollo mismo de la historia terrestre.” El romanticismo francés responde a una nostalgia de la creatura encerrada en su prisión individual, sedienta de infinito, deseosa de comunicarse con el universo. Ideas que estarán presentes en el hombre del siglo XIX que anhela liberarse del tiempo y que terminarán en una nueva fragmentación. Lo que señala Béguin de Victor Hugo resume bastante bien el espíritu romántico: “Su arte se confunde con su vida espiritual. Si este espíritu primitivo adoptó los errores más crasos y las vulgaridades más descomunales de su siglo, no fue por falta de inteligencia, sino porque para él no ocurría nada decisivo en el mundo cerrado de la sola inteligencia. (...) Es imposible disociar de este plano (a diferencia de lo que ocurre con la mayor parte de los seres civilizados) una región espiritual o una vida de las ideas.” Béguin

el conflicto entre realidad e idealidad. Y de aquí la derivación interpretativa de la novela desde la variante moral y metafísica (Casalduero, Américo Castro, Unamuno, Ortega, etc.). Esa dicotomía del personaje don Quijote, según Anthony Close (2005, 64), será recogida en la novela a partir del siglo XVIII: el mundo prosaico y social, por un lado, y la perspectiva subjetiva (sentimientos, psicología del personaje), por otro. La caracterización romántica del personaje quijotesco cuya lucha entre ilusión y realidad es resaltada por los románticos, idea que se prolongará en el siglo XIX, en varios de los textos cuyos temas tienen que ver con un trasfondo quijotesco, va a permitir que la crítica perciba, a partir de la lucha entre ilusión y realidad, todos los errores que ese sujeto desgarrado comete, y cuya tarea del narrador será corregir o educar los yerros en los cuales se debaten los personajes. Tendencias sentimentales, grandes pasiones y fantasías (acentuadas luego por el romanticismo), en la novela, conviven con el énfasis en la razón analítica tanto en el siglo XVIII como el XIX (65).

Es idea de Schelling que el novelista aspire a la universalidad. De manera que más que personajes concretos tenemos un símbolo. La lectura romántico-simbólica de don Quijote deriva en la confrontación del héroe y la sociedad. El universal o el ideal, en la primera parte del Quijote, se enfrenta al mundo real y prosaico. En cambio: “En la segunda parte de la novela hay un tratamiento más elaborado: el ideal queda atrapado en el misterio; y el mundo con el que establece contacto (por ejemplo, los duques y sus astutas mascaradas) no es sino un pseudo ideal” (Close 2005, 66). Este llamado Ideal se presenta desconcertado, hasta el punto de llegar a la muerte. De todas maneras, el protagonista triunfa realmente. La desilusión del protagonista, en la segunda parte, fue vista por los románticos como la imposibilidad de alcanzar la Belleza de manera plena. Es particularmente interesante que Montalvo arrancara la serie de aventuras de su personaje precisamente en el hueco narrativo (el Quijote cervantino hace una pausa en sus aventuras, en el capítulo 59) que dejara Cervantes en la segunda parte de la novela. A Montalvo le interesa un Quijote plenamente cerrado narrativamente, con un alcance simbólico mayor y dueño de un carácter más morigerado y menos estrafalario.

Los románticos vieron el concepto de ironía como la capacidad del artista de burlarse de las ilusiones humanas. La idea romántica de la desilusión sustenta o resalta el humor de la novela, que no solo se burla de sí mismo sino también del hastío de la vida. El hombre romántico es don Quijote, cuyos esfuerzos son siempre inútiles. De todas maneras, frente a la desilusión, al humor pesimista y al fracaso, los románticos consiguen ennoblecer al personaje de la novela: necesitarán superar lo cómico de la historia y

elevantarlo a un nivel superior. Y esto lo conseguirán a través del Universal o el Ideal, es decir superando el plano local o social de la necesidad humana para elevarse a la necesidad humana y su conjunto. Las desventuras y fracasos de don Quijote, y que provocan risa, no son más que peldaños hacia la Idea, como conquista de la condición humana. En este sentido, la ironía romántica servirá para despojarnos de lo contingente y acercarnos a lo objetivo y universal. La ironía conseguiría ese trazado dialéctico de la síntesis entre idea y realidad. Por eso para los románticos *El Quijote* va a representar la cima artística de la novela, pues en ella concluye, como pretexto, el tema caballeresco de la Edad Media y su decantamiento de la Idea. Es decir, la idea es puesta en escena a través de estos dos flancos de la realidad: la historia, los hechos, su comicidad, por un lado, y su ennoblecimiento, por otro conseguido por Cervantes.

Un buen ejemplo es Dulcinea que representa el ideal, pero es un ideal, para los románticos, objeto de burla. Esto es así porque para el espíritu romántico, Cervantes rompe el esquema neoclásico de serenidad y equilibrio. Es un ser confundido que fractura todos los esquemas que representarían el ser heroico. Por eso Juan Montalvo pone en segundo plano a Dulcinea -lo ideal burlesco- para quedarse con la nobleza de su héroe, a pesar de todos los fracasos y burlas, y lo simbólico del texto. Uno de los autores preferidos de Montalvo -Sainte-Beuve- dice: “Cervantes ha creado una obra maestra, de claridad perfecta, libre de toda oscuridad, tan agradable como juiciosa; uno de esos libros que hubiera disfrutado Horacio, tanto como disfrutó el señor de Saint-Evremond” (77). Precisamente, en Montalvo, Dulcinea aparece como un elemento, que no puede ser obviado, dentro del cuadro de imitación que pinta el autor. Al inicio de su novela, su presencia constituye un recurso de sincronía con Cervantes, mas no representa un agente con funciones narrativas concluyentes. Es más un recurso retórico para completar la complejidad del personaje central, pero en ningún momento vemos a un Don Quijote sometido a los vaivenes del ideal amoroso. A Montalvo ciertamente le interesa que su personaje sea símbolo, y símbolo de virtud, necesario para su proyecto nacional.

Los románticos ingleses -Blake, Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley- van a criticar las ideas defendidas por el racionalismo del siglo XVII y el empirismo ilustrado francés del XVIII. La convención y la razón, la existencia de leyes morales y artísticas universales, la concepción de la naturaleza como realidad organizada mecánicamente y el pensamiento como un objeto pasivo van a ser los conceptos objeto de cuestión. Frente



a esto los románticos exaltaron ante todo la imaginación.<sup>18</sup> No es contradictorio para un romántico el que su héroe tenga cualidades espirituales sublimes y al mismo tiempo sea grotesco y risible. El héroe romántico al mismo tiempo que posee la santidad y la caballería está sujeto a la locura y la comicidad. Es un héroe que se desenvuelve en un ambiente tanto fantástico como heroico, así como realista. En la novela, “Las personas de cierta distinción intelectual se pronuncian, en nombre del gusto clásico y del orden moral, contra la licencia de imaginación y costumbres que reina en los libros de caballerías. Representan a esta clase en el Quijote el caballero del Verde Gabán, el cura, el capellán del duque, el canónigo de Toledo y Cervantes” (Madariaga 1967, 45). La síntesis que establece Madariaga es muy esclarecedora: “El grupo Quijote-Sancho aparece interpretado como un ‘par antagonista’, cada uno de cuyos elementos queda convertido en cabeza de una serie de valores respectivamente opuestos. De Don Quijote arranca la serie ‘valor-fe-idealismo-utopía-liberalismo-izquierdas’, mientras que la serie Sancho se desarrolla por el lado opuesto en ‘cobardía-escepticismo-realismo-sentido práctico-reacción-derechas” (97).

Otra idea del romanticismo,<sup>19</sup> no solo alemán, sino también inglés y francés, consiste en ver la novela de Cervantes no como una sátira o parodia principalmente. Se trataría más bien de una novela cuyo protagonista es el arquetipo del héroe idealista y altruista. Es el símbolo de la imaginación en lucha constante contra la realidad. Propia de los románticos es la idea de que detrás del personaje ridículo subyace una nobleza latente. Los libros de caballerías serían un pretexto para inspirar sentimientos de honor y moralidad; muchos, por supuesto, se lo tomaron demasiado en serio y exageraron en los vuelos de la fantasía y terminaron en excesos imaginativos tanto literarios como de valores humanos. La novela de Cervantes, sin dejar de ser burlesca, exalta ante todo las virtudes caballerescas. Sin embargo, no deja de llamar la atención el que los románticos omitieran el propósito satírico de Cervantes. Es decir, muchos vieron y resaltaron el estilo grave de Cervantes, sin afectación, necesario para la coincidencia con la sencillez,

---

<sup>18</sup> Es lo que también pensaron Ortega, Unamuno o Madariaga, pues consideraron la novela de Cervantes como la representación de una actitud existencial única: la imaginativa.

<sup>19</sup> Según Close (2005, 73-75), la concepción romántica del *Quijote* no se debe solo a la influencia alemana. El Romanticismo es un movimiento europeo, con ciertas especificidades, sin duda. En todo caso, la exaltación del héroe cervantino es común al alemán, inglés y francés. Junto a lo cómico y excéntrico aparece la valentía, el honor y la nobleza del personaje. Autores como Coleridge, Lockhart y Lamb festejaron el culto romántico a la imaginación y la pasión como superiores a la razón. En Francia, Hugo, Stendhal propusieron lo prosaico como contrario a lo caballeresco; Flaubert relevó la imaginación poética de Cervantes.

nobleza y seriedad de los objetivos de don Quijote. Sin embargo, no hay que olvidar que en muchos discursos de Don Quijote éste caricaturiza aun cuando sea con sutileza el estilo arcaico hiperbólico, incluso la conceptuosidad en los caballeros andantes.

La oposición entre la nobleza de don Quijote y la vulgaridad de Sancho es otra característica del romanticismo. Don Quijote no es simplemente un demente que ha perdido el juicio producto de la lectura de los libros de caballerías; lo más importante es la intensidad con que el personaje experimenta la vida. Este exceso de idealismo vital, estas alucinaciones sobre el mundo exterior finalmente ocultaban un raciocinio resplandeciente, ideas esenciales, que habían estado ocultas detrás del velo de la realidad vulgar. Es decir, la locura del Quijote se reduce al plano de la percepción sensible de la realidad, donde hay una distorsión continua y exaltada, pero no así en la vida psíquica que guarda en su interior. Con otras palabras, habría una diferencia entre los objetivos que persigue Don Quijote, propósitos nobles, y los medios que utiliza para realizarlos, medios cómicos. No deja de ser paradójica esta postura romántica: la idealización parcial del personaje que se desdobra en dos direcciones: los libros de caballerías y su visión noble y heroica de la realidad. En este sentido es importante la lectura que hace Madariaga (1967) de la novela. Su intención es poner en evidencia la contradicción que vive el personaje: por un lado, su voluntad inconsciente y sus escrúpulos conscientes. Esta dualidad, según Madariaga, ocasionaría un maltrato del personaje en el sentido de que la nobleza del héroe se ve constantemente maltrecha por las aventuras cómicas y ridículas que padece. Sin embargo, “el verdadero origen consciente de Don Quijote ha de buscarse, no en el deseo de destruir, sino en la ambición de emular la popularidad del Amadís de Gaula y su progenie. La primera idea de Cervantes ha debido ser la de escribir un libro de caballerías modelo” (50). Finalmente, estos elementos que pone en cuestión Madariaga darían cuenta de la coexistencia en el autor, como en la novela, del instinto creativo (poético, espontáneo, gusto popular, genio de la razón) y romántico de Cervantes, así como del escenario clásico (orden, verosimilitud, ejemplaridad moral); romántico en el sentido del deseo de conquista de un ideal como producto de su alta sensibilidad e imaginación; es ésta la justificación que Madariaga apunta para dar cuenta del impulso creativo de Cervantes: instinto creativo del artista para producir obras de un gran idealismo que finalmente, en el caso de Cervantes, terminan en una parodia. Estos elementos estarían en lucha, pero finalmente será el primero el que prevalezca. La lectura romántica de la novela hablaba del autor como poseedor de una imaginación romántica por naturaleza, pero dueña también de equilibrio tanto en la concepción como en la

expresión. Su imaginación extravagante, también era limpia y clara. La batalla espiritual que lleva a cabo don Quijote en busca de un noble ideal en el que cree ciegamente exige el heroico autoengaño o la heroica demencia de un hombre que tiene fe y puede enfrentar la realidad grotesca. La única forma de mantener la fe y el ideal vivos es pagando el alto precio de la locura; luego el personaje, tras un largo proceso de fracasos y desilusiones, abandona el traje del héroe para morir como un Hidalgo o como un Alonso Quijano, el Bueno.

Es éste el escenario en el cual inserta Montalvo su novela. Jalonado por ambas fuerzas, su obra traza una línea cuyo final es el triunfo de la razón. En este sentido, su lectura de Cervantes descubre un objetivo ante todo didáctico y de corrección, y, por lo tanto, la suya está en la periferia de la tradición romántica. Una vez dictado su testamento, Don Quijote realiza un gesto -no el de la muerte, como en Cervantes- para transformarse, también, en el hidalgo Alonso Quijano, el Bueno: “Como hubiese aclarado del todo, caballero y escudero salieron a misa, ya de buenos cristianos, ya por no escandalizar con partirse sin oílla” (Montalvo 2004, 504).

## 2. Montalvo y los románticos

El *sentimiento romántico* hace su entrada, en Hispanoamérica, en la primera mitad del siglo XIX, cuando la formación de los Estados Nacionales. “El clima esencialmente caótico de la posindependencia, la heterogeneidad de las posiciones políticas, las continuas revueltas, son las arterias vivas del desarrollo del romanticismo latinoamericano que ha surgido con el signo nacionalista, por un interés sincero en el devenir político de las naciones que forman el continente, con una visión abiertamente reivindicadora” (Yáñez 1978, 11). A diferencia de los románticos europeos, que miran al pasado, los latinoamericanos atienden el presente. No desconocen el pasado, pero se preocupan de la situación social y política inmediata, también de su naturaleza e historia. Efectivamente, hay una repercusión de las circunstancias económicas y políticas en su literatura. La presencia del individuo es fundamental en este momento, y con él su reacción a todo tipo de ortodoxias; la búsqueda de un lenguaje propio distante del gastado desde hace tres siglos. Sin embargo de esta búsqueda particular, “la paternidad de los grandes momentos europeos y sus principales tópicos -la exaltación del Yo, el nacionalismo apuntado por los autores latinoamericanos como la naciente conciencia de la unidad del continente, el retorno a la naturaleza vista desde un plano realista provocado

por la golpeante existencia americana, el intimismo, lo pintoresco y lo exótico con la moneda puesta al revés, la revalorización de lo popular- están presentes en la narrativa romántica de la América Latina” (17). Emilio Carilla (1964) ha señalado que prácticamente la novela y el cuento en Hispanoamérica nacen con el romanticismo. Junto a la declarada refutación a las reglas clasicistas, es propio de la narrativa romántica el tema recurrente de la moralidad e inmoralidad de la novela. (Tema que no se le escapa a Montalvo). Se ha dicho que este asunto de lo moral en la novela viene desde España y el siglo XVI. Larra es un ejemplo de esta lucha en España por defender a la novela de falsos y peligrosos extravíos. Carilla menciona en esto dos bandos, como moral e inmoral de la novela: defensores, Sarmiento y Altamirano; detractores, José Eusebio Caro y Eugenio María de Hostos. Este último (1982, 244), precisamente señala: “La novela es necesariamente malsana. Lo es dos veces: una, para los que la cultivan; otra, para los que la leen. En sus cultivadores vicia funciones intelectuales, o para ser puntualmente exacto, operaciones capitales del funcionar intelectual. En los lectores vicia, a veces de una manera profunda, irremediable, mortal, la percepción de la realidad. En unos y otros determina un estado enfermizo, que se caracteriza por un apetito desarreglado de sensaciones y por una actividad aislada y solitaria de la fantasía”. Finalmente, la novela y sus intelectuales del XIX preferían vivir la política antes que escribirla (Yáñez 1978); esta actitud política vital los llevó a escribir textos breves: muchos panfletos, ensayos, discursos y poemas.

A mediados del siglo XIX, el movimiento romántico<sup>20</sup> había sido desplazado por un racionalismo que se declaraba espiritualista y por las primeras manifestaciones del positivismo. Espiritualistas racionalistas y positivistas serán los teóricos del orden, expresión de una burguesía en ascenso. La posición ideológica de Montalvo, dentro del marco del liberalismo, va desde un romanticismo juvenil hasta un espiritualismo, poco romántico, y más bien cercano a la ideología del libre pensamiento (Roig 1995, 29). Su

---

<sup>20</sup> H. G. Schenk (1983, 26) resume así el movimiento romántico en Europa: “Durante el período romántico, la excesiva valoración del lado racional del hombre fue atacada de muchas maneras distintas y en varios terrenos. La batalla contra la razón como ‘Primera Maga’ se entabló por toda Europa o, al menos, en todas las partes de Europa que antes habían caído bajo la influencia de la racionalista Ilustración. Mientras el romántico español Espronceda, en su poema *El estudiante de Salamanca*, maldecía el tormento de la razón, el más destacado romántico polaco Mickiewicz, en un poema intitulado *Romanticismo*, declaraba que el sentimiento y la fe le atraían más que el ojo y el cristal de aumento del hombre sabio, y el italiano Leopardi colocaba las más altas cualidades del corazón por encima de las de la razón. En Inglaterra, Coleridge – a quien Basil Willey considera como el principal representante de la reacción europea contra el siglo xviii- sostuvo que sólo el hombre de profundos sentimientos podía alcanzar los pensamientos profundos”.

romanticismo literario se expresa, ante todo, en lo político, aunque no necesariamente excluye un romanticismo social. La realidad que vivía el Ecuador, Montalvo la sintió particularmente conflictiva. Los verdaderos problemas no simplemente eran políticos y no solamente tenían que ver con una teoría del Estado; los problemas eran más profundos y llegaban hasta una doctrina de la sociedad: la Nación frente al Estado, y su complejidad aún no resuelta. Si bien estos niveles del romanticismo -literario, político y social- no se dieron en Montalvo con perfiles bien definidos, sin embargo, todos ellos abrieron la brecha hacia una conciencia social expresada en una lectura diferente de la realidad. Se nota en estos momentos la poca atención a lo popular y lo nacional, y la sobreposición del Estado frente a la Nación. Tales tendencias se vieron motivadas por su lucha contra García Moreno, Veintemilla y Borrero y su mirada retrospectiva de los actos heroicos de ciertos personajes en favor de la libertad. De ahí la recuperación de la figura de Don Quijote, dentro de su romanticismo político, junto a algunos restos de su romanticismo de la soledad y la naturaleza. Romanticismo político o de los actos heroicos por la libertad, que podría ser visto como el desarrollo incipiente de su romanticismo social, que, a diferencia de otros latinoamericanos, se vio frenado por su concentración en las incompatibilidades entre civilización y barbarie.

El marco general del siglo XIX hispanoamericano está perfilado por la presencia del Romanticismo y del Positivismo, en la segunda mitad del siglo. Nunca se presentaron pura y acabadamente. Junto al Romanticismo notamos la presencia de los últimos ilustrados, así como de un espiritualismo ecléctico y, más tarde, del racionalismo y el republicanism. El romanticismo francés está presente en Hispanoamérica como la incubación de aquellos intelectuales y su conciencia de lo social, y también en el naciente liberalismo o liberalismo progresista. Pero también un romanticismo como el de Chateaubriand, ajeno a los conflictos sociales.<sup>21</sup> El de Juan Montalvo se expresa, quizás con mayor claridad, en su rigorismo moral, así como en su apologética visión de los actos heroicos de los personajes sobresalientes en la historia. Su relación con los románticos franceses -Lamartine (contacto entre 1858 - 1859) y Victor Hugo (entre 1869-1870)- es relevante. Óscar Efrén Reyes (1935, 374) señala su trato con el romanticismo en estos términos: “Montalvo en pleno triunfo realista de los Goncourt, de Flaubert, de Emilio

---

<sup>21</sup> Señala Roig (1995, 39), el temor a la plebe adquirió en los liberales un sentido muy fuerte. Temor que no fue ajeno a Montalvo. Las *Lecciones al pueblo* es un ejemplo. Temor o desprecio por lo plebeyo que se presenta también, más tarde, en *Las catilnarias*. De todas maneras, en ciertos momentos, hay admiración por ciertos personajes históricos surgidos del pueblo.

Zola y de los más eminentes literatos franceses, continúa pendiente de sus románticos preferidos, de Lamartine y de Musset, de Byron y de Víctor Hugo”.

Si bien el sentimiento de la naturaleza de Chateaubriand<sup>22</sup> no tiene el suficiente impacto en Montalvo (no así su orgullo, melancolía e imaginación), sí lo tiene su sentimiento de lo bello en las civilizaciones, especialmente la cristiana, así como su belleza ideal moral. Es necesaria la ‘sociedad’ para que surjan tanto la belleza física natural como la belleza ideal moral. De ahí el interés de Montalvo por ‘corregir’ los males de la sociedad, así como su deseo de poner en segundo plano las formas bellas naturales, pues no todas lo acercaban a la ‘belleza ideal’. Su cuidado estético no solo es verbal y artístico, es también de la sociedad, su moral y sus costumbres. Lo mismo que para el autor francés, lo verdadero y lo ideal son las fuentes de inspiración para el poeta. De manera que, en el cristianismo, por su esfuerzo divino y moral, puede descubrir elementos de belleza, así como en los antiguos, aun de religiones paganas.

Victor Hugo, a pesar de sus inicios clásicos, llega al romanticismo a través de lo grotesco y su oposición, lo sublime. Este contraste es la fuente que la naturaleza ofrece al arte. Lo bello, esa armonía simple, no es suficiente para el arte; se requiere de lo feo, que ofrece múltiples oportunidades de creación; lo deforme junto a lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz, son elementos que al romanticismo le permitirán mayores posibilidades de conocimiento de la naturaleza y de lo humano. La naturaleza es la verdad, pero también, en segundo lugar, es importante el buen gusto. Por eso el arte puede “corregir” la naturaleza y ennoblecerla. Lo bello, dadas las diferencias de tiempo y de lugar y los caracteres de los artistas, es relativo. Lo bello no puede existir sino bajo estas condiciones. De ahí su definición del arte romántico como libertad, es decir, se trata de un arte que busca una verdad histórica y una verdad en la imaginación. La verdad artística no podrá ser, entonces, absoluta; verdad ésta que es exigida tanto en el contenido como

---

<sup>22</sup> “Según Chateaubriand, desde su nacimiento el cristianismo ha provisto la ‘belleza ideal moral’ o ‘belleza ideal de los caracteres’. Distingue dos especies de belleza ideal: la belleza ideal moral y la belleza ideal física; ambas han nacido en la sociedad. El hombre primitivo, que vivía cercano a la naturaleza, no conocía esta belleza ideal. Más tarde, a medida que la sociedad iba multiplicando las necesidades de la vida, los poetas aprendieron que no era necesario pintar todo lo que se veía, sino que debían velarse ciertas partes del cuadro. Y al ocultar, elegir, suprimir o añadir, los artistas llegaron poco a poco a concebir formas que no eran ya naturales, pero que eran más perfectas que la naturaleza; fue esto lo que denominaron ‘belleza ideal’” (Bayer 2017, 272). La belleza ideal consiste en ocultar y mostrar. En el caso de la belleza moral, ocultar lo feo y débil. Dos palabras son claves en el autor francés: lo verdadero y lo ideal que marcan el interés poético.

en la forma. Por eso también su idea del arte como expresión de la sociedad donde se engendra, y de su utilidad, utilidad social para ser mejores.

La doctrina de los contrastes o estética ecléctica de Víctor Hugo (Bayer 2017, 273-275) supera el sentimiento interior de la vida y de las pasiones, supera lo bajo en lo sublime para revelar un trasfondo de la realidad social conflictiva: el enfrentamiento de la burguesía con el proletariado y el campesinado, románticamente vistos como el enfrentamiento entre riqueza y miseria. La idea de los contrastes es retomada por Montalvo (1923, 111-2) en los *Siete tratados*, por ejemplo: “el bien y el mal, la luz y las tinieblas, la verdad y la mentira, son leyes de la naturaleza”. Sin embargo, las contradicciones sociales que percibe Víctor Hugo, a partir de los contrastes, adquieren otro cariz en Montalvo: los contrastes son un hecho de la naturaleza. A esto hay que sumar la estética neoclásica -aspecto dieciochesco presente en Montalvo- que le impide ver dialécticamente la relación de los contrastes en lo bajo y lo sublime. Su rechazo de lo bajo y lo plebeyo como su potencialidad estética hacen que Montalvo limite su proyección social, estética que funda su República perfecta expresada en cierto aristocratismo. Montalvo conoció el Naturalismo francés, pero lo rechazó debido al abandono de lo sublime y la insistencia en lo bajo. El mismo origen es válido para su alejamiento de Víctor Hugo: negarse a ver lo bajo como una posibilidad estética. Lo bajo, tanto social como político, debía canalizarse a través de normas literarias tradicionales. De ahí que los regresos o anacronismos de Montalvo, como por ejemplo su revalorización del Siglo de Oro español y el siglo XVII francés, en la figura de Bossuet, sean necesarios.

### *Neoclasicismo*

El segundo plano de la presencia romántica en España, en la primera mitad del siglo XIX, Close (2005, 148) lo explica en términos de una vida intelectual española en un aislamiento insular, además de la pervivencia del neoclasicismo. La concepción romántica no prosperaría sino hasta 1859. Frente a la definición neoclásica de la novela como fábula de ameno entretenimiento, los románticos generalizan la idea de la novela como una epopeya, a la altura de *La Iliada*, la *Divina comedia*, y de la misma seriedad, capaz de abarcar las diferentes dimensiones de la condición humana. Sin embargo, como señala Lukács, para el siglo XIX se establecen otro tipo de relaciones inadecuadas entre el alma y la realidad: el alma es más amplia y más vasta que todos los destinos que la vida puede ofrecerle. El problema estético, según el mismo autor, se reduce a un problema ético. En el plano artístico es necesario un ajuste a las leyes formales de la novela y el

dominio del problema ético: “La relación de supraordenación y de subordinación entre los aspectos exteriores e interiores de la realidad constituye el problema ético de la utopía, la cuestión de saber hasta qué punto se justifica moralmente el pensamiento de un mundo mejor.” (Lukács 2010). El problema que plantea la forma épica, en cambio, se puede plantear con esta pregunta: “¿Esta corrección que imponemos a lo real para perfeccionarlo puede transformarse en actos que independientemente de su éxito o su fracaso exterior, demuestren el derecho del individuo a esa soberanía que no sean comprometedores para la intención que los ha inspirado?” (Lukács 2010).

Manuel de la Revilla, también Menéndez Pelayo, en la segunda mitad del siglo XIX, leyeron la novela de Cervantes a cierta distancia de las concepciones románticas de *El Quijote*, cosa que no le agradó mucho a Juan Montalvo. Su visión, más racionalizada y escéptica de la novela, le permitió a Revilla dejar a un lado la mera intuición como protagonista en la construcción de la novela, así como su carácter alegórico. Don Quijote ya no es idealizado románticamente como la voluntad humana en su lucha contra la realidad adversa, tampoco como la figura que encarna el conflicto entre Idealidad y Realidad. Montalvo, por el contrario, va a insistir sobre tres componentes románticos: la idealización del héroe, la referencia simbólica para toda la cultura y el carácter casticista de la novela: la tradición caballerescas (épica) y del romancero español. A este casticismo le va a añadir, Montalvo, el de la lengua. Los elementos neoclásicos -una visión antiallegórica y antisimbólica, el rescate de la sencillez y transparencia de la novela- quedan fuera del horizonte montalvino, excepto para aprobar la intención deliberada de satirizar los libros de caballerías, así como la idea de un Cervantes genio e intuitivo, que sin una gran especialidad y conocimiento artísticos consigue el éxito de una obra artística; su conocimiento es de la naturaleza humana, no de las reglas del arte. Montalvo estaría de acuerdo con un neoclásico como Menéndez Pelayo (1883, 743-4) cuando caracteriza la novela de Cervantes como ejemplo del buen gusto, la pureza estética, la gravedad y serenidad filosóficas, incluso en la actualización material de la Idea en el objeto estético, tal como lo propone Hegel. No así en el propósito didáctico, específicamente moral, de la novela. No hay, para Menéndez Pelayo, la posibilidad de imponer estructuras simbólicas sobre el Quijote. Lo importante es la visión formal y sensitiva de la belleza, que en Cervantes se actualiza en la nobleza espiritual del protagonista, más importante esto que los barnices ideológicos con que se han saturado a la novela. Pero extrañamente tanto Montalvo como Menéndez Pelayo vinieron a dar en la idea de que la novela de Cervantes no estaba para complacer a la crítica literaria en cuanto novela que es espejo



de la historia y de la sociedad españolas únicamente. Junto al enfoque didáctico, aparece en Montalvo el poético: el tema central del Quijote es la naturaleza del conocimiento humano. Este conocimiento humano que nos entrega la novela no es un análisis abstracto ni teórico del problema, sino una consideración intuitiva. La crítica simbólica, muy propia del siglo XIX, es una crítica romántica que rescata el genio poético, particularmente el del lenguaje; la idea de lo divino o de la Naturaleza guarda armonía con la imaginación creativa del artista; la idea hegeliana del espíritu de la historia que se revela a través del arte, la filosofía y la religión. Montalvo se ve ante una encrucijada: su sentimiento histórico-cultural lo obliga a perseguir unos valores que no los encuentra en el presente; mira al pasado y encuentra una respuesta cercana y apropiada para Hispanoamérica, por la cercanía de valores, en la novela de Cervantes: el de la religión y el de la lengua, junto a los de la virtud. Valores que, de todas maneras, deben ajustarse, y en muchos casos ser reemplazados, a los nuevos tiempos. El personaje de Cervantes ha presentado también una lucha entre un pasado -el periodo 'gótico' y renacentista- y un presente contradictorio y conflictivo -el Barroco-. En este contexto de lectura, es un héroe cuya esencia es la búsqueda de absolutos, en pos de evitar la fragmentación del ser humano del siglo XVI; la realidad no es ésta de apariencias y fragmentos, sino la de valores más estables: la justicia, la belleza. Son temas simbólicos para representar la dicotomía entre el ser y el parecer, el ideal y la realidad, el espíritu y la sociedad hecha de materias diversas. Por ello la novela puede transformarse en materia poética por encima de la materia fragmentaria de la realidad social e histórica.

La literatura francesa, especialmente Montaigne y Chateaubriand, que representan el clasicismo y el romanticismo, respectivamente, ejercieron una profunda influencia en el pensamiento de Juan Montalvo. Estudiosos como Guillermo Díaz-Plaja (1966, 303) han destacado esta combinación singular de clasicismo y romanticismo heredada de autores franceses, lo que se refleja en su estilo que se nutre de la "prosa poética del romanticismo francés". Además, Anderson Imbert (1948, 83) señala que "Incluso Montaigne, una influencia ideológica predominante, llega a él a través de la 'sensibilidad romántica'".

Es esencial comprender "El Buscapié" como una clave para interpretar la obra cervantina desde la perspectiva de Montalvo. El autor expone su visión de ambos personajes al describir a don Quijote como una moneda de dos caras, que oscila entre la risa y las lágrimas. Esta dualidad y alteridad presentes en don Quijote lo colocan en el punto de encuentro de dos corrientes filosóficas, según Montalvo: la de la virtud y la

seriedad (representada por Heráclito el oscuro) y la de la flaqueza y la risa (Demócrito de Abdera). Así, afirma que el suyo se convierte en un “camino de espinas” para terminar exclamando “¡Oh virtud, eres sentencia de muerte!” (Recordemos el pensamiento de la Musa “dezima” (De la Cruz 2012, 474), cuando en su *Respuesta* sentencia: “Cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de espinas [...] Spinas et tribulos germinabit tibi —Espinass y abrojos te producirá— porque es el triunfo de sabio obtenido con dolor y celebrado con llanto”).

Uno de los rasgos del carácter de Cervantes que Montalvo subraya más es su inteligencia, su capacidad de unir magistralmente los polos del *docere* y del *delectare*.

Para Hegel la novela de Cervantes se inscribe dentro de la dialéctica de la historia. Con el Renacimiento, Europa llega a su madurez política, predomina el pensamiento empírico; esto hace que la épica se convierta en algo obsoleto. Los ideales heroicos de la épica ya no eran necesarios para este episodio de la civilización. Era el momento adecuado para que Cervantes pusiera fin a la épica e iniciara la novela moderna.

### *El Quijote y los neoclásicos*

La crítica literaria renacentista presupone que la literatura debe adherirse a los modelos y reglas clásicas de composición literaria. Sin embargo, la novela de Cervantes se enfrentó a tres problemas ante esta crítica del siglo XVII. Las reglas de la antigüedad clásica no eran arquetipos precisos que pudieran guiar la recepción y las críticas renacentistas. Esto implicaba a su vez que el siglo XVII mirara a *El Quijote* bajo una perspectiva que caracterizaba a la novela como cómica, como frívola, e incluso moralmente peligrosa. Por último, *El Quijote* no era una propuesta nueva y original, menos aún inauguraba un género nuevo; lo que hacía era destruir uno antiguo: los libros o las novelas de caballerías. Esta última idea conectaba con algunas virtudes que encontraron sus contemporáneos en la novela: la naturalidad y la llaneza en el lenguaje castellano, la crítica y sátira de las costumbres contemporáneas, como la discreción, es decir el buen juicio, el decoro y la decencia. No obstante, Baltasar Gracián (2014), en *El criticón*, va a prohibir la lectura de *El Quijote* al hombre de juicio maduro y discreto. Es decir, el tema moralista va a superar la percepción estética de la novela. Conceptos que Montalvo los utilizará en la construcción de su novela, pero con algunas diferencias: los libros de caballería no representaban para él un problema; el lenguaje llano, en la otra orilla del lenguaje inflado de los libros de caballería, fue visto por Montalvo como la

expresión más castiza y artística de la lengua española; el juicio, el decoro y la decencia fueron tomados de manera literal.

El siglo XVIII europeo trae consigo una idea importante: poner de relieve el concepto de lo cómico en *El Quijote*. No es la risa maliciosa ni la risa desproporcionada la que se evidencia en la crítica. Es una idea de lo cómico que comparte también Montalvo como una concepción de lo cómico benigna y civilizada. Es decir, detrás de la figura cómica de Cervantes, algo descuidada, resalta un aire serio, casi platónico, para rescatar en el protagonista un estilo más bien heroico o épico. Al siglo XVIII europeo el concepto de lo cómico en Cervantes le sirve más bien como un antídoto, como un modelo paradigmático, frente al fanatismo religioso, particularmente. Podemos pensar en lecturas como la de Voltaire, d'Alembert, Diderot, por ejemplo. A esto se suma también la idea de Don Quijote como representación de la humanidad, pero una humanidad civilizada y bondadosa. Por supuesto tampoco se dejaría de lado el concepto de nobleza del protagonista como parte de sus características esenciales.

En España, en cambio, la lectura recae sobre un Quijote cuya figura representa lo ridículo, extravagante y estafalario (Close 2005, 38). El siglo XVIII español, y también europeo, van a reconocer la novela como un clásico de la literatura, en función del cumplimiento de la preceptiva neoclásica. Esta tiene que ver con conceptos como la buena intención, la divina disposición y el lenguaje proporcionado; elementos que provocarían no solo el deleite estético, sino el provecho moral, es decir, propiedad y decoro. La perspectiva neoclásica va a hablar de un estilo puro natural, de una universalidad, una imaginación exorbitante pero verosímil, una sátira precisa y adecuada. En este sentido, es importante en España la figura de Gregorio Mayans con su *Vida de Cervantes*, donde nuevamente están presentes los valores neoclásicos, que finalmente se constituyen en una réplica del XVII barroco para criticar, por ejemplo, las imágenes desproporcionadas, metáforas extravagantes, un lenguaje y estilo excesivos (40). Por el contrario, Cervantes procura ajustarse al ideal ilustrado que estaba en vigencia: su aporte para la institucionalización pedagógica. Efectivamente, para Capmany es relevante el estilo cervantino, la pureza, la propiedad y la belleza del lenguaje. Ideas que serán recogidas por Montalvo para la construcción de su novela.

Vicente de los Ríos, en su edición de la Academia de *El Quijote* de 1780, va a presentar una idea relativamente nueva en la crítica española que tiene que ver con la presencia dicotómica en el personaje: la ilusión y la realidad. Concepto este que llegará hasta el siglo XX con diferentes matices. Es de De los Ríos la idea de la novela como una

combinación de lo cómico y lo realista, propio de un libro de caballerías de estilo heroico. La diferencia que establece entre las historias de caballerías -Amadís, Belianís y demás caballeros cuya afectación, producto de su loca imaginación, es enfadosa e inverosímil, frente al personaje de Don Quijote, cuya imaginación está al servicio de un objetivo típico y cuyos sucesos sí son verosímiles- serán ideas que acentúe Juan Montalvo en su novela, donde es recurrente la idea del personaje serio y de sus actuaciones verosímiles. Montalvo no tendrá ningún inconveniente para rescatar y resaltar, detrás de esa capa espesa de la risa presente en la novela de Cervantes, el punto de vista cuerdo y objetivo, es decir, a Montalvo le interesa mostrar que detrás de esa capa de aparentes sandeces se oculta un objetivo heroico, eclipsado constantemente por los fracasos del personaje. Por supuesto, no es tarea de Montalvo, en este momento, la preocupación por el concepto de mimesis, entendida como un proceso de ironización, que sí había sido descubierto por el siglo XVIII y que será acentuado por Riley (1971); precisamente, va a presentar su tesis en el sentido de que la novela de Cervantes es el prototipo o el germen de la novela moderna, donde categorías como ambigüedad, relativismo, metaficcionalidad van a aparecer en primer plano.

El tono serio de Don Quijote en la novela de Montalvo no corrige la ambivalencia de las aventuras que emprende el personaje. A diferencia del Quijote de Cervantes, la intención irónica del escritor español no está presente en la de Montalvo. Es frecuente ver en la novela de Cervantes cómo después de la promesa de grandes aventuras, el personaje cae en un prosaísmo cómico; el sentido irónico de Cervantes es radical. Estos efectos irónicos no están presentes en Montalvo; pues, finalmente, la interpretación romántica también se desentiende de este aspecto. Montalvo se debate entre el sentido neoclásico del decoro y del rechazo de lo grotesco de su personaje, y la defensa del discurso heroico de la interpretación romántica. Esta perspectiva dual de la visión épica del personaje y la perspectiva cómico-realista de la novela es lo que va a poner en ejecución Montalvo en su novela. Precisamente, Cervantes “sin saberlo formó una estatua de dos caras, la una que mira al mundo real, la otra al ideal” (Montalvo 2004, 91). La representación del género humano -como compuesta de dos naturalezas en constante lucha del espíritu y los sentidos, del pensamiento y la materia-, recae en Don Quijote, hombre imaginario, y Sancho, hombre real. Esta presencia dicotómica en el ser humano es la que rescata Montalvo en su lectura de Cervantes: “Empero, si a fuer de pensadores le quitamos a la humana especie su parte tosca y viciosa, queda descabalada: el polo del mal es contrarresto necesario en nuestra naturaleza” (93).

Entre 1833 y 1839, Diego Clemencín publica las *Notas* a la novela de Cervantes. Los reparos a la pureza lingüística, alejados del contexto histórico, son propios de la mentalidad neoclásica, lo mismo que las referencias eruditas a la Antigüedad y a la tradición cristiana. El olvido de la evolución que experimenta la lengua, como de la intención cervantina del concepto de verosimilitud en sus personajes, son recurrentes en Clemencín. Reparos a la lengua son también recogidos por Montalvo en su novela.

Anthony Close (2005, 78) señala que la labor esencial de la crítica neoclásica del *xix* español (Pellicer, Mayans, Clemencín) es determinar que el fin principal que se propuso Cervantes fue deshacer la autoridad de los libros de caballerías y su influencia perniciosa en el vulgo. No es ésta la preocupación de Montalvo. La suya tiene que ver más bien con los conceptos neoclásicos presentes también en la crítica del *siglo XVIII* español. Estos criterios neoclásicos realizan una clasificación genérica del Quijote como una novela épica cómico-burlesca en prosa, como una novela de tonalidad popular y jocosa, junto al concepto de sátira benigna, el decoro y la verosimilitud, además de la concepción del estilo de Cervantes como claro y armónico. En España, ha señalado Close, la sólida y poderosa autoridad establecida por los editores y comentaristas neoclásicos prevaleció frente a la interpretación romántica que no alcanzó eco relevante. Los románticos españoles, especialmente entre 1830 y 1850, cultivaron la novela histórica al estilo de Walter Scott, ésta de corte conservador, y tampoco se ocuparon de revisar y criticar el concepto de novela como género literario. Se mostraron deferentes con el neoclasicismo, y tuvieron una concepción popular e ‘intrahistórica’ de Don Quijote y Sancho como personajes cómicos.

Más cercanos al neoclasicismo, los españoles ponderaron la belleza del estilo quijotesco que se acercaba a lo poético sin dejar de ser prosa. La vieron como novela moderna por la representación de la realidad ordinaria de los personajes como de su verosimilitud. Los personajes de la cotidianidad, incluido Sancho Panza, no son vulgares, hay cierto decoro, que no causa molestia. Cuando se trata de los grandes temas, los nobles sentimientos, se expresan en un estilo elevado. Tampoco dejaron de lado la manera armoniosa y exquisita de las descripciones del paisaje. Distantes de los románticos, no cayeron en la idealización del héroe, tampoco en la búsqueda de un simbolismo histórico o metafísico. Como Clemencín, enfatizaron el poder del ingenio cervantino, su naturalismo y ejemplaridad moral y retórica; esta última no solo en alusión a lo formalmente bello, sino de calidad moral y buen juicio: lo bueno y lo verdadero.

La idealización del héroe y el carácter cómico satírico de la novela; *El Quijote* como una novela simbólica cuyo énfasis tiene que ver con la relación del alma humana y la realidad o en algunos casos con la historia de España, son principios fundamentales que resumen la huella de la lectura romántica en la novela de Cervantes.

El tema de la comicidad es particularmente importante en *El Quijote*. En el prólogo a la primera parte Cervantes dice: “procurad también, que leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (Cervantes 2005, 13). El tema de la comicidad en Cervantes viene a contraponerse a la jerarquización neoclásica; ésta clasifica o jerarquiza los géneros y estilos: el grave o noble, propio de la épica y de la tragedia; el estilo llano corresponde a la comedia. Para Cervantes la risa no corresponde precisamente a un comportamiento liviano o vergonzoso. Según Anthony Close (2005, 18), “la idea de que Cervantes se habría identificado con la premisa implícita en la crítica sobre El Quijote del pasado siglo, según la cual su comicidad no es más que una capa superficial y juvenil, que oculta profundidades y sutilezas merecedoras de la más solemne reverencia y solo asequibles para las generaciones futuras”, no se justifica en la novela. Esta percepción secundaria de lo cómico tiene que ver con la tradición romántica, cuyo objetivo serio, patriótico, procura dejar en segundo plano el aspecto de hilaridad en *El Quijote*. La lectura de Montalvo se deja guiar por el carácter simbólico del Quijote, cuyos secretos esenciales son develados por unos pocos. Tampoco desconoce el papel cómico de la novela, aunque, de igual manera, en segundo plano: “Pero el Don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este don Quijote es de todos los tiempos y todos los pueblos, y bien venida será adonde llegue, alta y hermosa, esta persona moral” (Montalvo 2004, 91). El énfasis romántico en la dualidad de la novela -don Quijote y Sancho- son también recuperados por Montalvo, aunque la suya apunte primero a la propia dualidad de don Quijote, marcada ya desde el inicio por una especialidad en el conocimiento para su comprensión cabal:

Don Quijote es una dualidad; la epopeya cómica donde se mueve esta figura singular tiene dos aspectos: el uno visible para todos; el otro, emblema de un misterio, no está a los alcances del vulgo, sino de los lectores perspicaces y contemplativos que, rastreando por todas partes la esencia de las cosas, van a dar con las lágrimas anexas a la naturaleza humana guiados hasta por la risa. Don Quijote enderezador de tuertos, desfacedor de agravios; don Quijote caballero en Rocinante, miserable representación de la impotencia; don Quijote infatuado, desvanecido, ridículo, no es hoy necesario para nada. (90)

Existe ya una idea de la literatura de Montalvo que vendría a apoyarse en un concepto también romántico de la novela, y este tiene que ver con el presupuesto de que sobre la superficialidad del texto literario subyace una forma simbólica, que da sentido a la novela.

### **3. El ideal caballeresco**

En el segundo cuarto del siglo XIX es común que la crítica española particularmente se preguntara sobre la actitud que mantenía Cervantes respecto de la caballería. En 1690, Sir William Temple, según cuenta Close (2005), denostaba la novela de Cervantes porque había acabado con el amor y el valor románticos de gran aceptación hasta el momento. Según Temple, no había caballero que no ofreciera su vida primero al rey y luego a su señora. Con el Quijote el honor y el amor románticos se volvieron ridículos. Según cuenta Gil de Zárate (2008), en 1821, Lord Byron señalaba a Cervantes como iconoclasta e irresponsable: la parodia de los libros de caballerías no sólo iba dirigida contra la caballería española, sino contra el espíritu de la poesía. En Inglaterra y en Francia, en el siglo XIX, habían entendido la novela de Cervantes como una burla a ciertas formas degradadas, las petulancias, la extravagante caballería europea de la aristocracia y, por supuesto, de los libros de caballerías; sin embargo, rescatan que Cervantes había dejado intacta, en su esencia pura, a la caballería medieval, y más bien Cervantes procuraría conservar la verdadera caballería y criticar con su novela el maltrato literario del cual había sido objeto. En España también se conservaba la idea de que Cervantes había construido una diatriba en contra de un género literario, mas no en contra de los usos sociales españoles. Las ediciones españolas autorizadas, Mayans y Siscar y Vicente de los Ríos, por ejemplo, adoptaron una actitud similar, pero sostuvieron que detrás de la sátira había un componente social, como el de poner coto a la belicosidad militar que aparentemente generaba la lectura de los libros de caballerías o a la idea falsa del exagerado pudor de la caballería andante.

Junto a Mayans y Siscar, Vicente de los Ríos y, más tarde, Clemencín, Juan Montalvo estaba convencido de que la orden de la caballería, o los libros de caballería, tenía justificación al momento de su aparición por las condiciones históricas y sociales dominantes. Cervantes, con su novela, los había combatido. De este enfrentamiento nace un libro moral, y de los más notables por su conocimiento de lo humano. Pero su huida hacia lo fantástico y exótico (torneos y duelos insólitos, lo exótico de los votos caballerescos y la afectación del amor cortés) que bien pudiera parecer anacrónico y perjudicial para su proyecto nacional, era más bien visto como aporte para el buen gusto y la moralidad que necesita el Estado. La república recién conformada necesita de su apuntalamiento no sólo simbólico, sino también estético.

Clemencín pensaba, sombríamente, que la irrisión que hizo Cervantes de los libros de caballería contribuyó a debilitar las ideas y máximas del antiguo pundonor castellano. Y aún más, Cervantes habría causado un daño adicional a la caballería: empujar a los lectores a concentrarse en las exageraciones idílicas del amor y las pendencias gratuitas, olvidando lo noble y beneficioso de esta orden. Para Clemencín, el bello ideal caballeresco –la justicia, la moral, el buen gobierno, la generosidad, el desinterés, la sensibilidad, la lealtad en el amor, la gloria– se vio enturbiado por el mal gusto de los tiempos y la ignorancia de los autores. La verdadera caballería está en la Edad Media –especialmente las virtudes frente a los vicios groseros que dominaban entonces y que repugnan hoy–, descuidada luego por los escritores que nada de esto supieron hacer. Tanto el plano moral y de las costumbres como el de la construcción de la fábula fueron descuidadas. La duración de las fábulas no es la conveniente, los sucesos no están subordinados a una acción, tampoco hay variedad:

Lanzadas y más lanzadas, cuchilladas y más cuchilladas, descripciones repetidas hasta el fastidio de unos mismos torneos, justas, batallas y aventuras con diferentes nombres; errores groseros en la historia, en la geografía, en las costumbres de las naciones y edades respectivas; golpes desaforados, hazañas increíbles, sucesos no preparados, inconexos, inverosímiles; ternura a un mismo tiempo y ferocidad, dureza y molicie, inmoralidad y superstición; tal es la confusa mezcla, el caos que ofrecen los libros caballerescos, escritos casi todos en los siglos xv y xvi. (Clemencín 2005, 991)

Dos adjetivos resumen estos libros de caballerías: inverosímiles y ridículos:

[La juventud] Llenábase al mismo tiempo su fantasía de los ejemplos e ideas que encontraba en aquellas inmorales novelas; amores adúlteros, competencias de mozuelos que trastornaban el mundo, obediencia ciega a caprichos femeniles, venganzas atroces de pequeñas injurias, desprecio del orden social, máximas de violencia, fiestas de un lujo desbaratado y loco, pinturas y descripciones de escenas lúbricas; y los libros de



caballerías llegaron a ser tan perjudiciales a las costumbres como insufribles a la razón y al buen gusto. (Clemencín 2005, 991-2)

Para Clemencín, al contrario de moralistas y ejecutores de la ley, Cervantes se valió de un arma más eficaz para acabar con los libros de caballerías: pintó a don Quijote ridículo como caballero andante, ridículo también a Sancho en su aprecio por la caballería.

El ‘ingenio lego’, idea frecuente en el siglo XIX, compartida por Clemencín no hizo eco en Montalvo, quien defendió tanto la reflexión como el genio intuitivo de Cervantes. No podía Montalvo dejar de admitir que el autor del Quijote daba mucha importancia y prestaba atención a lo que escribía.

No supo lo que se dijo el que llamó ingenio lego a Cervantes: a más de lo que tuvo de aprendido, poseyó éste la ciencia infusa con que Dios suele aventajar a los entendimientos de primer orden; esa ciencia que no hace sino indicar lo que dos o tres siglos después ha de ser descubierto, y propone en forma de sospecha lo que brilla como verdad en el centro del porvenir. *El Quijote* no es obra de simple inspiración, como puede serlo una oda; es obra de arte, de las mayores y más difíciles que jamás han llevado a cima ingenios grandes. (Montalvo 2004, 118)

Leyó las Notas de Clemencín -cuyo énfasis en las bellezas y las incorrecciones juntas en la novela dirigieron todo su esfuerzo-, pero no replicó tales descuidos ni falta de meditación en el arte de escribir. ¿Cuál era el secreto de escritor tan singular?, ¿cuál el de su pluma sabia e inmortal? “Hay una ciencia -dice Montalvo- que estudian los individuos extraordinarios, no en aulas, no en universidades, sino en el gran libro de la naturaleza, cuyos caracteres, invisibles para los simples mortales, están patentes a los ojos de esos semidioses que llamamos genios” (Montalvo 2004, 121).

Es idea de Valera, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal que Don Quijote tiene dos caras: una cómica y otra noble. La primera correspondería a la caballería falsa (construida de materiales extranjeros, la extravagante caballería), y la segunda, la auténtica. En el personaje don Quijote, por lo tanto, subsiste al mismo tiempo el héroe verdadero y la parodia del heroísmo. Juan Montalvo se hace eco de estas ideas cuando ve en el personaje don Quijote el conflicto entre los valores caballerescos y la realidad vulgar. Los valores caballerescos no son destruidos, por extemporáneos o exagerados, más bien lo que hacen es poner en entredicho la realidad vulgar por su inadecuación a los primeros. Don Quijote, de esta manera, representaría la encarnación del espíritu caballeresco afín al carácter hispanoamericano por su espíritu de abnegación y la nobleza del honor. Tanto Valera como Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal coinciden en pensar que Cervantes no

pretendía eliminar los valores caballerescos. Lo que buscaba era anular los excesos de la caballería, es decir la falsa caballería, no su esencia verdadera. Reafirmación de la tradición española: catolicismo, estoicismo, individualismo en cuanto atañe a la justicia, idealismo, sentimiento de pertenecer a una empresa colectiva y democrática. Sin embargo, algunos intelectuales de la época, particularmente Clemencín y Menéndez Pelayo, vieron en Cervantes una falta de capacidad crítica, carente de originalidad en sus opiniones, negligente en el estilo, contradictorio en asuntos cronológicos como geográficos.

Para Montalvo la locura de don Quijote es un pretexto ficticio y cómico para resaltar la cordura y sabiduría de un ser que se desenvuelve en una realidad vulgar, en un sinnúmero de fracasos, y que, sin embargo, posee una extraordinaria sabiduría, un singular idealismo y una ética heroica. Al contrario de lo que se pensaba en la España del XIX respecto al llamado ‘fetichismo cervantista’, que atribuye al Quijote reveladoras ideas científicas, así como de las artes y pensamientos filosóficos, una especie de enciclopedia del saber, Montalvo no dejó de percibir, en primer lugar, al gran novelista y poeta, y, en segundo lugar, al profundo observador de la cultura española en el siglo XVI, y, quizás, por último, su importancia docente, no reñida con su fuerza artística, para revelarnos interpretaciones simbólicas.

El espíritu casticista, y no solo de la lengua, fue común entre los eruditos del siglo XIX. El neoclasicismo de un Clemencín o de un Hartzbusch, se empeñó por fijar un estadio clásico iniciado en la Edad de Oro española, además de su insistencia en subrayar lo egregio de la lengua y las facultades estilísticas de Cervantes. La crítica literaria del siglo XIX que se concentra en los aspectos lexicográficos y del contexto social, particularmente, al mismo tiempo que desalientan el estudio de las relaciones entre literatura e ideología en la novela de Cervantes, alienta la crítica simbólica y alegórica de El Quijote. Incluso ya a finales del siglo XVIII, Cadalso, en la carta 61 de sus *Cartas marruecas*, 1789, habla precisamente del Quijote como una parábola portentosa.

Don Quijote es la personificación del idealismo moral: el idealismo, la fe, la justicia. Los del XIX notaron la influencia recíproca entre amo y escudero. Madariaga, por ejemplo, habla ya de la quijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote. No así Montalvo cuya lectura escindió completamente ambas figuras. Montalvo estuvo de acuerdo, en cambio, en cuanto al perfil filosófico del Quijote. Recoge esta idea del XIX en cuanto a un Quijote representante de los ideales liberales y humanitarios de la edad moderna. En “El Buscapié” señala que el propósito de Cervantes ya no es la

ridiculización de los libros de caballería, sino la eliminación de los vicios de la caballería como de la sociedad en su conjunto. Montalvo cree que don Quijote es el fundador de una nueva caballería, donde predomina la razón y no la tiranía, unas instituciones liberales y democráticas. En definitiva, la novela consiste en la unificación del idealismo y la materia del sensualismo, combate que culminará con la victoria del primero. Esta es la típica formulación alegórica de la novela, puesto que los personajes y acontecimientos de *El Quijote* encarnan ideas abstractas.

En las varias ocasiones que Montalvo menciona a Clemencín, en “El Buscapié”, no se detiene en aquellas críticas de las cuales fue objeto en su momento la novela de Cervantes: sus eruditas notas gramaticales, su documentación de las fuentes de Cervantes en la literatura caballescaca, su análisis retórico; con esto, aparentemente, Clemencín desatendía lo que realmente importaba de la novela: su profundidad. Montalvo piensa que la profundidad de *El Quijote* está en la universalidad de su simbolismo humano, ante todo. Este sentido simbólico de la novela, sin embargo, pasa por alto el hecho de que, en primer lugar, es una parodia literaria. Después de lo simbólico, se ha visto en la novela signos de todas las tendencias históricas, afanes patrióticos, experiencias políticas, psicológicas y legales. Lo que cabría preguntarse es si tales formulaciones guardan coherencia con el sentido contextual y literario de la novela.

#### **4. Eticidad: el problema nación-Estado**

En 1859, el Ecuador vive el momento más agudo debido a la anarquía y la cuasi desaparición del Estado (Pareja Diezcanseco 2009, 153-62), como consecuencia de las guerras de la Independencia y el máximo antagonismo entre las fuerzas liberales y conservadoras. Los intelectuales latinoamericanos debían trabajar en la constitución del Estado sobre los restos de esta realidad nacional compleja. Asimismo, la organización del Estado y la integración nacional se veían aún más problematizadas por la presencia de la inestabilizadora categoría conocida como *civilización* proveniente de países como Inglaterra, Francia, los Estados Unidos; inestabilizadora en el sentido confrontativo que tenía aquella respecto al estado de “barbarie” latinoamericano: el modelo civilizatorio constituía una tarea titánica, a más de compleja y cuestionadora de la realidad de las nuevas repúblicas. La existencia de sectores marginales, alejados del modelo civilizatorio, entorpecían el acceso al progreso. Factor este heterogéneo que había de ser homogenizado. Se sigue que el siglo XIX sea visto como un interregno entre el

colonialismo clásico y el imperialismo que se avecinaba, donde los intelectuales latinoamericanos, en su mayoría, buscaban respuestas totales para las naciones: un proceso de ordenación y homogenización.

Se elabora un discurso que justifique el estado de independencia como necesidad inevitable para alcanzar la civilización y el progreso. Lo cual no quiere decir que dentro de este discurso no existieran fisuras que revelaran la complejidad de estos procesos sociales. Las instituciones estatales hispánicas están en crisis, reflejadas en la inorganicidad de la nación: la estructura jurídica de las nacientes repúblicas es precaria. Este debilitamiento de la superestructura jurídica permitió que los intelectuales miraran sus realidades no solo desde el espectro político sino también social. Es la diferencia que Roig enfatiza para marcar la distancia entre ilustrados y románticos. Para Juan Montalvo el problema no solamente tenía que ver con la construcción del Estado debilitado frente a lo nacional inorgánico. Esta construcción implicaba una eticidad cuya teleología era el Estado. Tal sustancia ética tiene que ver básicamente con la familia y la asociación civil. Montalvo quiere superar una moral subjetiva, que socava su idea del Estado, mediante una moralidad objetiva o eticidad que lo fundamente. Lo nacional de los pueblos tenía sus propios valores morales, pero no un *ethos* de la nación. El *ethos* de los pueblos, evidenciado en sus costumbres (moral social primaria), es el que teje y complejiza aquellas sustancias éticas llamadas ‘familia’ y ‘asociación civil’. La vocación montalvina es una vocación parenética. Se ocupa de modo intenso, casi exclusivo de la eticidad del Estado.

La cuestión primera del Estado, o ‘sustancia ética’ -suprema para el pensamiento de Hegel-,<sup>23</sup> está presente en el ensayo hispanoamericano, aunque no suficientemente problematizada. Para Montalvo es prioritario el mundo de la eticidad. Todavía no abarcadora o integradora de lo jurídico-político propio del Estado, más bien entre dos aguas: lo ‘nacional’ empujando en lo estatal y viceversa. “Diríamos que muy

---

<sup>23</sup> Para Hegel la *singularidad*, percepción simple de la conciencia que deviene en conciencia inútil de la multiplicidad, está en un segundo plano pues su significación se reduce a la *autoconciencia general*, no a una conciencia contingente singular. Lo esencial es la universalidad: “La sustancia ética es, por tanto, en esta determinación, la sustancia efectivamente real [*wirkliche Substanz*], el espíritu absoluto, realizado [*realisiert*] en la pluralidad de la *conciencia* existente; el espíritu absoluto es la comunidad [*Gemeinwesen*] que, para *nosotros*, al entrar en la configuración práctica de la razón en general, era la esencia absoluta y que aquí, en su verdad *para sí misma*, ha surgido como esencia ética consciente y como la *esencia para* la conciencia que tenemos como objeto. La comunidad es el espíritu que es *para sí*, en cuanto se mantiene en la *contraapariencia de los individuos* [*im Gegensein der Individuen*], -y que es *en sí* o sustancia en cuanto lo mantiene a ellos dentro de sí” (Hegel 2019, 213).

románticamente interesa más en Montalvo lo nacional que lo estatal y que pareciera pensar que el Estado vendría después como consecuencia de formas de convivencia dadas en un nivel más primario, más dado sobre la vida cotidiana de las sociedades. Lo dicho no significa que no surja de los escritos montalvinos un proyecto de Estado” (Roig 1995, 184). Para Montalvo la política tiene como fundamento la moral y esto es posible sólo mediante una moral trascendente: “Dios se halla tras todas las virtudes. Los que las enseñan y practican, esos son sus representantes; y cuando éstos son sus ministros, tienen títulos redoblados a la veneración del mundo” (Montalvo, *El Regenerador* s.f., 25). Ideas de otro tipo -socialistas, comunistas, nihilistas- despertaron en Montalvo una gran preocupación y desconfianza, y hasta rechazo. La precipitación en el campo de las ideas y en lo social equivoca el camino que debe recorrer el pueblo. La tarea preliminar era la de virtud como inicio del camino civilizatorio. Los sistemas económicos y políticos irán llegando en el momento oportuno: el que determine los movimientos de la historia.

El proyecto de Estado de los románticos latinoamericanos bien podría verse como un proyecto ideológico que permite criticar las formas de una moralidad social primaria, particularmente el mundo de las costumbres. Es así como se termina pensando el Estado opuesto a la nación. Un estado antinacional justificado por el nivel de barbarie de las costumbres. La sustancia ética del Estado debía surgir, entonces, de una negación o restauración de estas sustancias éticas primarias y básicas de las costumbres. La puesta en duda de la valoración de la vida campesina por parte de Montalvo es, si no rechazada, plagada de visos de barbarie. Tarea inmediata del intelectual es enfrentarla: nada más efectivo que el recurso que mejor conoce y maneja: la lengua. Su valoración de las costumbres recae en las tradicionales, por ejemplo de la familia patriarcal. Para Montalvo la noción de individuo es pensada en relación con la noción de ciudadano. No se podía acceder a la ciudadanía sin la previa superación de la moralidad subjetiva. Esto lo traduce Montalvo cuando dice que es un escritor que pinta las costumbres y se lamenta de nuestra barbarie. La barbarie no sólo tenía que ver con la tiranía, sino con las costumbres primitivas de la población, y no solo campesina, también de mestizos y blancos.

Décadas convulsas que originan un proceso ideológico que da paso a un movimiento de unidad continental llamado americanismo o latinoamericanismo. Al hablar de un mismo proyecto e historia, Montalvo es consciente de los intereses comunes

de los hispanoamericanos<sup>24</sup> que forman una sola nación. Ésta debía ser reparada y defendida, corregida sus defectos y alentada en sus virtudes. Una vez que las élites liberales integran sus países al mercado mundial como productores primarios, y la consecuente división internacional del trabajo, la fórmula civilización o barbarie era inevitable en este proceso: el pasado colonial era sinónimo de estancamiento; Europa, del progreso. Es la gran problemática del siglo XIX, a la que no escaparía ningún intelectual, tampoco Montalvo.

Sin embargo, la dualidad civilización o barbarie no explica totalmente el problema del desarrollo histórico de las naciones americanas. Muchos de los escritores del XIX organizan su pensamiento también a partir de su experiencia propia en sus respectivos países y no solo a partir de su relación con las naciones europeas y los Estados Unidos. Ambas realidades, en la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos, produjeron la confirmación de dicha dualidad, pero matizada con mayor o menor intensidad. Dentro de la misma culta y progresista realidad europea cohabitaban contradicciones internas. Había miseria, también desigualdad que debían ser rechazadas. La relativización de las categorías civilización y barbarie era inevitable.

El “bárbaro” Montalvo no era tan “bárbaro”. Parece notar la inestabilidad de dicho término y decide llamarse ‘semibárbaro’, categoría que será superada una vez culminados los *Capítulos*. Su ‘ensayo de imitación de un libro inimitable’ le “concede”, aun cuando no se le reconozca (no olvidemos el rechazo de la Academia a su intento de pertenecer a ella) ser ‘civilizado’. Montalvo percibe la posibilidad de intercambio de ambos términos: la civilización gestaba la barbarie y ésta tenía visos de civilización: “Hay quienes ven transparentes las lodosas aguas del Sena e inmundas las cristalinas del Machángara”. (Montalvo 1923). En la cultura europea había restos de barbarie. Y, a su vez, en la bárbara Hispanoamérica, sí era dable rescatar posibilidades civilizatorias: su juventud, vista como una gran ventaja para la creatividad artística y humana, su sensibilidad como prerrogativa para la construcción de un ‘hogar’ más humano y su posibilidad de apropiación de la cultura universal, como del conocimiento de la lengua española, y también europea. La

---

<sup>24</sup> Es importante establecer que el concepto de ‘Latinoamérica’ fue retomada por intelectuales y líderes políticos latinoamericanos a mediados y finales del siglo XIX para dar cuenta de su orientación hacia el modelo francés, y ya no al español o portugués. Dicha idea ya había aparecido hacia 1830 para hacer referencia a esta parte de América como ‘raza latina’ común a la ‘Europa latina’ y a diferencia de la teutona o eslava. El término ‘Hispanoamérica’ aparece asentado ya en la segunda mitad del siglo XIX y pone de relieve la lengua heredada de España así como sus valores.

respuesta que da Montalvo a la civilización europea es una respuesta no solo política o ideológica, incluso de clase, sino ante todo intelectual: los “Capítulos” no dejan de ser una lectura crítica del absolutismo civilizatorio europeo: en América, la barbarie también cohabita con la civilización.

Sería cosa de pedirle a Dios que en las naciones cultas moviera menos sabios, menos filósofos, menos escritores, menos poetas, menos diplomáticos, menos guerreros, menos varones ínclitos y menos ignorantes. Esto de que todo lo sepan unos y nada otros, es fuente de tantos males como eso de que todo lo poseen unos y nada otros: el hambre del espíritu, la desnudez de la inteligencia, son desdichas tan grandes por lo menos como el hambre del cuerpo. Que todos sepan leer y escribir y alabar a Dios, es tan necesario como el que todos tengan un plato de comida y un trapo con qué cubrirse. Esta, esta igualdad es la que deseamos, y la que hará la felicidad de los hombres algún día. (Montalvo 1923, 136)

Aun cuando su aparato crítico no llegara a punzar lo social clasista de la época - pues en América no todos eran cholos, indios, negros- sí conseguía ver una escisión en la Europa como modelo absoluto de civilización, así como en América una posibilidad de dejar atrás la barbarie.

En este intersticio, en esta fractura es donde se origina y produce *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*:

Todos adolecemos del flaco de trasloar o poner en las nubes, ciertas naciones, con razón o sin ella; y asimismo deprimir otras y tratarlas con vilipendio digno de censura. Harto se nos alcanza que los antiguos pueblos de Europa, Francia, verbigracia, o Inglaterra, son acreedores de la admiración del mundo por sus luces y sus virtudes; pero alabar en ellos hasta lo indiferente, verificarlos hasta por sus vicios, como hacen ciertos viandantes de menor cuantía, es cosa que nos tiene ahítos. (Montalvo, *El cosmopolita* 1923)

Cuando Montalvo se llama a sí mismo semibárbaro, se está sintiendo orgulloso de su barbarie americana frente a la barbarie europea. Precisamente,

La relativización de los términos ‘civilización-barbarie’ le llevaría a hacer suya una filosofía de la historia que aparece desarrollada en varios lugares de sus obras, según la cual las naciones, una vez que han llegado al cenit de la ‘civilización’, descienden hacia la ‘barbarie’. Con lo que se venía a justificar la ‘barbarie’ europea, vista como las consecuencias de una sociedad con síntomas de decadencia y, a su vez, a dejar las puertas abiertas para una valoración positiva de nuestras jóvenes naciones americanas en las que la ‘barbarie’ era de otro sentido. (Roig 1995, 66)

América estaba llena de potencialidades, la naturaleza ejercía una voluntad e imaginación y se encaminaba ya hacia un republicanismo. Lo mismo que Bello, en *Alocución a la poesía*, Montalvo, el bárbaro americano, ve en la naturaleza americana,

donde reina la soledad y la grandiosidad, posibilidades de sentimientos, emociones, inteligencia, si bien idealizados, como actitudes concretas de civilización. Lo que se percibe en Montalvo es un esfuerzo de autoafirmación como procedente de la barbarie americana frente a la contradictoria y compleja civilización europea.

En su artículo *La virtud antigua y la virtud moderna*, Montalvo (1977) polemiza con el periódico *La Patria*, publicación de orientación católica. La vida virtuosa es el tema en discusión. Hay un modelo que se debe seguir para ser virtuosos. Montalvo se pregunta si este modelo se halla únicamente entre los grandes varones cristianos o también es posible encontrarlo entre los gentiles. Tanto *La Patria* como Montalvo coinciden en que estos modelos hay que buscarlos en el pasado. A esto podríamos llamarlo un pensamiento tradicionalista con base en el escritor cristiano del barroco francés Jacques Bossuet. Bossuet no tuvo inconveniente en señalar a Sócrates como uno de los modelos de virtud. Esta idea de la recuperación de los modelos antiguos es un recurso típico del neoclasicismo que Montalvo la trajo al siglo XIX. Precisamente, él piensa que el origen de la nobleza está en la virtud. La nobleza permite a los individuos su preeminencia sobre los demás, preeminencia que puede derivar también en lo social: la propiedad como un derecho en manos virtuosas. Elogió a los abogados como defensores de la propiedad privada:

Verdaderamente, dijo, la profesión de vuestas mercedes no puede ser más honrosa y necesaria, como que sin justicia no hay sociedad humana, y sin ministros u oficiales de ella no puede haber justicia práctica. En los primeros tiempos, cuando los hombres recién salidos de manos del criador tenían el alma pura, sin esta roña de la codicia, no había más que una heredad de la cual gozaban todos. Pero uno cercó una porción de tierra, y dijo: 'Esto es mío'. La propiedad nació de una advertencia de la naturaleza: a la propiedad siguió el derecho, que es el justo título para poseer las cosas y disfrutar de sus producciones y sus rentas. Una vez que cada persona se vio en la necesidad de señalar lo que le pertenecía, reglas fueron necesarias para las adquisiciones, posesiones y enajenaciones. (Montalvo 2004, 447-8)

Al respecto son importantes las ideas de Rousseau sobre la propiedad privada. El siglo XVIII está marcado por la noción de progreso, ligada a la de felicidad. Sin embargo, para Rousseau, el recorrido del estado natural al civil muestra a un hombre que se desvanece gradualmente: introducción de la propiedad privada, las riquezas, el derecho del más fuerte, la desigualdad. El problema es cómo conciliar ese estado de naturaleza y esa voluntad social del hombre. Rousseau apuesta por la sociedad como un estado natural para el ser humano, y los pueblos necesitan de las artes, las leyes y los gobiernos. La propiedad privada debe ser entendida como propiedad pública, su uso es el privado:



“Encontrar una fuerza de asociación que con la fuerza común defienda y proteja a las personas y los bienes de cada asociado, y por la cual cada uno, uniéndose a todos, no obedezca sino a sí mismo y permanezca tan libre como antes.” (Rousseau 2009). Esto se entiende por la idea del autor de que la enajenación total de cada asociado con todos sus derechos a la comunidad proporciona una condición igual para todos, y esto hace que nadie tenga interés en volverla onerosa para los demás.

## 5. Validación del discurso

La pluralidad de voces incluye no solamente las incorporadas de modo expreso, sino también las silenciadas. Se trata de un movimiento alusivo-elusivo. Una de las temáticas fundamentales del siglo XIX fue la relación entre Nación y Estado; su valoración -positiva o negativa- de lo que se entendió por Nación y la necesidad de alcanzar su organización mediante la elaboración de un proyecto de Estado. Gellner señala tres características de las concepciones de la nación y el estado-nación tal como lo veían los ideólogos del liberalismo entre 1830 y 1880: el primero es su asociación histórica con un estado que existiese en aquellos momentos o con un estado con pasado bastante largo; el segundo era la existencia de una antigua élite cultural poseedora de una lengua literaria y administrativa; el tercero, una probada capacidad de conquista. (Gellner 2000). Por su parte Hobsbawm señala que la nación necesita, hacia el siglo XIX, cumplir también dos requisitos: compartir la misma cultura, reconocerse como pertenecientes a la misma nación. Asimismo, y retomando a Weber, se refiere al Estado como una elaboración importante y altamente distintiva de la división social del trabajo. (Hobsbawm 2008). Las guerras civiles que se desataron después de concluida la Independencia generaron una realidad social regresiva en el sentido de que el Estado, como superestructura jurídica que ordena la vida humana, había desaparecido o estaba fuertemente afectada. Los elementos de la Nación exigían la presencia sustentadora de un proyecto de Estado. Había una voluntad política espontánea e inorgánica, pero no un proyecto de Estado consensuado; había confusión y hasta la sensación de una convivencia bárbara. De ahí la necesidad de un proyecto de Estado civilizado y moderno que corrigiera los elementos de la Nación contrarios a este proyecto. Es decir, la relación o dualidad nación-Estado, en la segunda mitad del siglo XIX, no dejó de ser conflictiva y hasta una lucha de contrarios; lectura, esta última, particularmente de los románticos en su visión de la realidad en general. El paso de lo político a lo social marcó, según Roig (1995, 169),

el de la ilustración al romanticismo; aspecto definidor del siglo XIX frente XVIII: de lo nacional como entidad unificada por los diversos factores culturales a partir de una voluntad política, se pasó a la idea de Nación como realidad social.

Es interesante la inclusión que Roig hace de los *Capítulos* dentro de la categoría del ensayo. Esta tiene que ver, en el siglo XIX, con el proceso de extinción del Estado colonial hispánico y el surgimiento del Estado republicano; más precisamente con el conflicto entre Nación y Estado. Es la contradicción interna que aparece en el ensayo hispanoamericano, puesto que se da una búsqueda expresiva no codificada plenamente, con la intención de establecer nuevas formas de decodificación de un escenario social y político-administrativo diferente. Es altamente sintomático el hecho de que Montalvo llamara a una de sus principales obras ‘tratados’ y no ensayos. Significativo, además, por lo que señala Roig (28): “los límites del ‘ensayo’ en Montalvo están dados por una escasa profundización de la conciencia social que hizo que su romanticismo se quedara en el nivel literario y político y no alcanzara a desarrollarse con toda la riqueza que el ‘romanticismo social’ muestra en otros escritores que le fueron contemporáneos”. Lo que representaría el desarrollo del pensamiento liberal, específicamente el momento de emergencia de consolidación de una clase social en ascenso: el tema de la libertad, como categoría básica de su aparato discursivo, y luego la categoría de orden. Roig (1995) menciona que de un liberalismo, que puede ser llamado libertario, se pasó a otro que buscaba las condiciones para el ejercicio de la libertad. Este ideal libertario coincide con el desarrollo del Romanticismo, mientras que la categoría de orden significaría su agotamiento.

La fundamentación de un discurso propio por parte de los intelectuales latinoamericanos del XIX los llevó a realizar una crítica a la racionalidad o el saber vigente. El proceso de secularización que vivieron los condujo a una crítica y una reformulación del saber teológico, por ejemplo, incluso su abandono; es lo que se conoce como el espiritualismo que se mueve dentro de las orillas románticas para pasar luego a otras eclécticas. Es el caso de Juan Montalvo. La herramienta fundamental para tal pensamiento fundacional de reconocimiento se organizó alrededor del ensayo. Esta forma o estilo discursivo buscaba una nueva institucionalización del saber. El ensayo se concibe en este momento como un conjunto de formas de mensaje, pero mensaje alternativo a los que habían estado vigentes. El ensayo reproduce, en su propia forma, la inestabilidad de la realidad actual. Como bien señala Oviedo (1991, 11) “El ensayo, aunque definible, parece no tener límites. Género camaleónico, tiende a adoptar la forma que le convenga,

lo que es otro modo de decir que no se ciñe a una forma establecida”<sup>25</sup>. Las formas tradicionales no eran suficientes. Había que buscar nuevas formas expresivas. Muchas de estas nuevas formas no encajan, por supuesto, dentro de lo que se entiende en sentido estricto por la palabra ensayo. Quizás lo más conveniente sea hablar de un espíritu ensayístico, espíritu ensayístico que refleja el proceso de ordenamiento que se intentaba establecer entre la realidad nacional y el proyecto de Estado. Este espíritu ensayístico se hizo efectivo a través de diversos géneros: la novela, el cuento, el artículo de costumbres, el periodismo en general. La actitud romántica de este siglo ayudó efectivamente a la generalización de este espíritu cartográfico, pues permitió la apertura en él de la mezcla de estilos y géneros. Tal es el caso emblemático del *Facundo* de Sarmiento (1845), donde una estética de lo sublime como de lo bajo podían encontrarse de manera que la crítica de la realidad fuera más contundente. Contundencia que buscaba un proceso de organización nacional, luego de las guerras de independencia, como un intento de alcanzar cierta normalización. La categoría de ‘libertad’ ya no era suficiente, era necesaria la de ‘orden’. Este fenómeno está presente en las letras cuyo trabajo no se refiere ya únicamente a la historiografía, sino también a su crítica. El paso de la libertad al orden es confuso y difícil. El Estado es todavía un proyecto. De ahí la “ortodoxia gramatical” de Bello y el “anarquismo” de Sarmiento que hoy bien pueden ser vistos como complementarios más que como antagónicos, dos caras de una misma moneda. Ese espíritu ensayístico que daba

---

<sup>25</sup> José Gaos distingue una división del pensamiento hispanoamericano que ayuda a entender la dirección que luego tomará éste: el de la grandeza y de la colonia, y el de la decadencia y la independencia que es el contemporáneo. “En la primera, sólo el español es verdaderamente original, tiene verdadera importancia histórica. Mas en la segunda se hace original e importante todo el de lengua española.” (Gaos 1945). Considera Gaos que el pensamiento en estos países americanos de lengua española desde Sigüenza hasta las generaciones representadas por Romero es un pensamiento de la independencia de estos países, pues son expresión y luego instrumento de la independencia cultural, de la conquista de la política y de la constitución y reconstitución de los países independientes. Señala que desde la independencia política, o desde Bolívar, se convierte en un pensamiento verdaderamente original e importante, pero desde un principio de tendencia antitradicionalista, pero solo en el sentido de la tradición del Imperio español. Sobre su originalidad y valía añade: “Y casi podría agregarse que en la medida en que pensamiento de la decadencia y de la independencia se alejan de a política en la acepción más amplia hacia la filosofía pura, descienden en originalidad y valía. En cuanto a la forma, la del tratado o curso sistemático y metódico es la de la parte también menos original y valiosa, más meramente didáctica, de la obra colectiva; la de la parte más original y valiosa es la del ensayo y el artículo y la del discurso, de estilo de valor estético en muchos casos, sumo en algunos.” (1945). Lezama Lima (1969) respecto de la política cultural americana, en su dimensión de expresividad, dice, hay que apreciarla como una totalidad: “(...) durante el siglo XIX, se observa en todas las figuras esenciales de la familia de los fundadores, la tendencia a la aglutinación, a la búsqueda de centros irradiantes, reverso de la actitud a la atomización características del español en su país o en la colonización. Y sobre el lenguaje, ya en el nacimiento de la expresión criolla, señala: “La hazaña americana en el lenguaje, en ese siglo XIX, ha sido plena. La pelusilla gris en que han ido cayendo las palabras españolas en ese siglo, sienten de nuevo por tierras americanas, los pífanos agudos del romancero, con toda la novedad de una feria verbal, protegida por la noche querenciosa del bambú.” (1969)

cuenta de la provisoriedad de las formas sociales y políticas no sólo revela la inestabilidad de la realidad del siglo XIX, sino también una búsqueda para alcanzar la estabilidad y superar aquí la indecisión social y política. En el Ecuador, los escritos de Montalvo, marcados por el ‘espíritu ensayístico’, también expresan una situación social conflictiva, parecida a la que se vivía en todos los países hispanoamericanos. Su anclaje de la nave fue una ortodoxia idiomática que busca no quedar atrapado en ella.

Los intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX se hicieron cargo de una preocupación fundamental: consolidar un pensamiento crítico y una producción artística que respondieran a los problemas locales de nuestras letras. Su gran propósito tuvo que ver con el cuestionamiento de su realidad local para confrontarlo con las lecturas venidas desde Europa y Norteamérica y de la Antigüedad Clásica. Este fue el reto que enfrentaron estos cartógrafos hispanoamericanos. Construcción de una modernidad que se exterioriza durante la segunda mitad del siglo XIX, y cuya manifestación literaria de maduración se da en el modernismo, y que supuso un trabajo intelectual que se mueve entre los márgenes de la crítica y la invención. La creación literaria y su crítica son fenómenos producidos por la modernidad. Esta tesis planteada por Víctor Barrera (2013, 18) tiene que ver con su negativa de pensar que “lo realizado antes fuera del todo errado: imitaciones defectuosas, malas interpretaciones, tergiversaciones, retórica hueca, cursilería endémica y una constante y sonante subordinación de las letras a los servicios públicos más apremiantes”. Perspectiva ésta que mostraría una lectura sesgada e insuficiente de las letras en esta segunda parte del siglo XIX.

En la literatura hispanoamericana de este período, lo nacional (en lo político como lo social) y su literatura consistían en un debate constante; su adecuación o confluencia estaba en formación y su imbricación será de lo más fructífera y compleja. Esta confrontación se resuelve básicamente en el ensayo hispanoamericano, género particularmente satisfactorio para tales propósitos. No ocurría lo mismo en la literatura europea: la nación y su literatura eran ya un hecho consumado. La visión de la literatura hispanoamericana como un todo homogéneo es producto de una reducción de su historia política y cultural: tras la independencia, la inestabilidad y la sumisión literaria. Al contrario, lo que se da es una tensión: buscando pertenecer o rechazar, mediante la selección y la apropiación de la materia cultural universal. La nación necesita de valores literarios. La mirada de los escritores hispanoamericanos no fue solo hacia dentro, también hacia fuera: para construir estados modernos era necesario partir de una tradición; modernidad y tradición son vistas como complementarias. Las nociones de

*influencia y herencia* (lectura canonizada por la historiografía literaria) imponen como característico del discurso hispanoamericano el de imitación y subordinación. La historiografía tradicional literaria hispanoamericana sostiene una esencia y una universalización del fenómeno literario. La modernidad se presenta como el único modelo aceptable, y el resto de producción como atrasada. Beatriz González se refiere a las historias literarias, en el siglo XIX, “como una de las prácticas discursivas del proyecto liberal, cumplen una función decisiva para la construcción ideológica de una literatura nacional, que servirá a los sectores dominantes para fijar y asegurar los emblemas necesarios de la imagen de la unidad política nacional.” (González 1987). La misma autora señala, en este sentido, la importancia de la idea de ‘nación’ y de ‘estado nacional’ como manejada desde el siglo XVIII por las élites intelectuales familiarizadas con la ilustración y luego con el liberalismo europeo. Las oligarquías hispanoamericanas incorporaron esta noción como un modo de expresar sus anhelos de modernidad. Sin embargo, a decir de González, los conservadores constituyeron la principal fuerza que obstaculizaron la cohesión y, por ende, la formación del estado nacional. El poder conservador fue antinacional: “Mantuvo también una lealtad hacia los valores hispánicos, pero dentro de un hispanismo que exaltaba la grandeza de España en sus conquistas, descubrimientos y dominación de pueblos ‘semibárbaros’. El culto a los valores de la realeza española lo llevó a privilegiar los tiempos del virreinato, a tener una perspectiva y gustos señoriales, adherirse a la acción civilizadora de la iglesia católica en el Nuevo Mundo, jerarquizar los productos culturales de los hombres de letras de formación religiosa.” (1987). El pensamiento liberal, por otro lado, desarrolla sus contenidos pragmáticos sobre la base de una perspectiva eurocentrista. Las nuevas élites se inspiraron en Inglaterra, Francia y Estados Unidos: “Y tal vez trasplantando parte de esos modelos, las naciones más rezagadas del proceso, al modernizarse, o sólo se harían más cosmopolitas, sino que darían un salto cualitativo que les permitiría entrar en la historia y podrían contarse como partícipes de la civilización.” (1987). De todas formas cabe destacar el surgimiento de una visión que entendía que las cosas estaban cambiando. No estaba del todo claro el deseo de considerar la cultura americana como distinta y separada de España, pero se veía la conveniencia de ordenarla históricamente para darle organicidad y racionalidad.

Los estados-nacionales, y la necesaria relación entre lengua, nación y literatura, para su consolidación requieren de transformaciones: reestructuraciones políticas, hegemonía del Estado, ascenso de la burguesía, división del trabajo, poder de la prensa,

dotación de significado material y simbólico de las letras, especializaciones críticas, laicismo, responsabilidades cívicas, encumbramiento metafísico de la razón (33). En este panorama se inserta el discurso de los intelectuales hispanoamericanos. Discurso donde confluye una serie de dimensiones: la necesidad de crear y representar una literatura y crítica nacionales, con la mirada puesta (para apropiarla o rechazarla) en los géneros discursivos occidentales y su canon estético. El intelectual hispanoamericano trabaja en la búsqueda de la modernidad. De ahí su avalancha discursiva expresada en grandes narrativas: positivistas y progresistas, la soberanía de los pueblos, la disyuntiva del Estado-nación, la secularización del arte y las costumbres, la crítica de la historia, el desarrollo de las prácticas culturales e intelectuales. Ser modernos es ser civilizados. Sin embargo, este proceso de modernidad latinoamericana no es plenamente asumido, tampoco es desplegado sin equívocos y contradicciones. Esta modernidad hispanoamericana finalmente es heterogénea, se da de manera irregular y con retraso; es un proceso ambiguo por la convivencia o aspiración de los modelos culturales metropolitanos y de la intención de la construcción de las identidades nacionales americanas. Los intelectuales hispanoamericanos son conscientes de que hay un pasado que no nos permite, o al menos dificulta, ingresar en la civilización. Su apropiación es, por momentos, agónica, también crítica, a veces inconsciente. Es éste el proceso que enfrenta Montalvo, una de cuyas respuestas a la crítica moderna va a ser la instalación de una eticidad y una esteticidad en nuestra formación discursiva, por eso sus esfuerzos en la esfera pública, a través del periodismo, la oratoria política y la difusión de los ideales liberales.

Montalvo, y como él los intelectuales hispanoamericanos, trabaja bajo una preocupación particular: su origen subalterno, es decir un sujeto colonizado que ahora se convierte en sujeto crítico. Frantz Fanon (2018), *Los condenados de la tierra*, habla precisamente de esta primera fase del intelectual hispanoamericano; ese intelectual colonizado que asimila, y prueba que lo ha hecho, la cultura occidental. Sus obras corresponden a una imitación de los modelos metropolitanos. La inspiración es europea y el intelectual busca una literatura metropolitana. Enseguida genera un discurso sobre ello que permite preparar el terreno para los procesos modernizadores. Los intelectuales hispanoamericanos, motivados por este terreno histórico y social, psicológico e intelectual complejos, vislumbran no solamente las grandes ideas de la ilustración, importantes para las sociedades americanas, sino también su ideal civilizatorio. Es lo que Alfonso Reyes (2006) llama en sus *Notas para la inteligencia americana* “nuestro

drama”. Drama que se traduce en la intensidad que pusieron estos intelectuales para ingresar a la modernidad y la civilización, sabiendo de antemano que llegarían tarde.<sup>26</sup> Esto no impidió que su ingreso a la ciudad letrada, a través de categorías como libertad, educación y literatura nacional, se diera de manera heterogénea.

Los esfuerzos reflexivos de los intelectuales hispanoamericanos estaban enfocados en su deseo, y antiguo deseo, de ser conocidos, de saberse parte del mundo, “del banquete de la civilización”. Martí y Rodó asumen esta tarea del intelectual de manera exponencial, aun cuando muchos ya la habían ocupado previamente, tal el caso de Juan Montalvo y su visión del ‘genio’ intelectual. Se trata de un héroe que rescata los valores humanísticos necesarios para la construcción de las naciones. Este genio conoce las dimensiones éticas y estéticas del arte y de la necesidad de convertir estas dimensiones en normas de conducta y ética personal, así como en un trabajo intelectual que formulara un proyecto de modernidad cultural. Una lectura tradicional de las relaciones entre los hombres de letras hispanoamericanos y sus homólogos metropolitanos, muchas veces entendidas como naturales e invariables, las ubicaría en términos de natural y orgánica subordinación: los primeros serían ‘alumnos’ de los segundos. Sin embargo, la reflexión moderna sobre el intelectual y la adquisición de su instrumental señala una lectura más bien crítica del bagaje simbólico metropolitano.

## 6. Estética hispanoamericana del siglo XIX

Una de las variables que interesó a Montalvo, y a la estética del XIX, fue la corrección gramatical y léxica, requisito indispensable para acceder a la belleza literaria. La premisa neoclásica de la disciplina y la conciencia de la forma estaban aún vivas. La afirmación de Gomes (2002, 2) en cuanto a que “la formación del ciudadano de las nacientes repúblicas americanas, en cierta forma, debía continuar el legado del humanismo renacentista y ser amplia y universal”, se hace evidente en casi todos los escritores de entonces. Bello, por ejemplo, sobre la *Victoria de Junín*, 1826, declara:

Entusiasmo sostenido; variedad y hermosura de cuadros; dicción castigada más que en ninguna de cuantas poesías americanas conocemos; armonía perpetua; diestras

---

<sup>26</sup> “Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra sin haber dado tiempo que madure del todo la forma precedente. A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción. La tradición ha pesado menos, y esto explica la audacia” (Reyes 2006, 156-7).

imitaciones en que se descubre una memoria enriquecida con la lectura de los autores latinos y, particularmente, de Horacio; sentencias esparcidas con economía y dignas de un ciudadano que ha servido con honor a la libertad antes de cantarla: tales son las dotes que en nuestro concepto elevan el *Canto a Bolívar* al primer lugar entre todas las obras poéticas inspiradas por la gloria del Libertador. (Bello 1979, 270)

Asimismo, en “Juicio sobre las poesías de José María Heredia”, 1827, donde reclama el desvío del estilo, en la poesía moderna, de las leyes de un gusto severo, es decir clásico. “En poesía no se debe decir que un talle es *elegante*, que una carne es *mórbida*, que una perspectiva es *pintoresca*, que un volcán o una catara es *sublime*. Estas expresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza y clasifica las impresiones producidas por la contemplación de los objetivos, no al poeta, cuyo oficio es pintarlos” (277). La tarea del intelectual, su función educadora, se hace evidente cuando recomienda a Heredia el estudio de los clásicos castellanos y de los grandes modelos de la antigüedad.<sup>27</sup> “Los unos castigarán su dicción y le harán desdeñarse del oropel de voces desusadas; los otros acrisolarán su gusto y le enseñarán a conservar, aun entre los arrebatos del estro, la templanza de imaginación, que no pierde jamás de vista a la naturaleza y jamás la exagera ni la violenta” (277). El legado de la antigüedad, para todos los intelectuales del XIX, es requisito necesario sobre el cual se funda una literatura sólida.

En el “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile”, 1843, el escritor venezolano llega incluso a establecer una necesaria empatía entre la religión<sup>28</sup> y las letras; ambas, en estrecha alianza, constituyen la revelación positiva y la revelación universal. La extinción de la primera significaría la ceguera para con los arcanos de la naturaleza, así como la insensibilidad para la belleza y para la ética, para la salud moral de los pueblos. Las letras pulen las costumbres, afinan el lenguaje, lo convierten en un vehículo hermoso y diáfano de las ideas; el estudio de los idiomas vivos y muertos comunica con la antigüedad y con las naciones más cultas y libres, entiéndase civilizadas, de nuestros días. A ellas se suma la ciencia. A su valor social e instrumental se añade el de ser un “placer exquisito”, “goces puros” que superan al de los sentidos y barnizan a la

---

<sup>27</sup> Para Bello, las letras habían sido las que alumbraron la libertad de la Europa esclavizada. La herencia intelectual de Grecia y Roma había fracturado la larga oscuridad del espíritu humano.

<sup>28</sup> El fomento de las ciencias eclesiásticas, destinado a la formación de los ministros del culto, proveía a las repúblicas de una competente educación religiosa y moral. Por eso la universidad debía dedicarse no solo a la educación literaria y científica, sino también consagrarse a la causa de la moral y de la religión. Los jóvenes debían tener conocimientos adecuados del dogma y de la fe cristiana.



sociedad de una elegancia en el alma. Elegancia, también la de las letras, que eleva el carácter moral de la sociedad, y consigue dejar atrás las “seducciones sensuales” de la fortuna. No está alejado Montalvo de la empatía religión – letras como constitutivas de una sociedad. El tema religioso y moral atraviesa su novela como fundamental para la formación humana y civil.

Sin embargo de todo este panorama que envuelve a los intelectuales hispanoamericanos, hay una nota distintiva en Bello: su condena del purismo exagerado, que niega lo nuevo, inevitable, en el uso del idioma. Bello fue consciente de que las nuevas ideas exigen voces nuevas. Así lo señala en el mismo “Discurso”: “¿Hallaremos en el diccionario de Cervantes y de fray Luis de Granada -no quiero ir tan lejos- hallaremos, en el diccionario de Iriarte y Moratín, medios adecuados, signos lúcidos para expresar las nociones comunes que flotan hoy día sobre las inteligencias medianamente cultivadas, para expresar el pensamiento social?” (Gaos 1945, 178) Las nuevas instituciones, leyes y costumbres se tergiversan con la vieja fraseología; “el pensamiento sería del todo inasequible” (178). Frente a las nuevas exigencias de la sociedad está el peligro de la moda, no solo en el lenguaje cotidiano, también en el de la literatura. Ensanchar la lengua, sí; pero no del todo. La licencia lingüística motivada por la extravagancia y el capricho terminará en la confusión de idiomas y dialectos. Hispanoamérica necesita de un vehículo que garantice su unidad para el comercio no solo mercantil, sino de ideas. Bello traduce el término ‘unidad’ por el de ‘fraternidad’.

#### *Echeverría. Compromiso romántico*

El compromiso político, social y literario es propio del espíritu romántico. El intelectual tiene un papel fundamental que desempeñar en la realidad. Después de la independencia política viene la independencia literaria. Es necesaria una literatura nacional, original. Frente a la situación de barbarie es ineludible la labor del escritor como guía para salir de las sombras de la ignorancia y los prejuicios. El ingreso de Hispanoamérica a la modernidad se da, entre otras cosas, “por el ejercicio sistemático de la duda con respecto a lo recibido de la tradición” (Gomes 2002, VII). Los ideales típicos del romanticismo –originalidad, pasión, espontaneidad– no están ausentes en su obra.

Para Echeverría<sup>29</sup>, nacionalidad hispanoamericana e identidad estética son una misma cosa. En este horizonte romántico, la lengua, materia estética –legado de la Colonia– debe ser mejorada y transformada por el intelectual latinoamericano.

Igual que Bello, Echeverría rescata el valor del idioma recibido de la Colonia. Pero no es posible una nueva nación sin una nueva estética. De ahí la exigencia por su ‘mejora’ y ‘transformación progresiva’. Fiel a su perfil romántico exigirá una forma adecuada para un contenido nuevo. Ideas originales requieren de formas nuevas de expresión. Cada pueblo crea su propia poesía, por lo tanto también sus diferentes formas poéticas. Hay un supuesto ontológico subyacente: el universo obra en direcciones opuestas, hay consonancias y disonancias, lo mismo en el mundo moral y estético. En este último caso -el del hombre- tal contraste y armonía, a la vez, se da por la variedad de climas, religiones, leyes y costumbres. Estas modifican la imaginación poética de los pueblos, y se generan formas singulares de arte; es decir, la Historia, mediante los sucesos externos como internos, perfila a los pueblos de diferentes maneras, y convierte al ser humano y a su arte en accidental: sus formas no son eternas ni estables. Efectivamente, son las formas las que varían, pues éstas se vacían en moldes distintos: uno es el del arte antiguo, otro el del moderno. La conclusión es obvia: no hay formas absolutas. Una prueba, el romanticismo; todas las formas son buenas, a condición de que representen plenamente la concepción del artista y de su pueblo. De ahí su declaración de que al espíritu hispanoamericano “ninguna forma antigua le cuadra, y henchida de savia y sustancia como la vegetación de los trópicos, debe brotar y crecer vigorosa y multiforme, manifestando en la variedad, contraste y armonía de su externa apariencia todo el vigor y fecundidad que en sí entraña” (44).

Echeverría conoció el prefacio de *Cromwell* de Victor Hugo, lo mismo que Montalvo. Pero la recepción fue diferente. Echeverría imagina una literatura activa, crítica, transformadora de la realidad. Con *La cautiva* (Echeverría 1837) muestra el nuevo papel de la literatura. Su propuesta no es, en este poema narrativo, el simple lirismo de la

---

<sup>29</sup> En 1825, Echeverría se embarca para Francia, la meca de la civilización, para continuar sus estudios en París. Esta etapa parisina es importante por la influencia de una nueva estética, el Romanticismo, y de unos nuevos principios sociopolíticos. La distancia geográfica le permite a Echeverría tomar conciencia de la tierra americana y, al mismo tiempo, de la exigencia de una expresión de sí mismo. A su regreso de París (1830, frecuenta el salón de Mariquita Sánchez, dama progresista y patriota. Ahí se vincula con jóvenes que luego formarán el grupo conocido como la Generación del 37. Movimiento intelectual que se formó a mediados del siglo XIX en el contexto de la creación del Estado nacional. En 1837 se fundó la asociación cultural Salón Literario cuyos miembros (Echeverría, Sarmiento, Gutiérrez, Alberdi, Mitre, Mármol), ligados al romanticismo y al liberalismo, buscaban construir una identidad nacional.

primera etapa de Víctor Hugo. Echeverría cree en el papel renovador de la poesía y mira en Hispanoamérica posibilidades de rebasar los límites estrechos del lirismo para acercarse a lo épico-trágico. Aquí la naturaleza americana se muestra imponente, no solo como paisaje sino como patrimonio americano.

Asimismo, *El matadero* (Echeverría 1871) es un relato que refleja bastante bien los principios estéticos de Echeverría. Aun cuando se insertan elementos realistas (la elección de un ambiente marginal, a medio camino entre lo rural y lo urbano, así como la presencia de la lengua vulgar), la narración no es realista, debido a la división del mundo en dos y a la toma de partido por parte del narrador entre unitarios (civilización) y federales (barbarie): el modelo europeo, por un lado, y lo argentino, por otro; es decir, el autor quiere narrar una realidad clara y transparente que divide lo bueno y lo malo, pero se le impone una complicada y heterogénea sociedad: quiere ensalzar la civilización, pero se filtra la barbarie. Esta inestabilidad incide en el texto y se refleja en ciertos niveles implícitos que superan la narración únicamente realista: la superposición de estilos, la mezcla de recursos expresivos y su construcción heterogénea que hace difícil encuadrarlo en un género. Esta dicotomía primaria, aunque no definitiva, hace de *El matadero* un cuento romántico, es decir lo local americano trascendido a lo civilizado europeo<sup>30</sup>. Este espíritu romántico que invade a Echeverría lo lleva a una apertura mental multiforme que puede asumir todas las formas para conseguir una obra de arte americana y original: “El romanticismo no reconoce forma ninguna absoluta; todas son buenas con tal que representen viva y característicamente la concepción del artista” (Echeverría 1991, 51).

Para Echeverría no es gratuito hablar del romanticismo como propio de un espíritu de una época, la moderna. Ello porque el romanticismo, contrariamente al genio clásico, es expresión de un momento confuso, dramático, enigmático de la civilización americana. Para Echeverría, a diferencia de Montalvo, el arte literario moderno —el romántico— no se vierte sobre un molde peculiar —es el caso del arte antiguo— ni reconoce una sola forma de expresión. El arte antiguo no admite que los géneros se mezclen; en el moderno, la imaginación campea libre y no se ciñe a las clasificaciones. La mentalidad romántica del escritor no deja de producir una visión del mundo según su momento histórico. Su espíritu romántico hace que tome partido por un bando de manera incuestionable. Aunque su

---

<sup>30</sup> Sin embargo, también se ha dicho de este texto que es un “cuadro de costumbres” (Ghiano), una alegoría (Mastronardi), relato de tesis, folletín o panfleto, cuento, una narración típica con un cuadro de costumbres introductorio (Jitrik). Esta variedad demuestra que se trata de una obra abarcadora de estéticas diferentes y, a veces, contradictorias.

realismo le permite describir escenarios concretos, crueles y sórdidos, su idealismo en la construcción de una sociedad, de un Estado sí está presente.

La imitación de un modelo único no es aceptable en Echeverría. El artista posee libertad para ajustarse a la forma griega o francesa, a Calderón o Shakespeare, siempre y cuando esa imitación contribuya al natural desarrollo de su espíritu creativo; en eso consiste su originalidad. El romanticismo otorga al artista libertad: “No le corta las alas, ni lo mutila, ni le pone mordaza, y se guarda muy bien de decirle: esto harás y no aquello, pues lo considera legislador y soberano y reconoce su absoluta independencia” (51-2). Incluso se puede admitir la imitación y salvar la originalidad, pero aun así, el poeta que lo haga jamás igualará al modelo que lo superará siempre. De todas maneras, esta imitación exige no la repetición vacía de nombres de la mitología ni la reproducción servil de pensamientos; reclama una profundización en el conocimiento de la lengua y las costumbres de la civilización griega o romana.

La emancipación literaria de Europa que recorrió Latinoamérica no caló en Montalvo. Ese esfuerzo de los latinoamericanos por conseguir una literatura propia no fue tarea que emprendiera Montalvo. El intento hispanoamericano por ingresar a la modernidad, propio del siglo XIX, poniendo en duda la tradición europea, no hizo eco suficiente en él. Si la categoría ‘originalidad’ es fundamental para Echeverría, para Montalvo lo es la de ‘imitación’. Esa ‘obrita ruin’ que son los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* señala el ideal montalvino del arte: “Nadie tiene por caso de inquisición el que uno trate de imitar esas obras inmortales, ni son imputados de insolencia los que hacen por seguir las huellas de esos ingenios príncipes” (Montalvo 2004, 105). La búsqueda de una tradición propia latinoamericana, en Echeverría, se diluye en la constatación de su ausencia, en Montalvo: Hispanoamérica carece todavía literatura propia: comprende la gran literatura española, pero aún no puede crear la suya propia. Sin embargo, esta primera constatación de su afán por imitar a los clásicos no es suficiente en el caso de Montalvo. La tensión con lo romántico se percibe en ese mismo propósito de imitación por construir una obra que nace de la sensibilidad e intelecto americanos, y en la que, finalmente, está presente lo propio americano.

En Montalvo, el romanticismo equivale a una especie de moral romántico-cristiana, espíritu moralizante que atraviesa gran parte de su obra. Es el caso de su ensayo “El Buscapié”, por ejemplo, y su percepción negativa de la novela francesa:

El héroe de la novela francesa duerme de día, come y bebe de noche, hace pegos abominables a los maridos, tiene duelos o retos a la espada, pide prestado y hace milagros,

se arruina, pierde su querida, se despecha, va y se vuela la tapa de los sesos. Esta monserga atroz, este embolismo de pasiones arrastradas, vicios y caídas, puesto en rengloncitos que parecen escalera, sin unidad, sin número, sin gracia; esta literatura de lupanar ¿os seduce tanto, los cristianos, los austeros, los juiciosos españoles? [...] Traducid lo santo, lo sabio, lo poético, lo filosófico, lo moral; traducidlo y traducidlo bien, a fin de que nosotros, hermanos menores vuestros, no recibamos malas lecciones, malos ejemplos [...] (Montalvo 2004, 175)

A Guy de Maupassant, Montalvo opone la “Nueva Eloísa”: “Digan lo que quieran los partidarios de la novela moderna, yo preferiré siempre la *Nueva Eloísa* con sus peligros encantadores y sus sofismas cultos, al turbión de necedades y desvergüenzas que está asolando las buenas costumbres” (Montalvo 1927, 162). Lo mismo de *Madame Bovary*: “Todos los personajes son bajos o perversos: ni un solo carácter elevado, menos grandioso ni sublime; así es que no hay bellezas que causen admiración, no hay ejemplares que, siguiéndolos, nos mejoren con los deberes cumplidos y las virtudes practicadas. El primer seductor, hombre del vulgo, es ruin y canalla; los otros, insignificantes. Ninguna escena tierna, ningún paso admirable; ni siquiera enredo y trama novelesca: relación fría de una traición continuada y de un pecado que acaba con el crimen” (163). Para Montalvo, por ejemplo, la “buena” literatura debe tener estas características: “los pensamientos nobles, los propósitos sublimes, los vuelos del espíritu a las regiones inmortales, los sentimientos puros del ánimo que rebosan en las épocas de virtud, cuando la inteligencia fulgura coronada por la mano de Dios mismo y el corazón se levanta en llamas de fuego celeste a los espacios donde reina el amor infinito que está abrasando el universo [...]” (159).

Esta moral exaltada y romántica se ve, necesariamente, complementada con un concepto –también romántico: Latinoamérica vista como “pueblos en la infancia”, “semibárbara”, poseedora de una sabiduría natural, cuya Naturaleza influye enormemente en el semibárbaro: “nuestros pueblos en la infancia no han dado todavía de sí los grandes ingenios, los consumados escritores que con su pluma de águila cortada en largo tajo rasgúan las proezas de los héroes y ensalzan sus virtudes” (Montalvo 1944, 374). De todas maneras, el pueblo semibárbaro se ve bendecido por la Naturaleza al prodigarle bienes que les son negados al hombre civilizado; uno de esos bienes es la extremada sensibilidad de estos pueblos jóvenes y su gran imaginación que supera al viejo mundo lleno de ciencia y cultura (Montalvo 2004, 115-6). Las montañas, los nevados, los páramos, los ríos, “estas cosas infunden en el corazón del hijo de la naturaleza ese amor compuesto de mil sensaciones rústicas, fuente donde hierve la poesía que endiosa a las

razas que nacen para lo grande” (116). El bárbaro tiene inteligencia inculta, pero fuerte; su sensibilidad es tempestuosa; su poesía, fresca y joven.

Cree Montalvo que la joven América solo puede producir odas, pues su juventud le impide construir obras de mayor aliento, cantando únicamente la enormidad de la Naturaleza. De ahí la diferencia entre poesía y novela. La primera es propia de un pueblo joven, la segunda implica formación, cultura. “La época del arte” (un pueblo que vive instalado en la civilización) implica la madurez de las naciones. El arte, para Montalvo (2004, 116), exige “un conjunto armónico de conocimientos humanos recogidos en un punto y componiendo obras maestras”. Latinoamérica, espíritu sensible y joven, solo puede producir poesía lírica, ajena a la epopeya y la tragedia: “La novela es obra de arte. Para que sea buena, el artista ha de ser consumado” (117). Instalado en la edad de cuna, el poeta de estas tierras no necesita –pues no posee los conocimientos de la civilización– otra sabiduría que la natural. Con un espíritu romántico-cristiano exaltado, Montalvo (2004, 116) dice de la sabiduría natural que “es la idea que tenemos del Hacedor del mundo y sus portentos visibles e invisibles”.

## 7. El casticismo de Montalvo

En el prólogo a la primera parte de *El Quijote*, Cervantes (2005, 10) dice de su historia: “Solo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogos, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”. Las referencias al ideal de la lengua que perseguía Cervantes son varias. En el mismo Prólogo, y a continuación, Cervantes le declara a su «amigo» el temor que siente ante la posibilidad de que el libro le salga “una leyenda seca como un esparto”; al mismo tiempo rechaza la práctica común en uso: “sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes” (8). La falsa erudición sufre la burla de Cervantes. El ‘amigo’, que le dicta el cómo ha de superar el escollo de sus carencias por su “insuficiencia y pocas letras”, le aconseja sardónicamente: “no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, [...]. Y

con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático”<sup>31</sup> (10-1). Y, ya, en tono serio le sugiere:

no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos. (13-4)

La recomendación, y al mismo tiempo el interés de Cervantes por la lengua es clara: el discurso que salga «sonoro» y ‘festivo’, y todo esto a la ‘llana’, con palabras ‘significantes’, ‘honestas’ y ‘bien colocadas’, los conceptos sin ‘intrincarlos’ y ‘escurecerlos’. Hay una intención o conciencia, por una parte, artística, y, por otra, de corrección y claridad gramatical. Y, quizás, una tercera recomendación: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (14).

En el capítulo I de la novela de Cervantes, por ejemplo, Percas de Ponseti (1975) ve un párrafo característico de parquedad y sobriedad, además de su descripción plástica:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto de ella concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. (Cervantes 2005, 27-8)

Sin embargo de su laconismo, el párrafo consigue una connotación sorprendente: por él atisbamos su condición social (un mozo de campo y plaza), sus costumbres (gran madrugador, amigo de la caza), sus usos religiosos (duelos y quebrantos), sus aspiraciones. Aparentemente, no hay nada más que añadir, todo está dicho; no es así: por él podemos enterarnos de que se trata de un hidalgo de algún “lugar de la Mancha”, es decir, por el punto de vista del narrador sabemos que no es un individuo importante, pues

---

<sup>31</sup> No es poca cosa. “Gramático” es hombre de cultura. Es el gramático latino, o el profesor de latín.

no se conoce, irónicamente, el lugar exacto de la procedencia del personaje principal de la historia; su hacienda es limitada, vive de glorias pasadas (lanza en astillero), su vestido es austero, guardando el principal para los días de fiesta; sabemos de su familia (el ama y la sobrina) y de un mozo que hacía de todo; conocemos su edad, y podemos imaginar lo que significa emprender una aventura caballerescas a los 50; su complexión corporal nos dice de un hombre templado, ejercitado, de humor tranquilo y concentrado y, por lo mismo, dado a soñar despierto. Además, es un párrafo que está (superado ese aparente realismo objetivo) lleno de sentidos y con un gran sesgo poético.

Y, contrariamente, en el capítulo II, Cervantes nos muestra el caso del estilo altisonante de los libros de caballerías, del cual se burla y critica:<sup>32</sup>

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel. (2005, 35)

Si bien Francisco Rico (2004), en nota al pie de página, señala que este estilo hinchado no era específico de los libros de caballerías, sino común a toda la literatura de tradición grecolatina; y añade más: “Cervantes mismo la emplea más de una vez en tono perfectamente serio; aquí, lo significativo está sobre todo en el contraste entre la grandilocuencia del lenguaje y la imagen grotesca de don Quijote y Rocinante en el áspero paisaje manchego” (Cervantes 2004, 35). De todas maneras, la ‘grandilocuencia’ está presente, y no es el modelo que persigue Cervantes en el Prólogo. Riquer (2010, 126) señala que muchos lectores ingenuos pueden tomar este párrafo como ejemplo de prosa; se equivocan, “pues él lo escribió con el deliberado propósito de burlarse de los libros de caballerías y de parodiar su altisonante estilo”.

El propósito de Cervantes es el punto medio entre la erudición asfixiante y la desfiguración vulgar de la lengua. Ambos extremos aparecen a lo largo de toda la novela, empezando con el Prólogo. La falsa erudición y el abultamiento de la lengua,<sup>33</sup> las

---

<sup>32</sup> Véase la obra *Para leer a Cervantes*, de Martín de Riquer (2010, 126).

<sup>33</sup> Maese Pedro comenta: “-Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala” (M. d. Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* 2005, 754). Y este consejo a Sancho: “Anda despacio, habla con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala” (Cervantes 2005, 872).



continuas recomposiciones que hace a Sancho cuando desarrolla su vena refranera<sup>34</sup> y el uso de latines<sup>35</sup> con intención cómica o burlesca son algunos de los medios que utiliza Cervantes para conseguir su objetivo.

El capítulo I, especialmente, de “El Buscapié”, se detiene a defender la conjunción, aparentemente imposible, de seriedad y risa. Toda la seriedad, audacia y sensibilidad en Don Quijote están hechas para hacer reír; sin embargo de ello, la virtud no mengua; al contrario, el genio de Cervantes “saca el caballo limpio: esas virtudes quedan en pie, erguidas, adorables” (Montalvo 2004, 96); “La espada de Cervantes fue la risa” (96); “esta diosa pequeñuela no está reñida con las grandes virtudes ni es malquista con los héroes” (115). Tanto la ridiculez de Don Quijote como la bellaquería de Sancho existen porque sirven de algún provecho general. Por supuesto, la risa sola no es suficiente. Si la novela de Cervantes tuviera ese único propósito no habría conseguido remover ningún temperamento, concluye Montalvo. Moral y risa es la combinación fascinante que construyó Cervantes. Esta combinación le va a permitir a Montalvo emprender su tarea moral y didáctica en muchos temas, y, concretamente, en su idea o ideal de la lengua: el casticismo y su modelo español. Ideal castizo que no se ve plenamente cumplido en los *Capítulos*.

Frente al ideal de la lengua de Cervantes, como a su modo de hacerlo (lo cómico), Montalvo no le va a la zaga. Aunque con variantes. Montalvo también busca un hablar y escribir castizos, pero hay diferencias. Ángel Esteban ha señalado que “Casi todas sus obras, y sobre todo los *Capítulos*..., gozan de un estilo elegante, refinado, cuidado, y contienen una cierta densidad de arcaísmos” (Esteban 2004, 58). Con una acotación: los arcaísmos de la novela buscan, ante todo, reproducir el estilo y el ambiente cervantino. Los *Capítulos*, en efecto, marcan una distancia de “El Buscapié”; en éste es un gran estilista, admira a los clásicos, gusta de las construcciones complejas, adornadas; se

---

<sup>34</sup> “-Ni yo lo digo ni lo pienso –respondió Sancho-. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. De mis viñas vengo, no sé nada, no soy amigo de saber vidas ajenas, que el que compra y miente, en su bolsa lo siente. Cuanto más, que desnudo nació, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano. Mas que lo fuesen, ¿qué me va a mí? Y muchos piensan que hay tocinos, y no hay estacas. Mas ¿quién puede poner puertas al campo? Cuanto más, que de Dios dijeron. - ¡Válame Dios –dijo don Quijote-, y qué de necedades vas, Sancho, ensartando! ¿Qué va de lo que tratamos a los refranes que enhilas?” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don quijote de la Mancha*, 233). Esta retahíla de refranes solo viene a decir ‘A mí que más me da’ (Francisco Rico, en Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don quijote de la Mancha*, 233)

<sup>35</sup> En la parte I, cap. XXV, por ejemplo, “-«Quien ha infierno –respondió Sancho- nula es retencio», según he oído decir” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don quijote de la Mancha*, 240). Sancho confunde ‘retencio’ con ‘redemptio’.

deleita con las viejas palabras, con sus etimologías; es un apasionado de las correcciones lingüísticas según el modelo español, de los que hablan y escriben en buen español, y por eso no admite las deformaciones locales. En los *Capítulos*, la presencia de tales recursos retóricos se ve reducida ostensiblemente. No hay duda de que su propósito es también preservar la lengua, pero no se trata, de ninguna manera, de una cruzada lingüística por preservar la lengua castiza de su descalabro. Las prevaricaciones de la lengua por parte de Sancho, por ejemplo, no son, en el conjunto de la obra, más de las que exige la caracterización del personaje.

Tanto para Cervantes como para Montalvo las prevaricaciones de la lengua deben ser desterradas. En este intento, Cervantes huye, especialmente, de los abultamientos, ensortijamientos y erudiciones o falsas erudiciones de la lengua como de las impropiedades vulgares, no así de la lengua popular. Montalvo se aparta de los maltratos (o espontaneidad) lingüísticos del vulgo, pero no de los modelos eruditos, especialmente españoles. De ahí que el “casticismo” de Cervantes sea más vital, completo, temporal y humano,<sup>36</sup> que el casticismo de Montalvo, más estático, peripuesto y atemporal. Cervantes huye de la afectación y la hinchazón retórica (libros de caballerías) y prefiere la llaneza, lo breve y natural;<sup>37</sup> está más cerca de Juan de Valdés y su *Diálogo de la lengua*.<sup>38</sup> “el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación” (J. Valdés 1984).<sup>39</sup> Los *Capítulos*, si bien esquivan el lenguaje ‘natural’, entre otras razones, por su propósito de imitación, no derivan en la construcción compleja, el ornamento y la vanidad lingüística gratuitas. La presencia de personajes históricos o de la mitología greco-romana, en Cervantes, guarda un sentido paródico (Rosemblat 1971, 22), el remedo de la lengua antigua tiene un propósito: crítica del estilo afectado; no así para Montalvo, cuya presencia es modelo edificante. Esto no quiere decir que Cervantes no sintiera respeto por la tradición y erudición clásicas, lo que desestimaba eran la

---

<sup>36</sup> “El humanismo dignificó la lengua popular, convertida en lengua nacional, y Cervantes recoge la buena tradición de Nebrija, Juan de Valdés y Fray Luis de León” (Rosemblat 1971, 19).

<sup>37</sup> Antonio Quilis, en su estudio introductorio al *Diálogo de la lengua*, sobre lo «natural» frente a la «artificiosidad»: “Para conseguir esa naturalidad, que debe emanar de la Naturaleza, cuyo centro es el hombre, hay que buscar las palabras, las expresiones en el lenguaje vulgar, natural del coloquio y engazarlas en el lenguaje del Arte. Pero no todo el lenguaje vulgar puede pasar a la literatura. Hay que realizar una selección [...]” (Valdés 1984, 14).

<sup>38</sup> Véase la obra *La lengua de Cervantes*, de Rosemblat (1971, 25).

<sup>39</sup> Citado por Antonio Quilis, en (Valdés 1984, 36).

afectación y la falsa erudición. En el capítulo XI de la novela de Cervantes, don Quijote, en su discurso de la edad que los «antiguos llamaron de oro», dice: “Entonces se declaraban los conceptos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza” (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* 2005, 98). En los *Capítulos*, su presencia construye una historia verosímil; no hay falsa erudición, no más que la exigida por las necesidades expresivas de su personaje. Cervantes reproduce el tono afectado siempre teñido por su sentido irónico. No así en Montalvo, cuyo concepto de ironía no lo práctica por dar prevalencia a su carácter de epígono:

Tan grande es mi desventura, ¡oh amigo! -dijo-, que se ha de prolongar más allá de mis días, pues no veo que hacia mí venga doncella ninguna con ninguna carta. Oriana fue menos cruel con Amadís, Onoloria con Lisuarte, Claridiana con el caballero del Febo: convencidas de su error en el negocio de sus celos, mandó cada cual una doncella a sacar a su amante de las asperezas donde estaba consumiéndose. Para mí no hay doncella, viuda ni paje que me traiga la cédula de mi perdón, y a semejanza de Tristán de Leonís habré de perder el juicio en estas soledades. (Montalvo 2004, 196)

No sucede lo mismo con el narrador: “Se apeó en este punto y se quedó inmóvil, apoyado en su lanza, muy persuadido de que un mundo de amor y dolor estaba gravitando sobre él. Contemple un buen espacio su escudero; mas viendo que la apasionada criatura se dormía en sus pensamientos, se atrevió a interpelarle de este modo” (196). Si bien las exigencias estilísticas establecen una continuidad expresiva entre la voz del personaje y la del narrador, hay una distancia lingüística significativa. Y si hablamos de la manera ‘llana’ y ‘simple’ de decir las cosas, los ejemplos no faltan, particularmente con la lengua de Sancho: “-Juro a Dios por esta cruz, dijo Sancho, que si este rapazuelo está para evitar esas calamidades, yo he de ser su tutor y padre, y le he de mantener como a mi hijo propio, aun cuando me salga un tarambana, pues yo sé el refrán que dice: «A padre ganador, hijo despendedor»; y no se me olvida que «a padre santo, hijo diablo»” (199), y del narrador: “En estas razones estaban caballero y escudero, cuando salió de por ahí una vejezuela, apoyada en un bordón que la sostenía a duras penas. Un siglo en piel y huesos, cien años comprimidos y reunidos en escaso volumen, tal era el objeto que se ofrecía a la vista de los aventureros, quienes no las tuvieron todas consigo en presencia de ese ente vaporoso” (Montalvo 2004, 202).

El casticismo de Montalvo no es cosa nueva en el siglo XIX americano. Julio Pazos (2002, 161) señala que dos tendencias se levantaron en el continente respecto de la

lengua: una en favor del uso americano del castellano; otra, en beneficio del uso castizo de la lengua de España<sup>40</sup>. Prevalció esta última, y se fundaron las academias de la lengua americanas. El uso castizo de la lengua confería, por un lado, estatus social, y, por otro, diferenciaba a los «civilizados» de los «bárbaros» indios americanos. La afirmación de Pazos habría que completarla diciendo que el “triunfo” de la segunda no fue total. Baste pensar en algunas novelas románticas de la época.<sup>41</sup> El casticismo de los *Capítulos* está regido, ante todo, por su alta admiración del modelo, que no termina delimitando el poder creativo de Montalvo, pues, a pesar de la advertencia del autor de tratarse no de una “novela”, sino de un “ensayo”, finalmente, la obra de Montalvo no es un ensayo de imitación, es una novela lograda de manera independiente. De ahí la distinción, hecha por Montalvo, entre rivalidad, competencia y emulación, que viene a desmentir su propósito ensayístico de mera imitación. La primera no es recomendable, es “cómplice del odio, trae en su seno la envidia, negro fruto de un crimen” (Montalvo 2004, 109); la segunda es positiva, muchas veces es un noble esfuerzo, pero tiene un defecto: “competimos con otro al paso que le admiramos, pues justamente nuestro ahínco se cifra en igualarle o superarle en cosa buena o grande” (109); la tercera es la más loable y la que persigue Montalvo (109): “emulación es siempre ahínco por imitar los hechos de un hombre

---

<sup>40</sup> Por ejemplo, para 1844 se oficializa la ortografía académica, y para la segunda mitad del XIX se impone en España y casi toda América. El mismo Bello, y su educación humanística, traduce tempranamente la *Eneida*. Sus investigaciones sobre el *Mío Cid* le llevaron casi cincuenta años, así como sus estudios de literatura medieval. Es conocida su *Gramática latina*, así como sus estudios filológicos. Sin embargo, Bello también representa el ideal hispánico de sencillez y fidelidad a la lengua hablada, no solo española, también americana. Su Gramática, efectivamente, busca poner la lengua de acuerdo con los tiempos y su función social que le corresponde. Por su parte, Don Rufino José Cuervo, admirador de Bello, en sus *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, busca corregir las impropiedades de la lengua, voces mal formadas, giros defectuosos; todo ello con innumerables citas de los clásicos y con etimologías encontradas. Tales censuras para los bogotanos lo son también para los americanos en general, incluso para los españoles. En sus *Disquisiciones filológicas*, dice del Diccionario que “en él, además de la ciencia gramatical, se contienen en compendio la historia, la civilización y las costumbres de un pueblo en particular.” (Cuervo 1930, 65). Y, más adelante, recomendará al sistema académico, respecto a la conservación de la pureza de la lengua, la búsqueda de un equilibrio en la lengua: ni exclusivo ni riguroso en extremo: “La etimología no es menos respetable que el uso; y el uso mismo no debe limitarse únicamente a la autoridad de los escritores.” (71) Asimismo, Cuervo, en carta a don Francisco Soto y Calvo señala: “Si hemos de echar a un lado lo convencional, el campesino ha de hablar como campesino, y los objetos que él conoce han de ser llamados como él los llama: la poesía ha de estar en la cosa misma y no en los atavíos”. (Cuervo, *El castellano en América* 2004). Es conocida la polémica Cuervo-Valera. De ella cabe resaltar dos enseñanzas que saca Cuervo: la gramática y los diccionarios no son suficientes para entender y valorar una lengua; pues no todo se conforma con ese modelo; y los españoles, al juzgar la lengua de América deben despojarse de su invencible desdén, pues no hay barbarismos ni invenciones allí donde ya han existido antes en su pueblo.

<sup>41</sup> Un buen ejemplo es la novela *Martín Rivas* de Blest Gana (1989), donde el habla popular chilena está presente, particularmente en los personajes ‘medio pelo’ de la familia Molina.

superior; éste sirve de modelo al que emula sus acciones, y así el uno como el otro han de experimentar dentro de sí el sublime impulso que mueve a las cosas grandes”.

El capítulo XII de “El Buscapié” declara la intención de la novela:

Ensayo o estudio de la lengua castellana tituláramos esta obrita, si tuviéramos convencimiento de haber salido bien en lo de rehuir los vicios con los cuales la corrompe y destruye la galicana moderna, y de habernos aprovechado al propio tiempo de las luces que en el asunto han derramado clásicos escritores, como Capmany, Mayans, Clemencín, Baralt, Bello y otros maestros bien así españoles como suramericanos. (171-2)

De los tres elementos que resaltan -el estudio de la lengua castellana (su pureza), la amenaza de la galicana moderna y los modelos clásicos-, el primero es asumido en los Capítulos con cierta relevancia: Don Quijote hostigará a Sancho por sus descuidos idiomáticos como por su desaforada verbosidad refranera. Sin embargo, habría que preguntarse hasta qué punto -y con qué objetivo- se presenta tal hostigamiento. Los errores idiomáticos de Sancho, en la novela, no pasan de 30, y, lo más importante, no corresponden a descuidos del habla popular propiamente dicha; están presentes, más bien, para articular una lengua del personaje, no sin procurar un propósito mayor: el humor. De los modelos clásicos también: la frase ajustada y elegante, la propiedad, gracia y maestría de los clásicos españoles.

La pulcritud lingüística, para Montalvo, tiene dos características: alejamiento de las incorrecciones (Sancho será a menudo reprendido por Don Quijote, en los *Capítulos*; y Cervantes, en su novela, de igual manera, llamará a Sancho «prevaricador» de la lengua) y cuidado de la elegancia. Así lo confirma Ángel Esteban: “Para él era un orgullo poder utilizar con todos sus matices un idioma tan rico y eufónico, que había sido el vehículo más lujoso para la transmisión de la cultura y el pensamiento durante el Siglo de Oro” (Esteban 2004, 59). Asimismo, en “El Buscapié”, no deja de arremeter contra los malos traductores. El capítulo XII de este ensayo trae una frenética embestida en contra de los «galiparlistas», especialmente de aquel traductor del *Genio del cristianismo*.<sup>42</sup> Varias situaciones confabulan para este estado de cosas: el maltrato de la lengua por escritores

---

<sup>42</sup> El *Genio del Cristianismo*, de Chateaubriand (1990) es escogido por Montalvo por ser lectura frecuente de los jóvenes que estudian humanidades. Los suramericanos (‘indios’ los llama Montalvo) tampoco quedan exentos de su furia castiza: “Por la mayor parte, íbamos a decir, en las ciudades interiores de la América del Sur, la bacía la llevan los indios, sin que el barbero de Sevilla les eche el pie adelante en lo de parlanchines, bellacos, alcahuetes y bebedores [...]. «¿Cómo está la comadre? –*Está sufriendo*», le oímos responder al pícaro. Había parido la pazpuerca, y el bribonazo del indio llamaba a eso *estar sufriendo*”. (Montalvo, *El Buscapié* 2004, 174).

descuidados: “¡la infame algarabía en que tratan de expresar sus ruines pensamientos estos hijos de la piedra que hoy se llaman periodistas, novelistas y poetas!” (Montalvo, El Buscapié 2004, 173); la ‘galiparla moderna’: esa “madriguera inmensa que se llama París” (173) de donde, “españoles y americanos, traducimos los gazapos que aumentan siempre” (174); (“galiparlistas encendidos de amor por los títeres del Sena” (174), llama a los traductores);<sup>43</sup> y, la producción desahogada de obras, como si fueran ‘buñuelos’: “hoy tenemos en las librerías españolas hacinamientos de novelillas, verdaderos cachivaches de la literatura, o libracos llenos de milagros y absurdos con que indoctos y perversos fomentan la ignorancia del pueblo sin filosofía” (174). Los *Capítulos* no dejan de ser una respuesta intencionada, dueña de una conciencia artística, que responde a tales defectos, pensada desde una nación semibárbara y de un escritor semibárbaro. Por supuesto, no es el propósito de Montalvo el que hablemos como los antiguos, pero su exigencia sí es la de ‘pureza’, ‘eufonía’, ‘numerosidad’ y ‘abundancia’. La guía que solicita y busca Montalvo es la de la ‘Santa Doctora’, de Granada, pero, especialmente, de Cervantes, en su peregrinar por las “oscuras regiones de la gran lengua de Castilla” (175).

Si Montalvo busca la pulcritud, no sorprende que se acerque a las formas castizas del español, así como que se aleje de las formas populares americanas. (A Juan León Mera lo llama el «runa poeta» por utilizar vocablos quichuas).<sup>44</sup> Precisamente, en respuesta a Miguel Antonio Caro, por el uso indebido de un neologismo y después de que éste le dijera que parece «escritor español», y de «los mejores tiempos», Montalvo marca la diferencia entre el «escritor español» de los buenos tiempos que habla y escribe castizo y el «escritor americano»: “¡En América se habla americano!”<sup>45</sup> aludiendo a lo poco castizo del español americano. Anderson Imbert señala, además: “Montalvo no creía en el habla espontánea, sino en una lengua literaria artificial. Sobre todo, le parecía innoble el habla de la gente de su tierra” (Anderson Imbert 1948, 28). El crítico argentino tilda su

---

<sup>43</sup> “Pero esos libritos, esas novelitas, esos santitos, esas estampitas de que están atestadas las librerías de Madrid y Barcelona, todo traducido de los autorcitos más chiquitos del Parisito del día o de la noche, ¡oh!, estas chilindrinas son la vergüenza de la España moderna, la vergüenza de la América hispana” (174-5).

<sup>44</sup> “Si así es poeta León Mera, no hay más que echarle al sumidero. ¿Sabe él por otra parte lo que son Plutarco, Xenofonte, Séneca, Tito Livio? Estas han sido siempre mis lecturas. ¿Conoce una lengua lejana, una siquiera? Yo desde niño he leído en francés, inglés e italiano: ¿qué libros me prestó? Sabe decir *ñahui* en vez de cara: *tanda* en vez de pan: *tasin* en vez de nido: *mana vali* en vez de para nada, y por eso los Amunáteguis le han puesto como nuevo... Hace veinte años nos está rallando el *runa poeta*.” (Pazos 2002, 162). Citado en Juan Montalvo, *Páginas desconocidas*, I, 2.<sup>a</sup> ed., Ambato, Ediciones de la Casa de Montalvo, 1969, 192, citado por Julio Pazos, en *Historia de las literaturas del Ecuador*, 162.

<sup>45</sup> Véase Enrique Anderson Imbert (1948, 28-9).

sobreestimación de lo culto, su alejamiento riesgoso de la lengua popular, riesgo que le podía conducir a “un pedazo de habla sin vida popular” (29). Incluso, Anderson Imbert anota el reproche de los lectores de «El Cosmopolita» por su estilo extraño, lejos de la llaneza. Una de sus conclusiones es que Montalvo, “contrariamente a Sarmiento [y a pesar del contexto político de América frente al colonialismo español] jamás abandonó su colonialismo mental” (39). Tal idea de Anderson también necesita ser matizada. La búsqueda de pulcritud de Montalvo no se reduce a una intención aislada de su propósito moral y civilizador. El escritor ambateño ve en ella uno de los medios para cumplir con su deseo de unidad de la lengua y de construcción de la nación. Había que preservar al español como ajeno a influencias y contaminaciones extrañas (“galiparlas”, ecuatorianismos, americanismos, indigenismos). ¿El modelo? España o lo que bien se le acercara: la Real Academia Española, los preceptistas Capmany, Clemencín, Galiano, Mayans, los modelos clásicos. Si bien la lengua americana fue criticada por Montalvo, la lengua hablada por los españoles tampoco quedó incólume. Montalvo se quejará de que en España ya no abundan los grandes escritores castellanos.

En los *Capítulos*, a pesar de que Montalvo se sirve de Sancho para corregir las prevaricaciones de la lengua, no es éste el único destinatario de sus amonestaciones. La iglesia, representada en algunos frailes, y los juriconsultos también son corregidos. Las impertinencias, ignorancia y necedades de Sancho, su habla vulgar, a lo largo de la novela, no es reiterada en abundancia; a Montalvo le urge ante todo la enseñanza moral. En el capítulo II, Sancho dice: “De más buena gana ando yo por caminos reales, donde los peligros no son tan eminentes [...]. Conviene, señor Don Quijote, que nos vuélvamos sin tocar el avispero” (200). Don Quijote le corrige: “Si algún peligro hubiese, podría él ser inminente. Eminentes son los príncipes de la Iglesia. Y quieres que nos vuélvamos: sé tú más buen cristiano, y querrás cuando más que nos volvamos” (201). De la lista de correcciones, pocas, como ésta, son llamados de atención por el uso vulgar de la lengua. La mayor parte de ellas son más humorísticas. Ante la locuacidad de Sancho, Don Quijote le recomienda contención: “Lo que dispongo es que no digas ni chus ni mus hasta nueva licencia, o te compongo las intenciones y enderezo las palabras [...].” (209). Más adelante, Don Quijote le dice a Sancho: “seguidme, cosidos los labios más que si fuerais mudo de nacimiento” (213). Las recomendaciones por el silencio son frecuentes en la novela de Montalvo, como una manera de aplazar la expresión oral en beneficio del pensamiento. Pero ello no es obstáculo para que la primera esté siempre presente en boca de Sancho. Las recomendaciones de Don Quijote no disminuyen, en ningún momento, el habla

espontánea y vulgar de Sancho. El escudero ha oído que “Maripapas hubo en Roma” (212); Don Quijote le corrige: “pudieras haber dicho papisas” (212). Este es un buen ejemplo de la combinación de humor, ante todo, y corrección del habla vulgar. Después de una de sus frecuentes desventuras, Sancho revisa sus miembros principales, y dice: “La cabeza no está mal: ¡oiga!, las piernas no se encuentran fraturadas” (219); Don Quijote le corrige: “Respecto de las piernas, te falta alguna cosa; pues no has de decir fraturadas, sino fracturadas; ni es fratura, sino fractura” (220). Este pasaje humorístico le sirve, también, a Montalvo para introducir el tema de la ‘costumbre’ como norma en el uso de la lengua: “-En mi casa nunca se ha dicho sino fratura, replicó Sancho. –Costumbre buena o costumbre mala, el villano quiere que vala, Sancho amigo” (220). En el capítulo XV, Sancho dice ‘paragarfio’ en vez de ‘parágrafo’. En el capítulo XVIII, ‘esprucu’, “-Apuesto cualquier cosa, replicó Don Quijote, a que quisiste decir escrúpulo” (286); o en el XIX: “O tengo pataratas en los ojos [...]; -Pataratas tienes en el alma y la lengua, respondió don Quijote; y pluguiese al cielo que tuvieras cataratas en los ojos [...]” (287); ‘pantasma’ dice Sancho, en vez de fantasmas; o ‘sorbidad’, por sobriedad, virtud que se debe practicar no solo en el comer y el beber sino, especialmente, en el hablar: “Todo esto es malo, pero nada es peor que el abuso de la lengua. Si la palabra es plata, el silencio es oro” (389). Las reconvenciones contribuyen más al tema humorístico y a la importancia del pensamiento, o conocimiento de las virtudes, necesarios para la formación humana del hombre bárbaro. La corrección lingüística no siempre recaerá en Sancho: Fray Damián Arévalo censura a cierto «escritorzuelo»; en este caso el propósito de Montalvo no solo es irónico, también es del orden de la formación humanística:

Si viera vuesa merced las tildes que les pone a las eñes ese tonto, se destornillara de risa. –Puedo yo destornillarme de risa a las extremadas sandeces de un majadero, respondió Don Quijote; pero no me destornillo en ningún caso, porque mis órganos vocales no se componen de tornillos. Cuando un necio se ríe con mucha fuerza parece que se le rompe la ternilla de la nariz, y por eso decimos figuradamente que se destornilla de risa. (289)

O el caso del ermitaño, en el capítulo XXXII, cuando dice que muy crueles animales frecuentan estos lugares: lobos, lobas, jabalices, jabalizas, y otras salvajinas. “–Diga vuesa paternidad jabalíes, y ande la paz entre nosotros, dijo Don Quijote [...]. -Los sitios elevados, señor, son lobosos y jabalizosos por la mayor parte. – ¿De manera, preguntó Don Quijote, que si toros infestaran las posesiones de vuestas paternidades, ellas vendrían a ser torosas? –Por de contado, respondió el ermitaño [...]” (356). El énfasis es aquí humorístico, y solo en segundo lugar de crítica a la ignorancia clerical.



Otro elemento de crítica, por parte de Montalvo, son los refranes. La retahíla de refranes (Don Quijote llama a Sancho «monedero falso de refranes») de Sancho es importante, pero no excesiva, a lo largo de la novela: “Si la mujer del alcalde es alcaldía, y la del testigo testiga, la del obispo ha de ser por fuerza obispa. Y a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga; que yo con la mía me contento, aunque regaña y aconseja más que un abad. Pero a mujer brava, sogá larga; y holgad, gallinas, que es muerto el gallo” (213). La reconvención de Don Quijote es inmediata:

Si por algo quisiera yo sobrevivirte, repuso Don Quijote, sería por grabar sobre tu losa en indelebles caracteres este epitafio que parece hecho para ti:

Y es tanto lo que habló  
Que aunque más no ha de hablar,  
Nunca llegará el callar  
Adonde el hablar llegó.

¿De dónde sacas ese chorro de refranes, parlanchín desesperado? Tú eres mejor para dueña que para escudero [...] (213).

En este deseo intenso de parlotear de Sancho se descubre en primer plano la fuga del lenguaje de Montalvo. La “negación” del habla popular no es cauce que pueda desaparecer, incluso con los reproches insistentes de Don Quijote. Esta está siempre presente, en constante tensión con la lengua castiza. Su afirmación y negación es dialéctica en la formación del hombre civilizado. Ante tantos llamados de atención de Don Quijote, Sancho se queja: “-Si el escudero ha de ser mudo, respondió Sancho, ¿por qué en el acto de armarse los caballeros no le cortan o le pican la lengua? Así vuestras mercedes no se anduvieran dando de las astas con sus criados sobre si dicen esto y dicen lo otro” (283). Su presencia dialogística es inevitable, y Don Quijote así lo confirma: “-Ya te veo, besugo, respondió Don Quijote: si te cosieran los labios, hablaras por los ojos.”, y luego, “-Sancho dichoso, dijo Don Quijote, para ti el hablar es tan necesario como el respirar: ¡si te conozco!: permanecieras dos días en ayunas; una hora en silencio, no” (283-4). Ante su exceso refranero, Don Quijote le impone mutismo, sabiendo que, finalmente, es inevitable su presencia. La corrección de la lengua, tanto en la forma como en el pensamiento, corresponde a la actitud pedagógica de Montalvo que está siempre pensada en su modelo humanista civilizador.

Don Quijote cree que los refranes si son oportunos y no abundantes, bienvenidos: “-Una golondrina no hace verano, replicó Don Quijote. Si a las veinte echo yo unillo es porque allí encaja; mientras que tú me hartas de ellos hasta en los días de ayuno” (313). Es decir, el habla popular no es negada per se; al contrario, está presente y es objeto de

polémica. No se la puede descartar con un decreto de la Academia. Montalvo lo sabe. Y ante su inevitabilidad, busca una posible medida: lo importante es que las razones sean discretas y “te vayas a la mano en lo de los refranes, por que al primero de ellos no saques a relucir lo triste de tu condición y lo extremado de tu sandez” (313); es el concepto de oportunidad el que se reclama; es lo oportuno o lo emergente de su proyecto nacional: “- Por buena que en sí misma sea una cosa, como la dices fuera de propósito, viene a ser mala: sin oportunidad no hay acierto; y para el que siempre va fuera de trastes, el silencio es gran negocio” (314). Más adelante, en el capítulo XXXVII, Don Quijote insiste sobre la pertinencia de los refranes, pues muchos contienen sustancia:

Hablar con juicio y medida; discurrir en cosas de sustancia, sin apartarse de la verdad y la modestia, esto es ser sabio. Yo no pretendo que de cuando en cuando no salpiquemos la conversación con una de esas sentencias populares que en pequeño volumen encierran mucho y exquisito condumio; ¿pero qué es esto de echar refranes a dos manos, como quien traspala trigo? (389)

Por encima de las razones de preceptiva gramatical -una lingüística: su pertinencia y condumio, otra pedagógica: para enseñar a Sancho de su uso y mal uso- está la búsqueda de Montalvo por construir un proyecto, si no civilizado, por lo menos semibárbaro.

Los latines de Montalvo, en la novela, no son abundantes, y se sirve de ellos, no para, contrariamente a lo que hace Cervantes, criticar su mal uso (“Qui multum peregrinantur raro sanctificantur,<sup>46</sup> Sancho, dijo Don Quijote. Yo me tengo la culpa, que no acabé de matar a esos traidores cuando los tuve debajo” (218)), sino para volver más elocuente su discurso y de carácter pedagógico. Sucede también con el latinista, en el capítulo VIII, cuando éste le reprocha a Sancho su necedad por seguir a un loco: “He visto el hogar y me he calentado en él: Vale, calefactus sum, vide focum” (233). O en el caso del cura cuando pretende justificar los beneficios económicos que traen los milagros: “Nemo dat quod non habet” (233).<sup>47</sup> “-El peor de los hombres, dijo Don Quijote, es el que siendo malo quiere pasar por bueno, siendo infame habla de virtud y pundonor. Malum est cadere a propósito; sed pejus est simulare propositum” (303), la intención es seria al utilizar una sentencia de San Agustín para enseñar.

El interés de Montalvo por las palabras (aunque no menos por las ideas), su elegancia y eufonía, la plasticidad y belleza de la lengua, es el primer nivel del edificio

---

<sup>46</sup> «Los que mucho peregrinan rara vez se santifican».

<sup>47</sup> «Nadie da lo que no tiene.»

civilizador, de su proyecto nacional. Su esfuerzo por limpiar el habla castiza de las impurezas extranjeras como de los americanismos e indigenismos (no formaban parte de la lengua madre) no se reduce a una sobredimensión de la tutela de la Real Academia Española y los modelos clásicos. Sobre él, Montalvo busca alcanzar lo que para un semibárbaro del Nuevo Mundo, en el siglo XIX, era su objetivo: el hombre civilizado.

## 8. El Buscapié en los *Capítulos*

¿Cuál es la relación entre “El Buscapié” y los *Capítulos*? ¿Es realmente un prolegómeno a la novela?; ¿Es un intento de justificación literario de Montalvo para América y para España? “El Buscapié” aparece como uno de los ensayos de *Siete tratados* (1882-1883), es decir, antes de la publicación de los *Capítulos*. Si bien se sabe que la novela de Montalvo había iniciado su redacción a inicios de 1970. “El Buscapié” trata materias varias y propósitos diversos. En palabras de Montalvo, la justificación de su desproporcionada tarea es la universalidad del personaje Don Quijote; universalidad que debe ser tomada, valorada y reelaborada por quienes reconozcan en Cervantes un elemento fundamental: Don Quijote simbólico. Universalidad que se traduce en dos elementos válidos para la construcción de cualquier eticidad: la virtud y la verdad. Con este antecedente, Montalvo emprende su tarea. El resultado: 60 capítulos ‘olvidados’ por Cervantes. El olvido no es anacronismo. Al contrario, es traer al presente su universalidad para las tierras americanas. El atrevimiento quijotesco en que consiste, para muchos, los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* representaba una lamentable imitación de Cervantes. Lectura vaga y superficial del contexto hispanoamericano como de las variables intelectuales de la época. Montalvo busca legitimar la capacidad de toda Hispanoamérica, y del Ecuador, de ejemplificar “lo civilizado”. La imitación de lo inimitable consiste en un acto de creación propio: las herramientas -lengua y religión- están dadas, pero la imaginación americana es nueva y potente: “La naturaleza prodiga al semibárbaro ciertos bienes que al hombre en extremo civilizado no da sino con mano escasa. La sensibilidad es suma en nuestros pueblos jóvenes, los cuales, por lo que es imaginación, superan a los envejecidos por la ciencia y la cultura” (115-6).

Cuando Montalvo anuncia que su novela es un “ensayo de imitación de un libro inimitable” está haciendo una valoración crítica de la novela de Cervantes. Su aparente humildad semibárbara es una provocación, provocación propia de un intelectual crítico de su realidad local y de su deseo cosmopolita. Su lectura semibárbara de Cervantes es

compleja por sus múltiples significados simultáneos: literarios, históricos, políticos y culturales. Pero tampoco se debe dejar por fuera de esta valoración crítica el propósito historiográfico de Montalvo; historiografía de la sociedad y la cultura que pone de relieve las ineludibles tensiones y contradicciones inherentes a la historia de América Latina.

Es verdad que “El Buscapié” trae consigo una retórica con proyecciones esencialistas, producto del rol intelectual asumido por Montalvo, como por la emergencia civilizatoria hispanoamericana. Sin embargo, tales esencialismos tienden a entrar en tensión en los *Capítulos* debido al acto creador del autor, impedido o limitado de ejercer una ensayística a sus anchas. La novela, con sus avatares narrativos, lingüísticos y estéticos escapa a dicho propósito retórico. Súmese la vocación montalvina por la sátira y la ironía presentes en los *Capítulos* como en “El Buscapié”.

Montalvo encontró también en *El Quijote* un libro de moral y un monumento a la lengua de castilla. Tras largos pasajes sobre lengua y moral en “El Buscapié”, su ejecución temática en los *Capítulos* es evidente; sin embargo, tales asuntos -especialmente el de la lengua- no son discutidos en la novela como tratados completos y bien articulados. El tema de la lengua está presente en toda la novela, pero más que imitar la lengua de Cervantes, Montalvo crea la suya propia; bajo un modelo, ciertamente. Las correcciones a la lengua, como se ha dicho, están presentes particularmente en los diálogos con Sancho, pero no precisamente como una requisa y descalificación de dialectos americanos, sino como parte del perfil del personaje Sancho y también de la intención de una estabilidad lingüística urgente para las nuevas repúblicas. De ahí la advertencia de Montalvo: “Si él llegare a caer por aventura en manos de algún culto español, queda advertido este europeo que hemos escrito un Quijote para la América española, y de ningún modo para España; ni somos hombre de suposición que nos juzguemos con autoridad de hacerle tal presente, a ella dueña del suyo, ese tan grande y soberbio que se anda coronado por el mundo” (169). El conflicto que enfrenta Montalvo surge de su vivencia paradójica: su actitud cosmopolita en contraposición con los restos del orden colonial. El modelo, para Montalvo, no es precisamente España, por su autoritarismo, decadencia institucional y fanatismo; el modelo para Montalvo es España, sí; pero de ella sólo lo mejor: el Quijote simbólico. Ciertamente dicha tensión entre su admiración por Cervantes y su crítica de una España decadente está presente en “El Buscapié”.

Es importante la idea de novela que Montalvo propone en “El Buscapié” y que ejecuta en los *Capítulos*. Esta proviene de su concepto de arte entendido como nexo de un conjunto armónico de los conocimientos humanos y de sabiduría natural, ésta

entendida como conocimiento natural de Dios y del mundo (116-7); sabiduría previa a la aprendida por las civilizaciones a lo largo de los siglos. En este marco, la novela debe ser emprendida por un artista consumado, es decir, por un artista conocedor de la condición humana -sus virtudes y sus miserias- que busca corregir todo aquello que afea a la humanidad -labor moral y pedagógica. La obra requiere conocimiento, estudio, no basta la inspiración; súmese la llamada “malicia sutil”, con la que nacen muy pocos, y que permite atacar los vicios y malas costumbres. En el estilo, la obra debe acercarse a la naturalidad y llaneza; características que pueden hacer creer al lector que él mismo hubiera sido capaz de componerla. Estilo natural y llano más conocimientos consumados darán la nota de verosimilitud apropiada para la novela. Montalvo es consciente de que no pertenece al común de los hombres; que ha dejado atrás la barbarie, es un ciudadano cosmopolita y tiene la fuerza (sensibilidad e imaginación prodigadas por la naturaleza americana) y la habilidad para emprender su novela. Habilidad del gran escritor es lograr mantener al lector en continua risa invisible que no es la torpe y soez de Avellaneda; es aquella culta y de buena fe, agradable y saludable (130). En el caso concreto de los *Capítulos*, Montalvo declara que las escenas de su novela no son ficticias o simples ocurrencias; todas ellas son reales y positivas; cuando no, para construir un cuadro completo, ha sido necesario un retoque para completar la escena. El estilo ha sido intencional: un tono caballeresco, sin mayor dificultad que el del adorno y la medida precisa de lo fabuloso, “con sabor a antigüedad y caballería” (165). “Pocas aventuras o lugares de nuestro libro recordarán otros de Cervantes; y no podía ser de otro modo, supuesto que, como llevamos dicho, las por nosotros referidas son historias pasadas a nuestra vista o de las cuales tenemos conocimiento” (165).



## Capítulo tercero

### Recepción de El Quijote

#### 1. Lecturas en España

No siempre se leyó *El Quijote* como Luis Astrana Marín (2005, LII) nos cuenta que se hizo en 1605: “los contemporáneos del Quijote acogieron su publicación como una obra de simple pasatiempo, sin otro mayor alcance”. Más adelante, en 1797, Juan Antonio Pellicer, por ejemplo, hablaba del fin principal de la novela cual es el “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tenían los libros de caballerías” (LVI). Don Quijote era comparado con *Amadís de Gaula*, pero teñido de lo burlesco. Se trataba de una imitación ridícula de una obra seria. Esta lectura se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX: una herramienta –hecha de humor y sátira– para cambiar las costumbres de la época, es decir, lo que había dejado, no solo en España, la lectura de los libros de caballerías, y específicamente sus efectos nocivos. Como se ve, el papel transformador de la sociedad y las costumbres, a través de las letras, de las letras impresas, es puesto en primer plano. José de Cadalso (2000, 284-5), por ejemplo, distingue un sentido literal de uno verdadero: “Lo que se lee es una serie de extravagancias de un loco, que cree que hay gigantes, encantadores, etc.; algunas sentencias en boca de un necio, y muchas escenas de la vida bien criticadas. Pero lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes”. Es decir, la crítica social puede articularse de manera alegórica a través de la novela.

El Romanticismo también hizo su acercamiento a la novela. Pero esta vez para negar su intención satírica y enfatizar la simbólica. Esta última expresaba la relación entre el espíritu humano y la naturaleza (incluida la historia de España), así como el reflejo de la estética y sensibilidad moderna. A finales del siglo XIX, F. Schlegel ubica la obra de Cervantes en el ámbito de la poesía; es un poeta romántico consciente de los alcances y límites de su obra. La celebridad de Cervantes, a más de ser la más rica por su invención y el genio, representa enteramente la vida y el carácter de los españoles. Es más que una sátira, es poesía: “Así se equivocan en gran manera, los que no miran en la novela de Cervantes más que la sátira, y quieren prescindir de la poesía” (Schlegel 1843, 105). Schlegel (105): “[El Quijote] Derrama un brillo particular sobre la literatura española, y

con justo título se ensoberbecen los españoles de una novela tan esencialmente nacional, ya que ninguna literatura posee una obra semejante; novela que pudiera compararse casi con un poema épico, porque es el cuadro más rico de la vida, de las costumbres y del genio de la nación”. También Herder comparte la idea del arte como manifestación del espíritu de un pueblo. Romántica es también la idea del *Quijote* como la representación de dos grandes fuerzas en la vida: la prosaica (Sancho) y la poética (Don Quijote), o la de realismo e idealismo.

Un buen ejemplo de la concreción material, más que de la recepción hermenéutica, del *Quijote* y del cervantismo es el año de 1835 y la develación de la estatua madrileña del personaje más determinante en las letras.<sup>48</sup> En esta llamada monumentalización<sup>49</sup> de Cervantes se lo percibe como “modelo del ser español (valiente, arriesgado, solidario) pero, como autor que ha escrito una obra como el *Quijote*, también símbolo de una identidad cuya encarnadura recaerá en la criatura que él creó, don Quijote (o Sancho)” (Pérez Magallón 2015, 25). Desde 1773, fecha en la que se concibe la idea del proyecto, España vive con intensidad la autoexaltación nacional y el renacimiento de los momentos más gloriosos de los siglos pasados. Fenómeno que se conoce como ‘nacionalización de la cultura’. Evento que lleva a la lectura de Cervantes como un ‘moralista ilustrado’: luchador contra los prejuicios, la ignorancia, la superstición, a favor del honor y la nobleza fundados en el acatamiento de la ley. El espíritu ilustrado, nacionalista y patriótico, mira la razón como la ley, según los dictámenes de la razón, como el valor supremo. Las novelas de caballerías, y su ideal extravagante de honor y justicia desde la figuración personal, no aportaban a los verdaderos intereses de la nación. La configuración social del Estado requería de un fuerte basamento legal y racional que se veía desvanecido por el falso honor y la falsa honradez de un espíritu caballeresco con excesos que se oponían a la verdadera y eficiente justicia, y la tranquilidad social y política.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Pero no siempre fue así. Para René Andioc (1988, 308) “Las definiciones que da el *Diccionario de Autoridades* de los términos ‘quijote’, ‘quijotada’ y ‘quijotería’ muestran que, para la mayoría de la intelectualidad ilustrada del xviii, el hidalgo de La Mancha era esencialmente un personaje ridículo, extravagante, a causa de la seriedad y de la obstinación con que intentaba realizar un sueño desatinado, insólito, anacrónico; y el libro de Cervantes, una sátira”.

<sup>49</sup> Los monumentos arquitectónicos no dejan de ser también una metonimia de los pueblos civilizados y con cultura.

<sup>50</sup> Sin embargo, en 1864, Juan Valera, no dejaba de rescatar los valores caballerescos: “De censurar Cervantes en el *Quijote* un género de literatura falso y anacrónico no se sigue que tratase de censurar ni que censuró y puso en ridículo las ideas caballerescas, el honor, la lealtad, la felicidad y la castidad en los amores y otras virtudes que constituían el ideal del caballero, y que siempre son y serán estimables, reverenciadas y queridas de los nobles espíritus como el suyo” (Valera 1864, 25).



También habría que considerar la primera edición oficial del *Quijote*, en España, la de 1780. Leída como un paso previo a la monumentalización de Cervantes, su sentido metafórico es fundamental. Se trata de erigir la obra de uno de los fundadores de las letras españolas como monumento de lo español. El papel de la Real Academia es primordial. En manos del erudito académico Vicente de los Ríos, y con el consentimiento y aplauso del rey, está el de contribuir al lustre literario de la nación. En la construcción de la nación, las labores de la RAE marcan el sentido de lo que es cultura y su papel en el funcionamiento del Estado y de la vida social. Es interesante la reivindicación que hace De los Ríos de lo ridículo en la novela. En los poemas épicos, la admiración actúa para mover al lector; en las fábulas burlescas como la del *Quijote*, la risa es la que lo mueve, es por eso que las acciones ridículas que acontecen en la novela –como las heroicas en la *Iliada*- son las que interesan a la humanidad (185). Este es uno de los méritos universales que el siglo XVIII rescataba de la novela de Cervantes: su capacidad para, en cualquier contexto serio y hasta grave, trastocar el orden de las cosas por medio de la ridiculez. Al mismo tiempo, este acento en la risa era óbice para abrir las posibilidades de lectura – lecturas más ambivalentes-, cerradas a lo festivo y a lo risible de las aventuras, producto de la locura de don Quijote. Esta capacidad imaginativa de Cervantes –sin precedentes contundentes en las letras-, a más de convertirlo en un escritor singularísimo, lo aproximaba grandemente a lo cotidiano del ser humano, acercamiento que contribuiría a su enorme difusión. La otra nota significativa del XVIII ilustrado que pervivió por muchas décadas es la de la sátira moralizante. El principal objetivo de Cervantes sería el de reprender, el de impugnar las costumbres de su tiempo. El recurso de la risa y la diversión solo sería un medio para descargar el peso de un discurso moralizante que pudiera parecer demasiado directo y odioso. Tampoco se dejó de lado leer *El Quijote* como instrumento para criticar o desterrar los libros de caballerías,<sup>51</sup> perniciosos para la sociedad, pero esta vez extendida su lectura no solo a los vicios caballerescos, sino a todos los defectos del momento. “Uno de ellos, según el ideal ilustrado, tenía que ver con la educación, fuente de felicidad de los hombres y de los estados” (Pérez Magallón 2015, 189). La caballería extravagante sería un obstáculo en el cumplimiento de la religión y de las leyes. Según el programa ilustrado –incluido Cervantes-, la caballería, como

---

<sup>51</sup> En el prólogo, Cervantes señala precisamente el riesgo de tales lecturas: ... Los intelectuales del xviii quieren desterrar aquella mentalidad caballeresca excesiva que había permanecido como un prejuicio, no solo en la mentalidad del vulgo sino también en la nobleza. Tal caballería extravagante vendría a oponerse a las leyes y a las obligaciones de la religión.

tipo social y como carácter humano, transforma el pacto social y engaña con una falsa nobleza y generosidad. Ese vicio de la ‘vanidad caballeresca’ sería el que conoció Cervantes como desafortunado para la nación.<sup>52</sup> De ahí su ridiculización inevitable. El primer valor para los ilustrados es el de la razón, y solo según éste se podía lograr un gobierno de las acciones y una adecuada justicia. El espíritu caballeresco desviaba el verdadero sentido del concepto de honradez como el de las obligaciones de la nobleza para la nación.<sup>53</sup> El galardón final, en que consiste el ideal caballeresco, en su multiplicidad de aventuras emprendidas para probar su valor personal, se opone al esfuerzo en que consiste el servicio a la patria.

## 2. Lecturas en América

El impacto de su presencia toma fuerza en el siglo XIX, cuando la novela de Cervantes es vista por los intelectuales latinoamericanos como metáfora de la política latinoamericana y una forma válida para la crítica de dictadores y tiranos. Pero, y quizá más importante, estaba de por medio el tema de la civilización y de la civilización universal. Era deber de los pueblos el apropiarse de la civilización universal. El problema se volvía complejo cuando se pensaba, a su vez, en el carácter propio de cada pueblo, en sus límites morales, en la patria y en su origen indígena.

### *Fernández de Lizardi*

Existen antecedentes ingleses de una figura quijotesca de género femenino. Lo hizo Charlotte Lennox, en 1752,<sup>54</sup> con su novela de *The female Quixote*. A Lennox le

---

<sup>52</sup> Es curioso que frente a esta ‘manía caballeresca’ –o vicio varonil– que Cervantes pretendería eliminar o, al menos, moderar, apareciera un punto de vista opuesto: tal espíritu caballeresco contribuiría a la seguridad del Estado, no así su sustitución marcada por un afeminamiento de las costumbres nacionales.

<sup>53</sup> F. Schlegel dice de los libros de caballerías: “Los libros caballerescos de los españoles, que en su mayor parte era originales (calidad que poseían en menor grado las demás naciones), se distinguieron por un estilo adornado y florido, y por una tendencia manifiesta á esposiciones tiernas y que participaban del género del idilio; tal es á lo menos el carácter de la mas antigua y conocida de esas obras, el Amadís.” (Schlegel 1843, 85)

<sup>54</sup> Se sabe que la traducción de la novela de Lennox al español estuvo a cargo de Bernardo María de Calzada (Madrid, 1808), bajo el título de *Don Quijote con faldas*, sin nombre de autor. Parece ser que las licencias que se permite Calzada son recurrentes. Y su interés por el aspecto didáctico es más intenso que el de Lennox. Lizardi tiene noticia de la novela y no deja de utilizar el didactismo para su novela. “Calzada disminuye los nutridos noventa y dos capítulos ofrecidos por Lennox a breves ochenta y cuatro,

incomoda la lectura de los romances franceses del siglo diecisiete y la enajenación que provocan sobre la conducta de las mujeres, tal como las novelas de caballerías enloquecieron a Alonso Quijano. Ellas logran mirar a su alrededor, pero su percepción de la realidad y es deformada por el lente de la literatura. La protagonista de la novela de Lennox, Arabella, comparte con don Quijote ese doble aspecto humano, es a veces tan ridícula como admirable. Tras la discusión que ella sostiene con un clérigo, y después de hacerle notar el ‘error’ al que la había llevado tales lecturas, Arabella renuncia a sus múltiples aventuras como a su quijotismo, es decir, a su conducta dislocada y termina casándose con su amado Glamville. Como se ve, Lennox apuesta por la domesticación de esta Quijotita como única vía en un estado civilizado. Efectivamente, la ausencia de paisaje en *La Quijotita* es absoluta. La ciudad de México casi no aparece, excepto por la mención escueta de sus calles o iglesias. Contraria al *Periquillo*, los escenarios son escasos y se desarrolla en ambientes interiores. José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), educador y reformador nato, subordina contenido y forma de su obra a la noción de la responsabilidad social del escritor. Su ideal literario se sintetiza en mezclar adecuadamente lo útil y lo agradable (según la fórmula horaciana). En su novela *La Quijotita y su prima* está dispuesto a combatir los errores y preocupaciones más comunes en la educación femenina de su país. Propone fórmulas pedagógicas de carácter práctico y realista, destinadas a orientar a los padres de familia en tan importante materia. Le importa recalcar en los valores esenciales de la mujer y su papel en la sociedad. Sus bases son estrictamente cristianas. Insistirá en que es conveniencia de los hombres cuidar y educar a las mujeres.

La presencia del *Quijote* en el *Periquillo* y en el quijotismo crítico de la *Quijotita* era para Fernández de Lizardi, como para la generalidad de los intelectuales del xix, casi inevitable, por el estado de formación político e histórico, como intelectual en la que se encontraba Hispanoamérica. *El Periquillo* es una novela educativa ilustrada, con algunos elementos tomados de la picaresca española, así como la referencia cervantina. Utiliza las palabras ‘quijote’, ‘quijotería’ o ‘quijotada’ para significar lo ridículo o lo absurdo. Pero esta vez, a Fernández de Lizardi le interesa el sesgo de lo ridículo o lo absurdo que encuentra en las palabras ‘Quijote’, ‘quijotería’, ‘quijotada’. En definitiva, lo quijotesco como todo aquello que consideraba negativo para el mejoramiento de la sociedad. Y tal

---

obviando detalles descriptivos y largas fórmulas discursivas resultando así una obra de ambientación mínima y discurso directo, como también lo será la de Lizardi” (Alba-Koch 2010, 62).

parece que ése era el sentido que más plausiblemente se le daba entonces a la figura de don Quijote: “El que recurra a la figura de don Quijote para subrayar algo negativo indica que la interpretación que él daba a dicho personaje era común para sus lectores” (Alba-Koch 2010, 53). Don Quijote designa el desajuste con la realidad. La figura de don Quijote le sirve a Lizardi para representar la distorsión que es capaz de producir la ficción frente a la realidad. El fanatismo religioso, por ejemplo, es un caso de distorsión de la realidad cuyo modelo de ceguera o confusión puede bien estar representado por el quijotismo del caballero de La Mancha. Como ilustrado que es, para Lizardi el fanatismo es una especie de ficción que daña el entendimiento de la realidad. El exceso/ficción (fanatismo/quijotismo) es un peligro para la sociedad, no una nueva realidad de complejas dimensiones que Cervantes crea como alterna a la realidad empírica. El alejamiento de la razón es alarmante porque hace que el individuo no pueda entender su entorno y no le permite actuar sobre la realidad para transformarla. Quijotería es, precisamente, lo opuesto a la Ilustración, pues es lo absurdo o ficticio como evasión y distorsión de la realidad concreta que todo ciudadano debe ir construyendo, es lo opuesto a lo positivo y racional.

Lizardi encuentra que el atraso de la educación virreinal, en manos de la Iglesia, es enorme, de ahí que él mismo optara por el autodidactismo. No duda, como todos sus contemporáneos, de su papel educador y civilizador fundamental para el mejoramiento de la sociedad. El papel del sistema escolar como la única posibilidad para la transmisión del conocimiento es puesto en cuestión, pues bien se podía aprender las ciencias directamente de los libros; sin dejar de notar, por supuesto, del peligro de una formación sin la guía adecuada, como ocurre, precisamente, con la Quijotita. Lizardi se vale, entonces, de Alonso Quijano y sus lecturas desproporcionadas que lo llevan a la confusión y alienación de la realidad. La autonomía intelectual podía terminar fácilmente en un quijotismo, perjudicial para la sociedad. Nada más ejemplar de dicha situación que lo que ocurre, especialmente, con las mujeres: al no poder ingresar a las instituciones educativas y al no ser la familia, en la mayoría de los casos, el sostén intelectual y moral más idóneo, la lectura de “buenos libros” era fundamental. Este es el problema principal que va a presentar en *La Quijotita*: los efectos de la lectura en las mujeres y la responsabilidad de la familia, cuyo modelo y guía es el padre, en la educación de las niñas. También idea central de *La Quijotita* es el enfrentamiento entre la verdadera instrucción cristiana y su distorsión o fanatismo religioso. Se trata de un quijotismo femenino. Fernández de Lizardi evita la complejidad que se plantea en la novela de Cervantes y se queda con la parte más

elemental de la sátira: lo absurdo del proceder de don Quijote. Efectivamente, y debido a los propósitos didácticos de Lizardi, Pomposa o la Quijotita, personaje principal, se ve reducida en su construcción como personaje plano. La Quijotita, con su comportamiento mundano, va a contrastar con Pudenciana, su prima, recatada y hogareña.

La costumbre de poner sobrenombres se explica, en la novela, como hábito frecuentísimo e inveterado, en la ciudad de México. Sansón Carrasco cuenta: “Ya sabéis como por constitución inmemorial de los colegios, cada uno debe tener un sobrenombre. [...] Tú, por mi cuenta te llamas *Séneca*, por sentencioso; tú, el *Aplastado*, por chaparro; tú, el *Alambique*, por tus desaforadas narices; tú el *Discreto* porque eres de Querétaro; tú, el *Zorro*, por astuto e hipócrita; tú, la Niña, por bonito y afeminado; a mí me llamáis *Sansón Carrasco*, por panzón, por grandote, o por lo que os da la gana” (1967, 165). Después de barajarse varios nombres –la Aventada, la Venus, la Sacudida, Circe, Medusa, Desdeñosa– y de observar que cumpla con las características del sobrenombre –ridículo, significativo, gracioso y conveniente– se decide por la Quijotita:

Don Quijote era un loco y doña Pomposa es otra loca. Don Quijote tenía muy lúcidos intervalos en los que se explicaba bellamente, no tocándole sobre caballería; doña Pomposa tiene los suyos, en los que no desagrada su conversación; pero delira en tocándole sobre puntos de amor y de hermosura. El fantasma que perturbaba el juicio de don Quijote era creerse el más esforzado caballero, nacido para resucitar su orden andantesca; el que ocupa el cerebro de doña Pomposa es juzgar que es la más hermosa y la más cabal dama del mundo, nacida para vengar su sexo de los desprecios que sufre de los hombres, haciendo a éstos confesar en campal batalla en el estrado, que la belleza es todo cuanto mérito necesita una mujer para atraerse todas las adoraciones del universo. Don Quijote siempre esperaba llegar a ser emperador a costa de la fuerza de su brazo; doña Pomposina siempre espera ser cosa grande, título de Castilla cuando menos, a favor del poder de su belleza. Don Quijote tenía su dama imaginaria, a quien juzgaba princesa; doña Pomposina ya tendrá en la cabeza algún amante prevenido a quien hacer digno de sus favores, y éste será un embajador o un general. Don Quijote en los accesos de su locura a nadie temía; doña Pomposa en los suyos a nadie teme, y se expone a los más evidentes peligros con los hombres, creyendo salir siempre victoriosa de sus asaltos. Don Quijote acometió una manada de carneros como si fuesen caballeros armados; doña Pomposa entra a las batallas amorosas que le presentan mil caballeros armados de malicia, con más confianza que si lidiara con carneros, y tanto fía de las saetas de sus ojos, que temo vuelva chivo al que se descuidare. Don Quijote... pero ya habré cansado vuestra atención, serenísimo congreso, con tanto quijotear. Sí, en efecto; basta con lo dicho para probar que este nombre le conviene. (167)

Pomposa representa el abandono de la seguridad hogareña, para instalarse, o al menos probar, en el mundo de la *moda* y el salón.<sup>55</sup> Lizardi no aprueba tales licencias, y

---

<sup>55</sup> Por ejemplo, en *Don Catrín de la Fachenda*, Lizardi hace alarde de todo su cargamento didáctico para, en boca del cura, tío del personaje central, decir: “Veintiocho años tienes de edad, todos mal empleados

para ello precipita a la Quijotita en un vendaval de seducción, engaño, miseria y prostitución y finalmente la muerte. Luego de un matrimonio alocado y por interés, Pomposina experimenta el fracaso de una relación fundada en la mera apariencia, alejada de los valores cristianos. Abocada a la miseria, lo mismo que su madre, no le queda otro recurso que vivir a expensas de su honor: "... despechada y sin esperanza alguna de casarse, por lo público que había sido el chasco, se constituyó en una ramera que al principio vendía con alguna ventaja sus delincuentes favores; pero después, con la edad que aumentaba y la enfermedad consiguiente a ese ejercicio, se fue poniendo en un estado tan despreciable, que tuvo por necesario concurrir a los lupanares" (Fernández de Lizardi 1967, 285). Su caso le sirve a Lizardi para confirmar el error que representa una vida disparatada y extravagante, fuera de los cánones de la razón y la religión, conforme a los principios sociales y morales prescritos en el proyecto nacional. De todas maneras, el caso de la sociabilidad femenina de la ilustración y su llamado libertinaje que ponía en cuestión Lizardi debe ser visto con mayor detalle en el marco de las condiciones sociales e históricas que lo apremian. Por ejemplo, si bien Lizardi critica esta salida abrupta y sin reparos de las mujeres a la mundanidad social, no por ello deja de defender derechos para las mujeres como el de la educación o de la instrucción. El problema de la lectura o las lecturas de las mujeres es un problema central, pues él determina el estatus de igualdad y de autodeterminación femenina. Lo mismo para el caso de la religión. Si bien fustiga el poco conocimiento de la doctrina cristiana –determinante en la formación de la mujer– no por ello deja de criticar aquella religiosidad popular fatalista y supersticiosa.<sup>56</sup> Conforme Eufrosina –la madre– y la Quijotita iban por el mundo viviendo a su manera y

---

en la carrera de los vicios. Inútil a ti mismo y perjudicial con tu mal ejemplo y pésimas costumbres a la sociedad en que vives, has aspirado siempre a subsistir con lujo y con regalo sin trabajar en nada, ni ser de modo alguno provechoso. ¡Infeliz!, ¿no sabes que por castigo del pecado nace el hombre sujeto a vivir del sudor de su rostro? ¿Ignoras que así como al buey que ara no se debe atar la boca, en frase del Espíritu de la verdad, así san Pablo escribe que el que no trabaje no coma?" (Fernández de Lizardi 2014, 78).

<sup>56</sup> Uno de los personajes, el licenciado, dice a las mujeres dedicadas a los temas virtuosos: "Todo eso que usted dice es muy bueno, cuando se hace como se debe hacer; pero cuando no, cuando un humor extravagante y no la gracia divina nos hace parecer virtuosos, entonces nuestra devoción es falsa, no merece otro nombre que el de gazmoñería, y por consiguiente nos hace incurrir en mil errores. Usted y otras beatas como usted creen que la virtud consiste en no quebrantar los mandamientos descaradamente, en rezar mucho, en ir a las iglesias donde hay música y en ser insociables, fanáticas y simples. Persuadidas con estos bellísimos principios, quebrantan en uno todos los preceptos del Decálogo, se hacen unas hipócritas alucinadas, unas vagabundas de iglesias, sempiternas habladoras de virtud, odiosas a los suyos y despreciables a la misma sociedad en que viven. [...] Yo no veo por ahí otra cosa que viejas y aun mozas aturdidas que hacen consistir la virtud en meras exterioridades, al tiempo mismo que ignoran cuál es su religión y el grado de obligación que les imponen sus suaves preceptos" (234).

precipitándose, por lo tanto, a la ruina, Modesto y Pudenciana, ya casados, iban progresando sin pausa.

El epitafio del coronel –personaje representativo de la virtud y el juicio- dice así: “En la inerte ceniza que reserva/El breve hueco de esta losa helada/De un volcán de piedad acrisolada/El pábulo dichoso se conserva./Aunque su llama por la furia acerba/De la Parca, parece sofocada,/Allá en el firmamento colocada,/Está burlando su intención proterva,/Muevan, espectador, tu triste llanto,/Un sol de caridad enardecida,/Un héroe de virtud acreditada;/Un modelo ejemplar de buena vida,/Un todo de piedad que ya hoy es nada” (Fernández de Lizardi 1967, 288). Mientras que el de la Quijotita dice: “Detente y mira, viajero,/Esta ceniza asquerosa/Que formaba de Pomposa/El atractivo hechicero/Por el formó ella el sendero/Que la llevó al precipicio,/Desplomando un edificio/Que más hubiera durado,/Si no le hubiera abreviado/Su poco talento y juicio” (291). Y este otro que le escriben sus amigos: “Quijotita, ¿de qué sirvieron/Tus monadas y embelesos,/Si al fin reducida a huesos/Todas tus gracias se vieron/Y en polvo se convirtieron/Tus formas tan exquisitas?/Desengaño, mujercitas,/Pensad con más madurez,/En lograr buena vejez/Negada a las *Quijotitas*”<sup>57</sup> (292).

Hagiografía y quijotismo están presentes en la novela. Pomposa, en el límite de sus fuerzas psíquicas y morales, opta por una vida ascética. La santa Rosalía<sup>58</sup> es el modelo a seguir. Igual que en la novela de Cervantes, la Quijotita huye al descampado con sus instrumentos para castigar su cuerpo y sus delirios de santidad. La aventura termina con una Quijotita enferma y dos indígenas (a quienes confunde con dos ángeles) que la rescatan de una muerte segura. Llevada al hogar, su madre es quien cumple el papel escrutador del cura y el barbero:

Doña Eufrosina, para que su hija no pensara otra vez en ser ermitaña, tiró a la calle los cilicios, cerdas, saco, disciplina, calavera y hasta la caja. No sólo hizo esto, sino que para quitarle toda ocasión de que volviese a prevaricar con la virtud, que de esta frase usaba, hizo un escrutinio de todos los libros que había en su casa, y habiendo recogido todos los piadosos y como quinientas novenas, se bajó al corral con ellos, llamó al lacayo, mandó hacer una hoguera, y cuando estaba bien encendida, los hecho todos diciendo: -¡Id al

---

<sup>57</sup> Es inevitable no recordar a Jorge Manrique (*Coplas a la muerte de su padre*) respecto a don Rodrigo Manrique y su ejemplo de humanismo cívico, dedicado al servicio de la sociedad y de su casa, como la idea de la vanidad mundana frente a la muerte inevitable: “Ved de cuán poco valor/son las cosas tras que andamos/y corremos,/que, en este mundo traidor,/aun primero que muramos/las perdemos./Dellas deshace la edad,/dellas casos desastrosos/que acaecen,/dellas, por su calidad,/en los más altos estados/desfallecen.” “Decidme: la fermosura,/la gentil frescura y tez/de la cara,/la color y la blancura,/cuando viene la vejez,/¿cuál se para?” (Manrique 1989, 30)

<sup>58</sup> Rosalía Sinibaldi (1130 – 1156) es, particularmente, una noble virgen de Palermo. Auxilia y protege en momentos difíciles, así como de las enfermedades infecciosas.

fuego, pervertidores del talento de mi hija! No, no más virtud en mi casa, no más libros devotos, no más encierro, no rezos. Desde este instante yo haré que vuelva a reinar en el corazón de mi hija la alegría y que se divierta como siempre. (245)

Es indudable que la sensibilidad de Lizardi le permite ver los cambios que se estaban dando en México en torno a los tradicionales escenarios de la mujer. La moda, el salón, la utilidad del afecto, sus lecturas y su educación están ingresando en la representación que el hombre hace de la mujer y que de hecho se produce en las clases medias. Su quijotismo le permite interponer dos recursos para su proyecto nacional: el didactismo de la novela y el quijotismo como recurso para encausar las malas prácticas morales y sociales. Las máximas que la amiga –graduada en el arte de la coquetería- de Pomposina le recomienda utilizar para salir de las estrecheces económicas son importantes:

1. Aprecia al que tenga dinero, sea quien fuere.
2. Al que tenga más, hazle más aprecio, de modo que tu estimación se mida por el caudal de tu cortejo.
3. Escasea tus favores y procura siempre venderlos caros.
4. Fíngete celosa unas veces y otras simple, según te convenga.
5. No desprecies ningún obsequio, sea el que fuere.
6. A los mezquinos pídeles sin vergüenza.
7. A los que no den nada échalos de tu casa, porque hacen mala obra sin provecho.
8. Engaña al que sea bobo y se deje.
9. Aprovechate del primer ímpetu del que te quiera.
10. No creas en ningún amante, aunque haga por ti los mayores sacrificios y finezas.
11. No te apasionen ni pienses en casarte con pobre; únete primero con un negro, un gálico y un hereje, pues todos estos y mayores defectos son disimulables con la plata.
12. Mírate al espejo cuando te compongas y ensáyate a hablar, despreciar, favorecer y dar esperanzas con los ojos.
13. Aprecia tu mérito más que el de todo el mundo.
14. Sé desdeñosa unas veces y otras franca, según las ocasiones y los sujetos con quienes trates.
15. Date a deseo y olerás a poleo, a toronjil y a rosa.
16. Recluta cuantos adoradores puedas y procura sacar ventaja de todos.
17. Ofreceles a todos y no cumplas a ninguno.
18. Desconfía de todos y guárdate, no por honor, sino por necesidad.
19. Vístete con lujo aunque no comas.
20. En todas tus correrías amorosas ten por último fin el interés. (261-2)

Este recurso irónico y, a la vez, didáctico, recuerda, nuevamente, al de Don Catrín de la Fachenda. Lizardi veía en tal disposición un impacto mayor en sus lectores. Como buen ilustrado, Lizardi requería de un instrumento que le permitiera priorizar el papel de la educación. La obra de Cervantes, según su particular propósito, era de lo más pertinente: por su “crítica” de la falta de cordura y por el rechazo de una literatura idealizante y fantasiosa. En *La Quijotita*, por ello, las conductas y caracteres que se alejan



del modelo racional y civilizatorio, como de la institución familiar y religiosa, son descartadas, y aquello que suena a ‘ridículo’, ‘loco’, ‘imprudente’, e ‘indigno’ será rechazado por Lizardi y asociado a don Quijote, o, al menos, a una de las variantes vitales del personaje de Cervantes. Las inserciones moralizadoras las justifica Lizardi señalando que Cervantes también las usaba frecuentemente en Don Quijote.

*Juan Bautista Alberdi*

Así justifica Alberdi su relato *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo* (1871): “Es casi una historia por lo verosímil, es casi un libro de política y de filosofía moral por lo conceptuoso. Un libro de política y de mundo por sus máximas y observaciones; pero, seguramente, no es más que un cuento fantástico, aunque menos fantástico que los de Hoffmann” (Alberdi 1916, 12). Luz del Día o Verdad, después de mucho tiempo de residir en el Viejo Mundo, está harta de personajes como Tartufo, Gil Blas o Basilio (la Mentira). De manera que se lanza a la búsqueda de personalidades de la vieja caballería como El Cid, Pelayo y Don Quijote para reparar tal estado de las cosas. “Cansada ya de bribones, Luz del Día empezaba a suspirar por encontrar allí algo de la España caballerescas, que no podía faltar en un mundo descubierto y poblado por España [...]. Ella recordaba haber oído que don Quijote y Sancho, y el Cid y Pelayo habían venido también a América como emigrados, y que se habían establecido y debían existir todavía en el suelo” (111). Mientras que don Quijote, producto de sus lecturas, confundía los molinos de viento con gigantes, el ciudadano americano confunde el texto escrito de los decretos o el texto constitucional como realizaciones inminentes en la realidad política y social. Cree, ingenuamente, como don Quijote, que las historias escritas en el papel poseen una realidad indudable<sup>59</sup> que lo llevarán a un estado de bienestar inevitable, pues se entiende que hay un ajuste bien determinado entre sentido y referencia o realidad. El ciudadano americano –o el Quijote americano– confunde el texto con la realidad, se deja cautivar por esta tradición occidental, y pierde la razón y las instituciones sociales y políticas se salen de control. Ante tal evidencia, nuestro Quijote

---

<sup>59</sup> En *Nuestra América*, Martí ya había hecho mención a esta posible confusión del texto y la realidad: “La incapacidad no está en el país naciente, que pide formas que se acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia. Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero” (Martí 2004, 159-60).

americano pretende formar un nuevo estado, el de la “Quijotanía”. Su electorado estará formado por carneros, por supuesto obedientes de la ley y la razón. La duda de su escudero es razonable: ¿tendrá el pueblo –este pueblo– la suficiente madurez política para hacer efectivo el proyecto que se plantea en el texto? El camino escogido por Alberdi no es el mismo de Lizardi y Montalvo. Las novelas de caballerías han sido sustituidas por la fe ciega en textos y decretos que prometen la realización de reformas democráticas, basadas en teorías políticas modernas. “Alberdi parodia una inapropiada visión de futuro reinante en el presente, mientras que Cervantes critica una inadecuada orientación en el mundo de los caballeros andantes de antaño” (Strosetzki 2010, 76). El tema de la verdad, en el relato, aparece de dos maneras: la Verdad que está convencida de constituir efectivamente la Verdad. Es precisamente Luz del día, la que pronuncia el discurso en el Nuevo Mundo sobre la libertad y el gobierno libre en Sudamérica. Y la verdad como manifestación en una realidad concreta: la verdad histórica. ¿Cuál es la Verdad que representa don Quijote? Don Quijote crea un discurso adherido a su fantasía, en contradicción con las condiciones históricas en que vive. ¿Cuál es el sentido de la intervención de don Quijote en los destinos del Nuevo Mundo? Alberdi cuestiona –a la vez en contra de Sarmiento– la posibilidad de un proyecto nacional como imitación occidental, al margen de unas condiciones reales, imposible de olvidar. Gil Blas, dirigiéndose a Luz del Día, es quien plantea el problema americano: “Si usted es la *verdad*, nosotros somos la *realidad*; si usted es el derecho, nosotros somos el hecho; si usted es la idea, nosotros somos la vida” (Alberdi 1916, 95). Tartufo, Gil Blas y Basilio representan la realidad; don Quijote, la locura: un discurso desde su propia fantasía. Cabe la pregunta por los libros de este Quijote americano que le hacen perder la razón: tal vez los de Sarmiento y su proyecto nacional, los de los intelectuales hispanoamericanos del XIX, incluido el propio Alberdi. Son los libros del proyecto nacional. Por lo tanto, la posibilidad de un pensamiento propio latinoamericano. La presencia de un Quijote americano, en estas tierras, pone en discusión dicha posibilidad.

Don Quijote vive en la Pampa. Lee *El origen de las especies* y quiere fundar un estado federal. Como americano moderno, don Quijote considerará tres pasos para cumplir su propósito: la teoría darwiniana como ley de la perfectibilidad de las especies, las virtudes (representadas por el carnero) y la educación. En forma de sátira, la crítica de Alberdi va dirigida a Sarmiento: educar es poblar, luego hay que poblar el desierto. Además de la crítica a la educación anglosajona como superior a la española.

Alberdi resalta tal quijotismo como general y común entre los inmigrantes de América: este quijote americano –ciudadano moderno- quiere ser un reformador, un político, bajo tres premisas fundamentales: moderno, democrático, indígena. La fundación de Quijotanía como estado moderno viene a representar la posibilidad de establecer la Verdad en Sudamérica. El problema es que esta Verdad, liderada por el Quijote americano, es para Alberdi una locura. Pues, al igual que el Quijote cervantino, el americano toma al pie de la letra los libros que lee:

Quijote ha empeorado en América; se ha hecho más loco y menos amable, porque sus aventuras son en otro terreno que dista mucho de la comedia divertida. En Europa tomaba los molinos por gigantes, aquí toma los carneros por ciudadanos libres. Allá daba lanzadas a los odres creyéndoles vivientes; aquí decreta hombres libres, forma municipales, hace legisladores y electores, por la mera virtud de sus decretos escritos. En España se creía un héroe, en América se cree un Dios. -«¡Que la libertad sea!» - dice aquí, como el que dijo: «¡Sea la Luz!» - y el loco queda creído que la libertad ha nacido y es un hecho, porque existe su decreto escrito, que la ordenó nacer y existir. Como decreta la libertad, Quijote decreta la victoria, es decir, la fuerza, la inteligencia, el poder superior, el acierto, de que es un efecto la victoria. Todo eso es para él la obra de su palabra; con tal que esa palabra esté escrita en papel oficial y en forma de decreto, la libertad y la victoria son hechos. (69-70)

Un decreto escrito por sí mismo no construye una institución. “Quijote cambia la educación, las creencias, los hábitos, el temperamento, el carácter histórico de su pueblo, como cambia el uniforme de los soldados, por un simple decreto” (70).

El diálogo entre Alberdi y Cervantes es más que alegórico. Luz del Día –la Verdad universal- va a entrar en tensión discursiva con la Verdad local del Quijote americano. El texto se complejiza porque no solo don Quijote está loco, también lo está Luz del Día, cuando pretende arraigar la Verdad en este continente. Por momentos da la impresión de que Sarmiento es Luz del Día. El oficio de ésta es decir la Verdad. Oficio bastante arriesgado, tanto que hasta los mismos bufones que habitan América (Tartufo, Gil Blas...) se burlan ante su presencia. Es imposible, para Alberdi, el intento de establecer una verdad en Latinoamérica sin una filosofía propia americana, es decir según las condiciones del suelo americano. Sarmiento caería en el error de confundir el discurso que se organiza como pretensión de verdad y la realidad exterior a ese discurso. Es lo que se conoce como verdad dogmática. De alguna manera, Sarmiento también se emparenta con el Quijote americano cuando pone en práctica sus ideas de un estado moderno y civilizado.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Alberdi utiliza a Tartufo para criticar a Sarmiento: “El arte de poblar la América del Sud, con las poblaciones laboriosas de la Europa del Norte, es poblar la tierra americana que corresponda por el

Justamente, Alberdi tampoco pierde de vista la categoría ‘civilización’ como fundamental para América: “La vida civilizada, es el ‘fin’; la libertad, es el ‘camino’ de ese fin. Sin la libertad son inútiles los pies, las manos, los sentidos, la razón, la voluntad, los votos del hombre, pues la libertad es el libre uso de todo esto, es decir, el ejercicio de la vida misma” (103). La locura de don Quijote y su idea de un estado ideal formado de carneros y el discurso de Luz del Día sobre la libertad y el gobierno libre en Sud-América no dejan de estar en constante lucha. Alberdi no pierde de vista la necesidad de un criterio universal de Verdad, ya pensado en Europa, y la posibilidad de ese racionalismo como practicable en las nuevas repúblicas.

Personaje importante en el relato es Fígaro. Este le proporciona los datos a Luz del Día para su discurso sobre la libertad y el gobierno libre en Sudamérica: “Aunque impotente y confinada en la inacción, [la libertad] vive disputada por dos clases de enemigos o pretendientes, a saber: los bribones de un lado y los imbéciles de otro. Los unos la explotan so pretexto de servirla, los otros acaban de arruinarla so pretexto de defenderla. El jefe de los primeros, sienta decirlo, es nuestro amigo Tartufo; el de los segundos, es nuestro don Quijote” (69). Una mezcla de utopía y sátira es el planteamiento de Alberdi. Quijotanía, un pueblo artificialmente creado por mentalidad utópica y científicista de don Quijote, compuesto de carneros, vacas y caballos, es el gran proyecto para América. La selección natural, sin lugar a duda, convertirá en seres racionales a sus habitantes, quienes, por ahora, incultos e indiferentes, no logran comprender el alcance de un estado independiente, tampoco son capaces de ejercer una libertad política que éste le otorga ni son capaces de defender sus derechos. De forma satírica, Alberdi presentará este Estado de carneros y vacas fundado por Don Quijote como enemigos de la libertad, por obvias razones: la total alienación en la que se encuentran y que no les permite entender de votaciones, ni de discusiones parlamentarias, ni de opinión libre. A la locura de Don Quijote se suman su deslustre y picardía para sacar provecho del Estado fundado por él -no descuida el vender los cueros y la carne salada, y en recibir el dinero para no tener que vivir siempre de aventuras-, como el prosaísmo y villanía de Sancho (70). El

---

clima, a la tierra europea de los Puritanos que plantaron y aclimataron la libertad y la industria en la “Nueva Inglaterra”. En vez de dejar esas tierras a los indios salvajes, que hoy las poseen, ¿por qué no poblarlas con alemanes, ingleses y suizos? No son las razas de Gil Blas, ni de Basilio, ni de Tartufo, las que han de poblar ni mucho menos civilizar esos países de la América fría y austera por el clima. La América que da frutos sin trabajo y sin cultivo, será poblada por ociosos y por esclavos, explotados por otros ociosos usurpadores” (Alberdi 1916, 24).

problema de Sudamérica es que únicamente ha conquistado su libertad exterior, no así la libertad interior. Según Luz del Día, América ha equivocado el camino para conquistar la libertad interior, en el sentido de que, ingenuamente, había pensado que la interior es inherente a la exterior. Sin embargo, la primera es necesaria, pero no suficiente. Ella no crea el hábito ni la inteligencia, no instruye ni educa en el gobierno de sí mismo, requisito fundamental para la aparición de la libertad interior. Luz del Día cree que la inmigración europea, culta y civilizada, que ha educado ya a los Estados Unidos, no es suficiente. La inmigración conveniente para la realización de tal ideal es la inmigración “sajona”, poseedora ella de la verdadera libertad. Precisamente, América del Sur debe resolver un gran dilema: “o latina exclusivamente, y entonces esclava; o libre, y entonces sajona, por la educación y el temperamento cuando menos” (114). Sin ser el modelo ideal, América del Norte, con su Constitución y libertades, lo ha conseguido con la cooperación de otras “razas” que la han educado y formado en el gobierno de sí misma. “La libertad es una conducta, una educación, una dirección, una costumbre de vivir y conducirse. Vive arraigada en el hombre, no en el papel escrito, y la costumbre engendra la costumbre, como el hombre al hombre” (114). El precio de la América del Sur de preferir ser la “América de la poesía”, a ser la “América de la libertad”, es una libertad latina o sea muerta, una libertad arqueológica, como su lengua, sus museos y sus bibliotecas. Luz del Día señala los escollos de la libertad, pero el principal consiste en la falta de educación política:

La ignorancia del pueblo, en el gobierno de sí mismo, es una mina de poder para los gobernantes sin probidad, que son los negreros de sus compatriotas al favor de esa ignorancia. Es en fuerza de esa ignorancia que el pueblo cree que elige lo que sus gobernantes le hacen elegir; cree que piensa por él lo que sus gobernantes le hacen pensar; cree que por sí mismo hace todo cuanto hace, y la verdad es que nada hace, sino lo que el gobierno le hace hacer. Cree que es poseedor, y en realidad es poseído; se figura que es soberano y señor de sí mismo, y en realidad es vasallo servil de sus gobernantes. Porque su nombre y su poder son invocados en los actos de sus gobernantes, tal pueblo se considera garantido contra el despotismo, y no se apercibe de que es oprimido sin refugio, porque es oprimido con su propia soberanía y en su propio nombre; de que su tiranía es indestructible, precisamente porque es tiranizado con su propio poder o libertad. Sólo en este sentido burlesco puede decir que se gobierna a sí mismo y que es libre un pueblo dotado de tal ignorancia. Y no es otro ni puede ser otro el modo de ser libres de los pueblos que carecen de la inteligencia, de la educación, de la costumbre de gobernarse a sí mismos, en lo cual consiste toda la libertad política. (117)

De la misma manera, Don Quijote equivoca el camino. Ha leído en los libros de la “caballería americana”, las proezas de San Martín y de Bolívar, y cree que, al igual que ellos pudieron conquistar la independencia o la libertad exterior de América a fuerza de

las armas, él también podía conquistar la libertad interna o el Gobierno del país, a punta de lanza. Tal aventura, sin embargo, no es posible: no pueden extinguirse las tinieblas y la ignorancia de un pueblo, que ignora radicalmente el gobierno de sí mismo, en que consiste la libertad moderna (65).

El Sancho de Alberdi también ha sufrido cambios:

se ha hecho insoportable con sus pretensiones de hacerse un caballero igual a otro caballero; invocando la democracia, se ha dado a elegante, a hombre de gran mundo (porque también hay gran mundo en las repúblicas); se ha puesto peluca colorada y lleva corsé, lo cual le hace sudar y bufar como una máquina de vapor, con una libertad que él llama democrática. Sus ventajas de republicano han puesto celoso a don Quijote, que no puede ocultar su ojeriza al viejo escudero insolentado. Este advenedizo caballero ha llevado su impertinencia hasta ofrecer un empleo a sueldo en su casa a su antiguo señor. Pero es indudable que Sancho ha ganado y es más feliz en América que don Quijote: lo pasa mejor y tiene mayor aceptación; sus cualidades son más americanas, por decirlo así, en el sentido que son más democráticas. (65)

Las alusiones al criollo hispanoamericano que saca ventaja de la situación son criticadas como la aparición de un sujeto fuera de sí mismo, anclado materialmente a unas circunstancias sociales e históricas que no permiten la conquista de la utopía americana. Vemos a un Sancho –criollo– entregado a la política como la actividad más lucrativa; una nueva forma de empresa económica que exige también la mercantilización de electores, agencias electorales, clubes y suscripciones electorales” (65).

tal que la libertad sea exclusiva del pueblo, poco le importa que sea el pueblo el único que no la practique ni posea. No por eso la libertad vive tranquila en Sud América. Aunque impotente y confinada en la inacción, ella vive disputada por dos clases de enemigos o pretendientes, a saber: los bribones de un lado y los imbéciles de otro. Los unos la explotan so pretexto de servirla, los otros acaban de arruinarla so pretexto de defenderla. El jefe de los primeros, siento decirlo, es nuestro amigo Tartufo; el de los segundos, es nuestro Don Quijote. (69)

“No hay quién disuada a Don Quijote, de que un decreto escrito no es, por sí solo, una ‘institución’, es decir, no es un hecho real, sólo porque nadie puede negar que el decreto está escrito, y que es un hecho escrito, aunque no un hecho vivo” (70).

Quijotania, o la colonización socialista en Sud-América:

-Es bueno no olvidar que todo europeo que pasa a la América, se hace más libre de espíritu, adquiere mejor idea de sí, se da más valor a sí mismo, y muchas veces hasta se hace vano y fatuo. Don Quijote no podía escapar a esa ley. La América lo ha hecho más loco en el sentido de su ambición y presunción característica. Su locura ha cambiado de tema, pero no de naturaleza. En vez de ser el Quijote de la Mancha, ha sido el Quijote de la Patagonia; es decir, que el vuelo de su fantasía no ha reconocido límites, desde que se ha visto en aquel mundo favorito de los ensayos temerarios, de los experimentos

fantásticos, donde todas las utopías se ponen a la prueba, y donde los más cuerdos se vuelven un poco Don Quijotes. (71)

Instalado en América como no estuvo jamás en Europa, propietario de una estancia comparativamente grande, poblada, como de ordinario se ve allí, de miles de animales útiles de toda clase, caballos, ovejas, vacas, aves, perros, regulares habitaciones; despreocupado de todo cuidado sobre los medios de vivir, y de vivir cómodamente; disponiendo ampliamente de su tiempo, Don Quijote, se ha dado a las lecturas más variadas. No hay libro moderno, no hay doctrina social, ni teoría política, ni descubrimiento científico, cuya noticia haya escapado a su curiosidad ambiciosa. De todo ello se ha hecho una ensalada, en su cabeza insegura y fantástica, y la consecuencia natural ha sido la misma de que en Europa ya fué víctima. Las lecturas le han trastornado la cabeza y le han precipitado en empresas y proyectos al lado de los cuales son sensatos los de su vida en Europa. (71)

Para mí -dice Don Quijote- lejos de insulto, ése es su mejor elogio, porque una democracia de animales tímidos es una mina de oro amontonado y de poder sin límites, para el que la gobierna. Toda la diferencia que separa el pueblo de “Quijotanía” de los otros pueblos cuya risa temes, es que los habitantes del nuestro son ciudadanos en forma de carneros, mientras los otros son carneros en forma de ciudadanos. En su conducta política, no lo dudes, todos son semejantes, con esta diferencia, que los nuestros son los más modestos, pues siendo más útiles a la civilización, no tienen la presunción de los que creen representada, sólo porque saben ultrajarla a cada paso. (73)

La Academia: “Base 1<sup>a</sup>.”. Ninguno podrá ser recibido miembro de la Academia si no prueba por documentos fehacientes que ignora la palabra, la escritura y la lectura de toda lengua conocida. Si no presenta un diploma por el que acredite que no ha frecuentado escuela alguna, y que son ciencias que ha dejado de estudiar las matemáticas, la física, la geografía, la historia, la legislación, la moral, la economía política, la teología, la filosofía” (79).

-Como otros patriotas, que sin ser salvajes, dice don Quijote, adoran a su patria, como a su vida, por la simple razón de que viven del pan que se hacen dar por la patria: Seamos justos. ¿Qué es nuestra civilización sino la barbarie regularizada? ¿Ni qué es la barbarie sino la materia primera de que está fabricada nuestra civilización? Civilizado o bárbaro, el hombre vive del robo; toda la diferencia está en la forma del pillaje. Desnudo y desarmado, el hombre nace conquistador y usurpador por derecho. Examinad su persona de pies a cabeza: todo lo que viste es ajeno, y lo tiene contra la voluntad de su dueño. No dirá él que el ternero ha consentido gustoso en que le saquen el cuero de que está formado el calzado que visten sus pies; ni que el cabrito le ha regalado su propio pellejo para que vista sus manos con el guante que las abriga. La lana de que está hecho el vestido que cubre su cuerpo pertenece a los carneros, que han quedado desnudos, a la intemperie, para que el hombre cubra su desnudez. La seda de su corbata y de su sombrero ha sido el traje de gusanos que han quedado desnudos para que el hombre se adorne con su precioso producto. (84)

*Tulio Febres Cordero*

Cumplidos los trescientos años de la primera edición del *Quijote*, en 1905, Tulio Febres Cordero (Venezuela, 1860-1938) –y con la misma actitud que recuerda a la de Montalvo [“y este Quijotillo criollo, no es sino una simple acequia de regadío, derivado de aquel amplísimo cauce” (Febres Cordero 2005, 15)]– publica una novela con el título de *Don Quijote en América o sea la cuarta salida del ingenioso Hidalgo de La Mancha*. La obra narra, en 24 capítulos, la cuarta salida de don Quijote, cuyas aventuras tienen por escenario Tierra Firme, durante la última década del siglo XIX. En el prólogo, Tulio Febres Cordero (15) declara, de manera abierta, su intención: la suya no tiene propósito estrictamente literario, “sino [...] patriótico: es la aplicación del legendario Quijote como correctivo de un mal [...] muy generalizado en Hispano-América, que consiste en el menosprecio de lo *criollo* y la servil imitación de lo *extranjero*...”. Es un caballero americano envuelto en aventuras diferentes a las de La Mancha. Sus andanzas se inspiran en un nuevo escenario para el espíritu y para las ideas: el Positivismo, con su credo de orden y progreso.

Lo mismo que Montalvo en “El Buscapié”, Tulio Febres Cordero, en el prólogo, se ve en la necesidad de justificar semejante hazaña que pretende imitar:

No puedo creer, mi caro amigo, que la admiración y respeto debidos a Cervantes, se vean atropellados porque se pretenda aprovechar la clarísima antorcha que su genio encendió en el mundo, para llevarla a campos necesitados de esa luz benéfica; puesto que si este trabajo de aplicación concreta de la crítica cervantina resultare eficaz y provechoso, la gloria no sería ciertamente del que haya endilgado a D. Quijote por este o aquel camino en los tiempos modernos, sino del mismísimo Cervantes, que produjo un hijo capaz de realizar en su tiempo y en los venideros tan ventajosas empresas. (34)

La *clarísima antorcha* de Cervantes es la imagen romántica para la concreción del simbolismo necesario al siglo XIX. No hay mengua del respeto hacia el autor del *Quijote*, más bien su exaltación, si su creación sirve de hálito inspirador y modelo para Hispanoamérica: “El Héroe de los Molinos de Viento está vivo y muy vivo, apostado en cada encrucijada del mundo; y no se le ofende ni profana, sino más bien se le rinde homenaje y se le da en la vena del gusto, llamándolo, como he hecho yo, cuando de él se necesita, para acabar con un gigantazo como este del extranjerismo pedantesco, que se nos ha metido de rondón en las Repúblicas hispanoamericanas” (35). Valiéndose de Unamuno, también es posible acreditar su labor creativa. Idea, la de Unamuno, que no



deja de ser compleja, dada las circunstancias que rodearán a don Miguel después de su artículo donde reclama la muerte de don Quijote:

Cabe citar aquí lo que dice otro literato español de mucho renombre y cervantista consumado, D. Miguel de Unamuno, en su *Vida de D. Quijote y Sancho*, libro que bien pudiera llamarse un comentario filosófico de la obra de Cervantes. Dice así: «¿Pero es que creéis que D. Quijote no ha de resucitar? Hay quien cree que no ha muerto, que el muerto, y bien muerto, es Cervantes que quiso matarle, y no D. Quijote. Hay quien cree que resucitó al tercer día, y que volverá a la tierra en carne mortal y a hacer de las suyas». Y Unamuno no se ha escandalizado al leer el Quijote indiano, sino al contrario, pues me dice en la galante dedicatoria de un ejemplar de su citada obra, que le está dando buenos ratos y que ha de decir de él mucho bueno. (36)

Un contemporáneo del autor, Gil Fortoul, al mismo tiempo que se congratula por la resurrección del Quijote, menciona a Montalvo: “Anduvo usted más acertado que Montalvo en los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (obra, en mi entender, de puro pasatiempo, y dilettantismo arcaico). La idea iniciativa de usted es más original. Vivo placer me ha causado la resurrección del Caballero y su escudero, y mayor todavía verlos entrar a nuestra tierra en aventuras modernas o modernistas. Y el final es digno del principio” (36). A Febres Cordero, y en defensa de su Quijote americano, le parece muy desatinada y audaz la pretensión de, como lo hiciera en su momento Avellaneda, continuar la obra de Cervantes: “No se requiere mucho vuelo intelectual para comprender que no sólo gran audacia, sino ridiculez extrema sería emprender la continuación del Quijote: lo primero, porque el Quijote es obra del genio, obra acabada e intangible, y, de consiguiente, incontinuable; y lo segundo, porque aun cuando admitiese añadidura, trabajo sería de otro genio, que no ha nacido ni se espera que nazca pronto, pues ingenios como el de Cervantes, valiéndonos de la expresión de Solís, son de aquellos que producen tarde los siglos y tienen raros ejemplos en la historia” (44-5). Es interesante la idea de continuación que tiene Febres Cordero dado que los personajes son los mismos de los de Cervantes. Es inevitable para cualquier lector el establecer una comparación entre ambas obras. Solo en un segundo momento se podría pensar en una motivación didáctica, moral o meramente estética, como obra independiente:

Lo que sí puede emprender cualquier escritor bien intencionado, por criollo y humilde que sea, sin nota de audacia ni ridiculez, es el trabajo, no tanto literario, sino moral y patriótico, de aplicar la crítica cervantina como correctivo de vicios y preocupaciones reinantes en lugar y época determinados; puesto que siendo Cervantes uno como gran pontífice y legislador del arte crítico, no puede haber atropello ni desacato alguno en aplicar a casos concretos su ley y su doctrina, donosamente personificados en D. Quijote y Sancho. (45)

La temperatura moral y la contextura material de la tierra latinoamericana es lo que interesa a Febres Cordero (47), de manera que “no hemos sacado de canteras extrañas el material de la obra, ni adornado nuestro pobre estilo con flores exóticas”. En este sentido, solo Montalvo habría tenido la audacia de imitación de Cervantes. No era suficiente para el autor ambateño el aporte moral y didáctico que procuraba entregar a sus compatriotas; la lengua no podía quedar fuera de ese esfuerzo. No era posible para Montalvo tal separación. Precisamente, en don Tulio Febres Cordero no existe la aspiración literaria más que la cívica o patriótica:

es la aplicación del legendario Quijote como correctivo de un mal que nos aflige, muy generalizado en Hispano-América, que consiste en el menosprecio de lo criollo y la servil imitación de lo extranjero; mal que se encubre bajo la capa de un progreso superficial, y que acabará por desnaturalizarnos del todo, privándonos de creencias, carácter, tradiciones, costumbres, industrias y cuanto de antiguo forma nuestro patrimonio de raza y nuestro distintivo señorial. Y toda esta inmensa pérdida ¿en cambio de qué? en cambio de vestir una abigarrada librea, para ir detrás, siempre detrás del extranjero, convertidos en dóciles lacayos. (45)

Aquella independencia mental por la que abogaban los intelectuales del XIX también está presente en Febres Cordero para buscar una idea propia de progreso, que al mismo tiempo de no ser imitación extranjera, no llegue a desnaturalizar el ser hispanoamericano, pero que a su vez le permita construir un estado moderno y desarrollado. Su Quijote conseguirá en parte tal monumental tarea: criticará los esnobismos recurrentes y odiosos, pero no llegará a trazar el distintivo “señorial” de lo criollo ni la nueva idea de progreso que fijará la idea de progreso en los hispanoamericanos.

Tres son los apartados de *Don Quijote en América*: en el primero –capítulos 1-8– don Quijote reaparece por los campos de Montiel, pero esta vez a fines del siglo XIX, hasta su viaje rumbo a América, desde Barcelona; el segundo –capítulos 9-12– es la historia del criollo Santiago, ya en América; el tercero –capítulos 13-24– presenta a don Quijote en tierras americanas, pero bajo el particular apelativo del Doctor Quix, en un siglo marcado por el enciclopedismo, la libertad y el progreso.

Valiéndose del mismo recurso de Cervantes –el narrador Cide Hamete, y un apéndice con sus memorias extraviado y, por lo tanto, desconocido por Cervantes–,<sup>61</sup> en

---

<sup>61</sup> “Todas estas cosas y otras más que adelante se dirán, las dejó escritas Cide Hamete en un apéndice a sus memorias, que no llegó en tiempo oportuno a manos de Cervantes, porque fue hallado después de publicada la segunda y última parte de su libro” (55).

la primera secuencia de la novela, se da cuenta de un pastor por los campos de Montiel que oye extrañas voces como de ultratumba. De entre las piedras aparece la figura de don Quijote. Todo esto en el siglo XIX. Enseguida, no del todo convincente, el narrador retrocede al momento de la muerte de Alonso Quijano. El ‘apéndice’ cuenta que un joven, procedente de África, ante el cadáver de don Quijote, sugiere lo siguiente: “—Tengo para mí señores que D. Quijote no está muerto sino privado de sentido, y que no es razón enterrarle sin que antes se compruebe y ratifique su muerte por señales más evidentes [...]” (45). El muchacho africano (hijo de Cide Hamete) y cuatro labradores vecinos del difunto lo velarán esa noche. Hasta que, de manera insólita: “vieron salir cuatro figuras penitentes, con ropones blancos [...] y con gruesos cirios encendidos en las manos. En medio de ellos iba un caballero armado, en quien reconocieron al punto a D. Quijote sobre Rocinante. Caminaba pausadamente y en sepulcral silencio entre los cuatro fantasmas [...]” (46). Don Quijote, que en verdad, no estaba muerto ‘sino privado de sentido’ es introducido por el joven africano en la cueva de Montesinos por tres siglos, hasta antes de su partida al Nuevo Mundo.

Después de semejante hibernación, Don Quijote y Sancho dialogan, y están listos para emprender nuevas aventuras: “Ahora, Sancho, debemos seguir el espíritu del tiempo, y ajustarnos a otros moldes, porque a los sentimientos de honor y galantería, han sucedido las ideas de libertad y de progreso; a los actos de valentía y fama de las proezas, la habilidad industrial y las empresas científicas; al amor de la justicia, el criterio más provechoso de la utilidad; y al desinterés y la magnanimidad en todos los negocios de la vida, la dualidad de conciencia [...]” (42-3). Por eso muda de nombre para llamarse “*Doctor Quix*, porque cuadra más a mi nueva carrera el título de *doctor* que el de *don*, por la ranciedad de éste, y el apellido *Quix*, con *x* en vez de *j*, tiene menos apariencia de español que Quijote o Quijano [...]” (47).

Tulio Febres Cordero, para no caer en el error de Avellaneda y no ir en contra de la advertencia de la imposible ‘resurrección’ de don Quijote, ‘revive’ a su personaje en otro tiempo y en otro lugar. Grande es su esfuerzo por apartar a su don Quijote del cervantino, que vagará por Tierra Firme con su propio carácter. Un Quijote sin Dulcinea, sí es posible en aras del progreso: “No te maravilles, pues, de que no invoque a Dulcinea, porque los espíritus fuertes del siglo no se enamoran, ni andan en platónicos requiebros. Sábelo y apúntalo bien en la memoria: la dama de mis pensamientos, la reina y señora de mi voluntad es la gran idea, la idea santa y esplendorosa del progreso moderno [...]” (43).

Santiago, en la segunda secuencia narrativa de la novela, es “un criollo, tomado prisionero en la isla de Cuba, que se hallaba muy estrecho en España. Rayaba en los veinte años, de varonil continente y agraciado semblante. Ardía en sus ojos la centella revolucionaria, cada vez que de Cuba se trataba, aunque [...] era de Tierra Firme [...]” (52). Este personaje sirve de puente entre don Quijote y Sancho y sus aventuras americanas. Santiago era originario de la provincia de Sanisidro “situada no muy lejos de la línea del Ecuador, en una de las nuevas repúblicas sur-americanas [...]” (84). Vivía en la villa de Mapiche: “uno de los cantones más retirados de la provincia, edificada sobre una montaña altísima, que ofrece en sus faldas ancho campo para la industria agrícola y pecuaria. Vegas llenas de cultivos, prados extensos, siempre húmedos y empastados, clarísimos arroyos, selvas hermosas, colinas cubiertas de verduras unas, y desnudas otras, riscos inaccesibles a lo lejos, confundidos con las nubes, que semejan torres y castillos fantásticos” (84). Se trata de una vida bucólica, austera y sosegada, sus habitantes dedicados a la agricultura. Será la política la encargada de arruinar tal armonía, entonces iniciará la viveza, la ambición, las rivalidades, el tráfico de influencias, el crimen y las luchas intestinas. Santiago, prototipo del hombre apasionado de fines del siglo XIX, apoya la lucha de independencia que se llevaba a cabo en Cuba. La provincia de Sanisidro es la Venezuela república e independiente, y la villa de Mapiche, las provincias prósperas, dedicadas a la agricultura y la ganadería sinónimo de riqueza y desarrollo.<sup>62</sup>

En la tercera secuencia encontramos a don Quijote, Sancho y Santiago en un barco que los llevará hasta tierras americanas. En el barco, “D. Quijote creía oír ya, en el ruido de las olas, el lastimero clamor de estos pueblos sedientos de luz y progreso; Sancho, echado como un plomo en su camarote, veía en su imaginación brillar los montes de oro y romperse el cielo en cataratas de perlas; y Santiago, callado y melancólico, pensaba en su patria [...]” (83). Don Quijote, oculto bajo el nombre de doctor Quix, hombre docto decimonónico, apostará toda su energía por el progreso, por llevar la luz a estas lejanas tierras. Bajo el ropaje científico, el doctor Quix insertará un discurso sobre la tesis principal de la novela: su posición ante lo *criollo* y *extranjero* en Hispanoamérica: “La vida criolla, que es la natural y verdadera, porque criollos somos hasta la médula de los huesos, se vive entre bastidores, a escondidas, como si viviéndola, cometiésemos pecado mortal. No así la otra vida, la postiza y artificial, la que nos viene por las líneas de vapores

---

<sup>62</sup> Andrés Bello y *La agricultura de la zona tórrida* (1826).

de Europa [...], vida que representamos ostentosamente, con bombos y platillos, a la faz del mundo entero, a sabiendas que representamos una comedia [...]" (129-30). Al autor venezolano no le convence plenamente aquel progreso positivista que se pretende para las repúblicas. En la novela, la oposición entre lo *criollo* y lo *extranjero* será recurrente, y objeto de variada argumentación:

La causa principal de [...] menosprecio por lo criollo, está en un ciego y fanático respeto [...] a la palabra mágica del Progreso. En nombre del progreso se invierte el orden natural de las cosas, y se atropella hasta lo más sagrado; porque entendemos por progreso la revolución permanente, el continuo vaivén de las cosas, la diaria importación de novedades y hasta de vejeces, a condición de que procedan [...] de París, Londres, Berlín o Nueva York, confórmense o no con nuestra naturaleza y medios de vida [...] (130).

Este Quijote americano, sin rehuir la paradoja y la ironía simulando ser lo que no es –defensor del progreso positivista– lo menoscabará con sus actos.

Parece ser que el doctor Quix representa el progreso europeo, y deseoso de imponer tal modelo de civilización, descuida las realidades de los países hispanoamericanos. Es el portador de un enciclopedismo, pero desactualizado para los propósitos del XIX, de un científicismo sin la experimentación, y, a la vez, con una investidura social y moral del siglo XVI. Sin embargo, no deja de lado su crítica contra los adoradores incautos de la ciencia positivista. El papel que cumple Sancho Panza, por el contrario, es del orden práctico frente a la realidad: conserva el burro (no la bicicleta, como el doctor Quix) como medio de transporte propicio para caminos rurales, pero, al mismo tiempo, ilusionado por el oro, como recompensa por sus andanzas en Tierra Firme, lo que recuerda a los conquistadores. Este *Quijote*, al igual que el de Cervantes, es un ser anacrónico para su tiempo. Su mirada de las tierras americanas es la de quien pretende su descubrimiento científico, que recuerda a Alexander von Humboldt, en el siglo XIX. El criollo Santiago es importante en la historia por el carácter político que representa. Desterrado por los intereses políticos, vuelve a su patria. Febres Cordero plantea sus ideas para criticar a las clases dirigentes de la Venezuela finisecular. La apuesta del escritor venezolano es ideológica más que estética para “revivir” a don Quijote, invocado bajo el nombre irónico de doctor Quix de Manchéster; acompañado de su fiel Sancho, para criticar la sociedad de su tiempo y sus ideas del progreso positivista, más específicamente en la Venezuela de ese entonces, ideas que se quería aplicar fuera del contexto histórico, político, social, cultural y religioso.

La novela de Tulio Febres Cordero, *Don Quijote en América o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se desplaza por senderos tinoamericanos, específicamente venezolanos. Es otra época.<sup>63</sup> Y los valores son también otros. Aquellos que Febres Cordero creía encontrar en la novela de Cervantes –honor, carácter, virtud- han sido sustituidos por los del progreso y la libertad.

Entonces privaban en los caballeros los sentimientos del honor y la galantería, los actos de valor, la fama de las proezas, el amor a la justicia, los sacrificios por la patria y, en una palabra, el desinterés y magnanimidad en todas las acciones públicas y privadas de su vida. Ahora, Sancho, debemos seguir el espíritu del tiempo, y ajustarnos a otros moldes, porque a los sentimientos del honor y galantería, han sucedido las ideas de libertad y de progreso; a los actos de valentía y fama de las proezas, la habilidad industrial y las empresas científicas; al amor de la justicia, el criterio más provechoso de la utilidad; y al desinterés y magnanimidad en todos los negocios de la vida, la dualidad de conciencia, esto es, una conciencia para lo privado y otra para lo público, tal así como tiene uno dos vestidos, uno para la casa y otro para la calle. No te maravilles, pues, de que no invoque a Dulcinea, porque los espíritus fuertes del siglo no se enamoran, ni andan en platónicos requiebros. Sábelo y apúntalo bien en la memoria: la dama de mis pensamientos, la reina y señora de mi voluntad es únicamente la gran idea, la idea santa y esplendorosa del progreso moderno, por la cual ya te he dicho que batallaré sin tregua ni descanso, con armas o sin ellas, al raso o en poblado, contra quien haya lugar en ambos hemisferios, contra chicos y grandes, aunque sean príncipes y potestades, pontífices y emperadores (68-9).

De manera que no ya hay espacio para la idealización del amor en la figura de Dulcinea. Esta ha desaparecido, suplantada por la idea del progreso moderno. El modelo es don Quijote, pero actualizado. Como declara en el prólogo a la primera edición (1905) su propósito, más que literario, es patriótico. “Señaló que con su narración pretendía oponerse a las ideas de progreso, al desprecio hacia los criollos y a la esclava imitación de todo lo extranjero” (Strosetzki 2010, 55). Don Quijote es ahora el doctor Alonso Quix, caballero de la Orden del Progreso; Sancho, secretario, ayudante en un laboratorio químico, acompañante y editor de sus libros.

A pesar de que a Montalvo se le criticaba su lenguaje arcaico, Tulio Febres Cordero no está muy lejos: “—¡Non fuyáis, pastor timorato! Non fuyáis, mi libertador y guía, que ningún mal recibiréis en vuestra persona y bienes, sino más bien el premio de

---

<sup>63</sup> “Advertido estás, y vuelvo a decírtelo una y mil veces, que los tiempos son otros, otras las costumbres y otros los pensamientos de los hombres; y contra los que sientan y sostengan lo contrario, batallaré sin descanso hasta rendirlos ante el ara del Progreso, que es la antorcha que ahora me guía, y la cual debe brillar en todos los rincones del mundo, y recibir la adoración y sacrificios de todas las gentes, so pena de fulminar contra los rebeldes el formidable anatema de ignorantes y refregados” (Febres Cordero 2005, 68).

vuestra generosa y noble acción. Volveos acá, que tengo dineros para pagaros, tantos que en muchos años no ganaríais de salario los que ahora mismo podéis recibir de mi mano” (Febres Cordero 2005, 53).

Es el hijo de Cide Hamete Benengeli quien profetiza a don Quijote y Sancho de su aparición en el Nuevo Mundo:

—¡Bendito sea Alá por tres veces! —dijo entonces con gran satisfacción el gallardo doncel— porque cumplidos están los secretos designios del sabio encantador Merlín, comunicados a mi padre Cide Hamete Benengeli, de que reposéis y durmáis en esta oculta morada, oh, ilustre manchego, acompañado de vuestro adicto escudero, hasta que suene la hora de vuestro reaparecimiento en el mundo, para continuar en el otro hemisferio la obra iniciada en éste, cambiadas las armas y la divisa, en provecho y gloria de aquellas nuevas naciones, que verán comparecer ante ellas al Caballero andante de la Triste Figura transfigurado en el Caballero cosmopolita de la Libertad y del Progreso. (65)

Febres Cordero tampoco pierde la oportunidad de hacer correcciones a la lengua de Sancho, cuando éste confunde ‘turista’ por ‘torista’, pero en boca de un vecino medianamente instruido:

—En verdad, compadre, que es nuevo el término, pero yo sí lo entiendo, y sé del vestido de que se trata, puesto que *torista* y torero valen en gramática lo mismo, porque las terminaciones *ista* y *ero* suelen usarse indistintamente en las voces que denotan alguna profesión u oficio, como se ve en guitarrista y guitarrero, cuentista y cuentero, camarista y camarero, trapacista y trapacero, y en otros vocablos más, que aunque no siempre sean rigurosamente sinónimos, están formados sobre una misma raíz. Con la autoridad de la Academia, creo, pues, que lo que este muchacho solicita es un vestido de torero. (77)

Conforme a los propósitos de una nación civilizada, don Quijote parodia el viejo romancero caballeresco:

Mis arreos son las letras,  
Mi divisa, progresar;  
Mi cama son los papeles,  
Mi dormir, siempre pensar (90).

El narrador se refiere así a la vida en Hispanoamérica:

De dos modos se vive hoy en la generalidad de los pueblos hispanoamericanos: a lo criollo y a lo extranjero. La vida criolla, que es la natural y verdadera, porque criollos somos hasta la médula de los huesos, se vive entre bastidores, a escondidas, como si viviéndola, cometiésemos pecado mortal. No así la otra vida, la postiza y artificial, la que nos viene por las líneas de vapores de Europa y la Yanquilandia, como debiera llamarse la tierra de los yanquis, vida que representamos ostentosamente, con bombo y platillos, a la faz del mundo entero, a sabiendas de que representamos una comedia, pero muy orondos y ufanos de la buena ejecución de nuestro papel, porque sabemos imitar a maravilla hasta el más mínimo gesto o capricho de nuestros modelos extranjeros. (149)

Esta situación tiene sus causas:

La causa principal de esta xenomanía y sistemático menosprecio por lo criollo, está en un ciego y fanático respeto a la gran palabra del día, a la palabra mágica del Progreso. En nombre del progreso se invierte el orden natural de las cosas, y se atropella hasta lo más sagrado; porque entendemos por progreso la revolución permanente, el continuo vaivén de las cosas, la diaria importación de novedades y hasta de vejezes, a condición de que procedan de allende los mares, que vengan de París, Londres, Berlín o Nueva York, confórmense o no con nuestra naturaleza y medios de vida. No importa: de allá vienen, y esto basta. Todas las voluntades se rinden ante este argumento de autoridad, toda oposición o mera indiferencia es delito de leso progreso, que ha venido a ser mayor crimen que el de lesa-patria, porque se considera máspreciado el título de progresista que el de patriota. (149-50)

De esto resulta una vida superficial de ostentación y fingimiento, que equivocadamente llamamos *civilización* y *progreso*. Pero todo ello no es más que un disfraz de extranjerismo para ocultar nuestra fisonomía indígena.

Es inevitable que Febres Cordero no deje de valerse del discurso ensayístico, en la novela, para lograr su propósito:

Entre una obra de primera necesidad o de utilidad efectiva, pero de paciente y tardía ejecución, y otra de divertimento o mero ornato, prontamente realizable, no se titubea: el Progreso no quiere demoras. Hacemos primero el jardín, el paseo, el teatro, el hipódromo, etc., erigimos costosos monumentos y palacios de apariencia para hermohear las ciudades, dejando a compañías extranjeras el trabajo de las grandes obras, como el camino a través de las montañas, la canalización de los ríos, y la varia explotación de nuestras inmensas riquezas naturales. No importa para el criterio progresista, que esto nos entregue maniatados, con ligaduras de millones, a las naciones extranjeras: los positivistas se han encargado de difundir en los países hispano-americanos los principios de una filosofía que les conviene, la filosofía mercantil de Cartago, que estima como meros escrúpulos los más altos sentimientos de patriotismo, y aconseja apartarlos a un lado, para dejar libre el paso al voluminoso carro de la industria y del comercio, portador de una gloria efectiva, consistente en billetes de banco. (151)

El objeto de la parodia de Febres Cordero es la idea de progreso que se había propagado en los intelectuales del siglo XIX. Precisamente, al Dr. Quix le admiran en la república latinoamericana por cuanto no logran entenderle.

### *Rubén Darío*

Los españoles capitulan y entregan las armas. Un oficial español, cuyos bultos tienen las iniciales D.Q., se arroja al precipicio con la bandera española. El oficial Don Quijote representa la pérdida del poder español en Latinoamérica, pero, y



fundamentalmente, su resurrección en el siglo XIX para recuperar un mundo antiguo que Darío no quiere dejar morir. En este sentido, el de la recuperación de unos valores esenciales que se anclan en el símbolo que representa Don Quijote, es que se toma algunos textos de Darío. *D. Q.* (1888) es precursor de *Cantos de vida y esperanza*, que persiguen la defensa de los valores españoles. La austeridad y la valentía, la ilusión que da el optimismo, el patriotismo y la nobleza de la raza, el espíritu religioso y sensible son algunos de los valores que Darío presenta como herencia fundamental que deja España y cuyo espíritu hay que imitar. El capellán comenta:

A propósito, ¿ha visto usted al abanderado? Se desvive por socorrer a los enfermos. Él no come; lleva lo suyo a los otros. He hablado con él. Es un hombre milagroso y extraño. Parece bravo y nobilísimo de corazón. Me ha hablado de sueños irrealizables. Cree que dentro de poco estaremos en Washington y que se izará nuestra bandera en el Capitolio, como lo dijo el obispo en su brindis. Le han apenado las últimas desgracias; pero confía en algo desconocido que nos ha de amparar; confía en Santiago; en la nobleza de nuestra raza, en la justicia de nuestra causa. ¿Sabe usted? Los otros le hacen burlas; se ríen de él. Dicen que debajo del uniforme usa una coraza vieja. Él no les hace caso. Conversando conmigo, suspiraba profundamente, miraba el cielo y el mar. Es un buen hombre en el fondo; paisano mío, manchego. Cree en Dios y es religioso. También algo poeta. Dicen que por la noche rima redondillas, se las recita solo, en voz baja. Tiene a su bandera un culto casi supersticioso. Se asegura que pasa las noches en vela; por lo menos, nadie le ha visto dormir. ¿Me confesará usted que el abanderado es un hombre original?. (Darío 2006, 272-3)

El último reducto de España en América es arrancado por Norte América, el 3 de julio de 1898; la entrega de las armas al “diablo rubio” es descrita por Darío como un dolor insufrible: “¿Jamás habéis sido aplastados por la cúpula de un templo que haya elevado vuestra esperanza? ¿Jamás habéis padecido viendo que asesinan delante de vosotros a vuestra madre?... Aquella fue la más horrible desolación” (273). Ante tan horrible escena de derrota y frustración para España, y para el hispanismo de Darío, surge la figura de *D. Q.* como invulnerable al tiempo y a la decadencia de los valores: “Cuando llegó el momento de la bandera, se vio una cosa que puso en todos el espanto glorioso de una inesperada maravilla. Aquel hombre extraño, que miraba tan profundamente con una mirada de siglos, con su bandera amarilla y roja, dándonos una mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarle, fuese paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura” (274). Darío concluye el relato de una manera aún más explícita respecto al protagonista: “De pronto creí aclarar el enigma. Aquella fisonomía, ciertamente, no me era desconocida.

-D. Q., le dije, está retratado en este viejo libro. Escuchad: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo por los cincuenta años: era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quiero decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijano» (274-5).

Darío resucita a Don Quijote como visión del mundo que se opone al mundo moderno, como rescate de un mundo antiguo perdido ya. Precisamente, en *Letanías de nuestro señor don Quijote* enlista los males que amenazaban a fines de siglo: los superhombres, la canallocracia, el academismo:

De tantas tristezas, de dolores tantos,  
De los superhombres de Nietzsche, de cantos  
Áfonos, recetas que firma un doctor,  
De las epidemias de horribles blasfemias  
De las Academias,  
Líbranos, señor

De rudos malsines,  
Falsos paladines  
Y espíritus finos y blandos ruines,  
Del hampa que sacia  
Su canallocracia  
Con burlar la gloria, la vida, el honor,  
Del puñal con gracia,  
¡Líbranos, señor! (Darío 2014, 462)

“Cyrano en casa de Lope” y “Cyrano en España” son dos textos hermanados, no solo por el tiempo –el segundo se publicó tres días antes que el primero–, sino por su propósito: la defensa de don Quijote. “Cyrano en casa de Lope” se publica para *La Nación*, a propósito del estreno de la tragicomedia de Edmond Rostand, en Madrid, en 1899. Los dos caballeros son puestos como ejemplo del espíritu idealista, requisito necesario para la materialización de las naciones. Incluso Darío va más allá de la actualización de don Quijote, para recuperar lo mejor de España: “El Cyrano español no es otro que Quevedo; en ambos puso la luna «madre nutriz, con su leche, quilo del mundo», que dice la sabia doña Oliva de Sabuco, el rayo que hace los locos de poesía; y ambos fueron hombres de amor y de generosas empresas de espada” (Darío 1999, 110). Tanto lo francés como lo mejor de España están presentes en el idealismo de Darío, ambos le sirven para el mismo propósito: “La comedia heroica de Rostand, por otra parte, no es otra cosa que una obra de capa y espada de la más buena cepa española. [...] Es una

comedia de capa y espada que ha podido escucharse en el modernizado Corral de la Pacheca, como si fuese obra legítima de cualquier resucitado” (110). “A propósito de estos actores [en la representación de *Cyrano de Bergerac*], recuerdo que Paul Costard hizo una muy atinada observación. La de que Cervantes se hubiese arrepentido de su victoria contra su bella locura de la caballería. Don Quijote, después de todo, no es más que la caricatura del ideal: y sin ideales, pueblos e individuos no valen gran cosa. Ni *Cyrano* habría cedido a las añagazas de los políticos de la *débaclé*<sup>64</sup> «*¡Non merci!*» ni quien se quedó manco en Lepanto habría quedado sin parecer glorioso en Cavite o en Santiago de Cuba<sup>65</sup>” (115). Por el contrario, Sancho viene a representar aquella materia que impide el vuelo del espíritu romántico e idealista: “El espíritu sanchesco sirve de lastre a las almas nacionales o individuales, impide toda ascensión; el romántico espíritu de la caballería es capaz de convertir a un seco aritmético yanqui en un héroe, a un cow-boy en un Bayardo.<sup>66</sup> Y, por el contrario, todo pueblo, como todo hombre que desdeña el ideal, esto es, el honor, el sacrificio, la gloria, la poesía de la historia y la poesía de la vida, es castigado por su propio olvido” (115). Una de las notas particulares del espíritu romántico de Darío se presenta en su simpatía por la literatura francesa al mismo tiempo que su actitud anti-norteamericana. La dicotomía héroe/yanqui y cow-boy/caballería le sirve a Darío para dividir las aguas de su pensamiento y sensibilidad, al mismo tiempo que su propuesta de lectura de Cervantes de cara a la realidad hispanoamericana. La situación de España<sup>67</sup> no era la mejor. Darío, nuevamente, ve en la España caballescica, en su espíritu de sacrificio y honor, la única posibilidad de salida: “A través de las lanzas prusianas se ve pasar el cisne de Lohengrin, y mientras España fue caballescica y romántica, siempre tuvo la visión del celeste caballero Santiago. Esta triste flaccidez, esta postración y esta indiferencia por la suerte de la patria, marcan una época en la que el españolismo tradicional se ha desconocido o se ha arrinconado como una armadura vieja” (115). Frente a la presencia moderna, Darío contrapone la figura de don Quijote como símbolo de la hispanidad romántica. “*Cyrano en España*” abraza nuevamente a ambos

---

<sup>64</sup> Hace referencia a la derrota francesa en la guerra franco-prusiana (1870-1871). También es el título de la novela de Émile Zola sobre la caída de París.

<sup>65</sup> Simbolizan las colonias españolas perdidas.

<sup>66</sup> Émile Bayard, artista francés.

<sup>67</sup> Con la guerra hispano-estadounidense, España pierde sus últimas posesiones de ultramar. La derrota con Estados Unidos, de abril a agosto de 1898, ocasiona su pérdida de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam; el resto de posesiones fue vendido al imperio alemán. El siglo XIX representó para el imperio español un claro declive, al contrario de los Estados Unidos que pasaron a convertirse en una potencia mundial.

caballeros. Las analogías, a lo largo del poema, son constantes entre el gran gascón y el gran manchego, como entre Francia y España unidas por el arte. Cyrano “siente que es lengua suya la lengua del Quijote” (Darío 2014, 352), que “Roxanas encarnaron con rosas los Murillos” (352), si el de la Mancha es el de la Triste Figura, el de Gascuña es el de la Desesperanza, Cyrano también es “Bravo y noble y sin miedo y sin tacha,/Príncipe de locuras, de sueños y de rimas” (352), los siglos se contestan y escuchan la Canción de Rolando y la Gesta del Cid, Cyrano es un castellano más y marcha “al redoblar sonoro del grave Romancero” (352).

Cyrano y don Quijote fraternizan hasta hablar la misma lengua:

Y Cyrano ha leído la maravilla escrita,  
y al pronunciar el nombre del Quijote, se quita  
Bergerac el sombrero: Cyrano Balazote  
Siente que es lengua suya la lengua del Quijote (352).

Más adelante:

¡Bienvenido, Cyrano de Bergerac! Castilla  
te da su idioma; y tu alma, como tu espada, brilla  
al sol que allá en sus tiempos no se ocultó en España.  
Tu nariz y penacho no están en tierra extraña,  
pues vienes a la tierra de la Caballería<sup>68</sup> (352).

El texto de Unamuno había causado malestar en Darío (1999, 115):

Creo que el fuerte vasco Unamuno, a raíz de la catástrofe, gritó en un periódico de Madrid de modo que fue bien escuchado su grito: ¡Muera don Quijote! Es un concepto a mi entender injusto. Don Quijote no debe ni puede morir; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo. Un tiempo se llamó el Cid, y aun muerto ganó batallas. Otro, Cristóbal Colón, y su Dulcinea fue la América. Cuando esto se purifique -¿será por el hierro y el fuego?-, quizá reaparezca, en un futuro renacimiento, con nuevas armas, con ideales nuevos, y entonces los hombres volverán a oír, Dios lo quiera, entre las columnas de Hércules, rugir al mar, con sangre renovada y pura, el viejo y simbólico león de los iberos.

Darío no pierde la esperanza de una hispanidad renovada, cuyo símbolo, don Quijote, le sigue pareciendo insustituible.

“Un soneto a Cervantes” aparece en 1903.

---

<sup>68</sup> Estos versos hay que entenderlos en el contexto que rodeaba a Darío: su desacuerdo con el texto de Unamuno titulado “Muera don Quijote para que renazca Alonso el Bueno” publicado en 1898, en Madrid.

Horas de pesadumbre y de tristeza  
 Paso en mi soledad. Pero Cervantes  
 Es buen amigo. Endulza mis instantes  
 Ásperos, y reposa mi cabeza.

Él es la vida y la naturaleza,  
 Regala un yelmo de oros y diamantes  
 A mis sueños errantes.  
 Es para mí: suspira, ríe y reza.

Cristiano y amoroso caballero  
 Parla como un arroyo cristalino.  
 Así le admiro y quiero,

Viendo cómo el destino  
 Hace que regocije al mundo entero  
 La tristeza inmortal de ser divino (Darío 2014, 424-5).

Don Quijote adquiere cualidades sobrehumanas, y son las que le permiten volverse inmortal. Su capacidad para idealizar y para romper con el peso de la realidad, otorga la posibilidad de una vida menos precaria.

“Letanías de nuestro Señor Don Quijote”<sup>69</sup> (461-464). Don Quijote es descrito como consolador y salvador de los hombres. Es un santo. A pesar de que la ‘letanía’ es un producto típico de la cultura religiosa, Rubén Darío la presenta con cierto tono burlador, lo que él llama el *humour* que es una mezcla de sonrisa y tristeza.

Caballero errante de los caballeros,  
 Barón de varones, príncipe de fieros,  
 Par entre los pares, maestro, ¡salud!  
 ¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes,  
 Entre los aplausos o entre los desdenes,  
 Y entre las coronas y los parabienes  
 Y las tonterías de la multitud!

¡Tú, para quien pocas fueron las victorias  
 antiguas, y para quien clásicas glorias  
 serían apenas de ley y razón,  
 soportas elogios, memorias, discursos,  
 resistes certámenes, tarjetas, concursos,  
 y teniendo a Orfeo, tienes a orfeón! (461)

La figura del caballero simbólico está siempre presente como afirmación de lo elevado y heroico. “En el poema se intenta la sonrisa del *humour* –como un recuerdo de

---

<sup>69</sup> Escrito en 1905, en Madrid, con motivo del tercer centenario de la publicación del primer *Quijote*.

la portentosa creación cervantina— mas tras el sonreír está el rostro de la humana tortura ante las realidades que no tocan la complexión y el pellejo de Sancho” (Neumeister 2010, 140).

Don Quijote es portador de características salvadoras. Darío le da un carácter pseudoreligioso con algo de ironía:

¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,  
con el alma a tientas, con la fe perdida,  
lentos de congojas y faltos de sol;  
por advenedizas almas de manga ancha,  
que ridiculizan el ser de la Mancha,  
el ser generoso y el ser español. (Darío 2014, 463)

Las amenazas al ser generoso y al ser español:  
¡De tantas tristezas, de dolores tantos,  
De los superhombres de Nietzsche, de cantos  
Áfonos, recetas que firma un doctor,  
De las epidemias de horribles blasfemias  
De las Academias,  
¡Líbranos, Señor! (463)<sup>70</sup>

En *Epístolas y poemas*, 1885, (Darío 1954) aparece el poema “A Juan Montalvo”. El tema que abre el poema es el del genio por su conocimiento del idioma y profundidad del pensamiento: “extendiendo la pauta del idioma, /y formando, al fulgor del pensamiento” (391). Para Darío, el genio de Montalvo se traduce en su capacidad de crear obras gigantescas y sublimes para guiar al ser humano. El tópico del intelectual como guía y maestro aparece en Darío como característica *sine qua non* del intelectual latinoamericano. Le reconoce Darío universalidad a Montalvo: “admiración de la cansada Europa /y orgullo de la América, tu madre” (391). Junto al genio, Darío suma dos elementos fundamentales: la belleza y la nobleza, evocaciones del neoclasicismo. La nobleza se consigue con la verdad: “lo noble en las verdades comprendido /es perfecto a la vista poderosa.” (392); la belleza a través de la Naturaleza y el arte: “Lo bello, adquiere perfecciones sumas /al beso de la gran Naturaleza, /y envuelto de la luz entre las ondas, /al choque misterioso de las artes” (392). La religión es otro de los asuntos que resalta

---

<sup>70</sup> José Vasconcelos (1992) piensa que Latinoamérica puede considerar El Quijote como propio, pues está unida a su esencia y lengua españolas. Al igual que don Quijote, la historia latinoamericana ha sido una aspiración a la universalidad, “dirigido a lo maravilloso y eterno”. Identifica a don Quijote con las grandes hazañas en todas las épocas de la historia latinoamericana. Identifica las reglas de la caballería con las del cristianismo, pues la verdadera grandeza reside en el servicio y en la voluntad inquebrantable. Ejemplo, la imperturbabilidad de Bolívar. Don Quijote es una esperanza para el futuro de Latinoamérica.

Darío en Montalvo. Su idea es la tradicional del dogma católico: la religión enseña; Dios eterno castiga y consuela; Jesús ejemplo de humildad; la Madre de Dios, hija predilecta y pura. Su concepción religiosa es bastante común y tradicional: “Habló la fe. La Humanidad camina /y Dios siempre está fijo en todas partes, /con sonrisa de amor para los buenos /y con ceño terrible para el malo” (394). Montalvo posee palabra de filósofo. El filósofo sobrepasa el conocimiento y llega a la sabiduría: “Pues la sabiduría profundiza /todo lo que a su vista se retrata /y llega a ver siempre la íntima esencia” (400). De ahí que en la última parte del poema, Darío traiga la presencia de Cervantes como el más grande ingenio, no solo de la lengua, sino por su conmovedor risa y llanto para ejemplificar el denuedo y la esperanza. Es un Cervantes que sí calza en el siglo XIX: “que ya lo hemos de ver al caballero /a la faz de este siglo diecinueve, /filósofo valiente, trastornado” (400). Y junto a don Quijote, Sancho: “y eche por esa boca áspera y ruda /sentencias cual montañas; su concepto /hiere con filos múltiples y duros; /porque tú sabes bien que ese bellaco /se ahoga en una brutal sabiduría” (401)





## Capítulo cuarto

### Aspectos de la novela de Cervantes e intertextualidad

#### 1. Realismo y verosimilitud

La concepción de lo estético no puede extraerse intuitiva o empíricamente de la obra de arte; lo más exacto y seguro es hacerlo desde otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana (Bajtín 1989, 16). De esta procedencia en la unidad de la cultura surge el aspecto paradójal de la obra entre lo imaginario y lo objetivo e histórico (Martínez Bonati 1995, 27). Y de ahí también el riesgo que advierte Martínez Bonati (28) del tratamiento de los objetos imaginarios como representantes de sus respectivos objetos reales, con la consecuencia consabida: evaluaciones psicológicas de los personajes, horizontes sociológicos e historiográficos bien definidos y el resultado filosófico-moral de las acciones narradas.

La verosimilitud –diferente del realismo- permite fundamentar la poesía como verdad universal. Los requerimientos de la verosimilitud (lo probable, posible y necesario) dependen de nuestras creencias, de ahí su relativismo. El realismo exige, a más de verosimilitud, rasgos del mundo de nuestra experiencia (familiaridad). Es el caso de Montalvo al considerar la novela de Cervantes no como realismo puro, aunque sí verosímil: las vivencias de don Quijote escapan de la experiencia de vida de Montalvo; no así de sus creencias: el universalismo poético. No es que Cervantes hiciera una división entre la verdad particular histórica y la verdad universal poética. El problema no es el de la verdad aristotélica, el problema –idea de Martínez-Bonati– es artístico: cuestión de estilos<sup>71</sup>. O sea, la novela de Cervantes participa de un imperativo respecto de la verdad particular: “la ‘verdad particular’ impide la formación de imágenes dotadas de *estilo* definido” (9). La diversidad empírica, por su carácter inestable, impide un estilo único y estable que proyecte la universalidad poética. La historia de don Quijote no es, pues, fiel a la realidad. La diferencia entre historia y realidad es fundamental. La narración

---

<sup>71</sup> El principio de estilización, como lo denomina Martínez Bonati (1995, 11), no consiste en la elección de las personas representadas, como en la dirección (la abstracción figurativa) en que opera la representación: hacia arriba, idealizante; hacia abajo, caricaturizante, o nivelada por la experiencia, objetiva.

historiográfica consiste en la “ausencia” de estilo y por ende realista, contrapuesta así a la idealización universal poética. Sin embargo, la verdad histórica no se define únicamente como la ausencia de idealización. Esta puede darse fuera de la historia sin sujeción a la veracidad particular de ésta. El realismo de la ficción se parece al de la Historia en la imagen que nos da de la vida, pero a diferencia del campo historiográfico, carece de verdad particular. El *Quijote* no se somete al ideal de la verdad particular de la Historia. Lo que hay en el *Quijote* es la creación de “una nueva región de la imaginación literaria, una de verosimilitud adulterada e irónica” (9), llamada realismo cómico. La novela de Cervantes no encarna la realidad social de España, sino el universo arquetípico de la literatura, cuya relación con la realidad es más indirecta y abstracta, lejos de la literatura realista (12).

Cervantes propone al menos tres formas de estilización: objetiva, idealizante, caricaturesca. Los elementos empíricos, si bien presentes en la novela, no constituyen la substancia de los personajes cervantinos. Uno de los objetivos de Cervantes será, más allá del motivo superficial de la crítica de los libros de caballerías, el cuestionamiento de toda imaginación institucionalizada<sup>72</sup> (17). Montalvo, lejos del empirismo literario, propio del espíritu moderno, cuyos personajes se alejan de los arquetipos literarios y se acercan a la tipología historiográfica, a la etnografía y semejantes, sigue a Cervantes en el predominio de la visión literaria, no con el mismo objetivo, sí con el de la universalidad poética. El dato empírico que vive Montalvo es inestable; su compensación o equilibrio está en la obra literaria, ejemplo de la idealidad pretendida.

## 2. La ambigüedad cervantina

Si tal como propone Martínez Bonati (1995), hay en la novela de Cervantes liviandad e inconsistencia doctrinales; si Cervantes confunde deliberadamente las doctrinas poéticas de su tiempo; si “la sutil introducción de inconsistencias en los parlamentos teóricos de sus personajes, subraya la distancia irónica del narrador, y a

---

<sup>72</sup> Se trata de una actitud espiritual de Cervantes. El ejemplo de la censura de los libros de caballerías ilustra los límites de la aparente adecuación entre imaginación y realidad, en el sentido de que los ataques a este género literario era la principal preocupación de Cervantes. Motivo superficial si se acepta tal lectura institucional. *El Quijote* presenta no un mundo imaginario, sino mundos imaginarios; sus creaciones son poéticas, no sometidas a un orden fijado o establecido por las instituciones y sus respectivas representaciones o imaginaciones.

*fortiori*, del autor” (21); si su pensamiento es inabordable e irrelevante y falto de expresiones propiamente doctrinarias; si “No existe principio hermenéutico alguno que permita determinar, con solo el conjunto de las aseveraciones presentadas dentro de la ficción, cuáles son atribuibles al autor como expresión de sus convicciones” (23), ¿cuál es el anclaje doctrinario que percibió Montalvo en la novela de Cervantes y cuál su principio de estilización para conseguirlo? ¿El pensamiento tridentino, el cristianismo erasmista, la contrarreforma, el Quijotismo de Ortega y Gasset? Si el de Cervantes es, más que un pensamiento, una visión poética, una historia de la imaginación, un espacio irónico que cuestiona la unanimidad de pensamiento y de invención, Montalvo, a diferencia de Cervantes, asume un discurso que, aunque novelado, lo represente, lo muestre no como bárbaro, que se pueda decir algo permanente de la vida, excediendo los límites de lo literario, o al menos entendiéndolo de manera diferente, didáctica. ¿Es su intención primaria la de comunicar sus ideas por medios imaginarios?

La ambigüedad de Cervantes no solo se dirige a la objetividad de la historia, también al perspectivismo. Para Martínez Bonati, las actitudes políticas, religiosas, éticas, literarias representadas carecen de una abierta tendencia del autor en la imagen que nos entrega. Siendo la voz del narrador distante e irónica, pocas veces los juicios son inequívocos. El intento de desplegar el “pensamiento” de Cervantes, en su novela, sería una tarea imposible metodológicamente. La imagen, lejos del patrón lógico, supera o absorbe los discursos. No hay “pensamiento” (un conjunto coherente de doctrinas o convicciones ideológicas, presentadas como filosofía, teología, crítica literaria, y que fundamenten la obra cervantina y determinen su configuración estética), en sentido literal de la palabra, hay una visión poética. La presencia del espacio irónico en la novela pulveriza toda unanimidad dogmática. Incluso cabría la posibilidad de que la obra cervantina, producto de su ejercicio irónico y ambiguo, sea una forma superior de indiferencia ante ideas liberales, tolerantes, ortodoxas... El término que resume el pensamiento poético es el de negación, la negación de las supuestas verdades doctrinales (31). La operación retórico-didáctica en que consiste *El Quijote* escaparía a las seguridades doctrinales y juicios éticos, y, más bien, estaría orientada hacia los equívocos sobre la realidad. La risa o la comicidad puesta de relieve por Montalvo, como elemento retórico primario para su objetivo didáctico, por el contrario, conecta con el modelo idealizado en su novela; los significados no son inagotables; buscan la seguridad doctrinal decimonónica.

El peso y el énfasis que se le otorga a la imagen en la novela de Cervantes hacen que se diluya la objetividad (referencialidades políticas, religiosas, éticas, literarias). La imagen –acrecentada por el diseño estilístico de la novela– se refuerza por la voz distante del narrador, irónica, pocas veces inequívoca, sumada a una constante y continua ficcionalización de espacios aparentemente serios. La posesión y el dominio de la palabra del autor –y del mismo narrador– como propia es contraria a la ambigüedad que propone Cervantes. Si la imagen domina, poco de significativo y definitivo puede decirse, o, al menos, poco espacio resta para la unilateralidad del pensamiento; al contrario, lo múltiple de las posibilidades de sentido se dispara, sin arribar al puerto de la certeza; ni siquiera la imagen –por poética, profunda y al mismo tiempo liviana– puede darnos a conocer lo substancial de la vida. Esta omnipresencia poética y literaria –que debilita el orden lógico, semántico y referencial de la palabra– provoca que poco se diga, en el orden de los particulares aristotélicos, y mucho se anuncie en el orden del universal poético (visión poética). El desvío metodológico, más que hermenéutico, de las lecturas del Quijote, carecería de objeto, pues no existe tal “pensamiento” de Cervantes. Para Martínez Bonati (47-8) solo un escritor menor es posible que usara la forma literaria para proponer sus opiniones. Un efecto de la visión poética en la obra literaria es el del ‘dilema’ que no se resuelve: las posturas éticas, religiosas, de justicia, de heroísmo, de locura y cordura quedan en suspenso. Otro es el de la negación: las verdades doctrinales son socavadas, de manera que el lector intuya, pero no concluya. Un tercero es el de la comprensión dialéctica de la realidad: en el conflicto, las dos partes tienen razón. Otro es el de la ejemplaridad dislocada: el exceso como la austeridad pierden sus bordes, los finales felices no son definitivos, son ambiguos, lo mismo los valores (55).

La lectura que hace Montalvo de Cervantes participa de una retórica atrapada en universalismos. Conforme a la idea de Aristóteles (2013, 56), la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. El historiador narra lo que ha sucedido, el poeta, lo que podría suceder; éste narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. En este sentido, Montalvo mira la novela de Cervantes como la gran posibilidad (universal) de lo posible en América; es decir un posible histórico que se debe concretizar a partir de un modelo. Al mismo tiempo, su imitación semibárbara de Cervantes no deja de ser compleja. La

mirada hacia América que exigía Andrés Bello,<sup>73</sup> en 1823 (“tiempo es que dejes ya la culta Europa,/que tu nativa rustiquez desama,/y dirijas el vuelo adonde te abre/el mundo de Colón su grande escena”) (1979, 20), es acatada por Montalvo, resignificando la potencia poética de Cervantes: recuperación de valores para el proyecto americano de una Hispanoamérica que también puede ejemplificar lo civilizado, desde unas sensaciones particulares surgidas de la Naturaleza americana. La “respuesta” a Sarmiento (“civilización y barbarie”) constituye los *Capítulos*, y es compleja: por un lado, continuidad cultural y, por otro, descolonización. La novela de Cervantes, su imitación, consiste en el modelo, el símbolo que permite ambas posibilidades. La imitación/originalidad de Montalvo le permite provocar una reacción estética y moral conforme a su proyecto político. El problema de Montalvo no es la imitación como tal, sino la originalidad desde el eje de la imitación: “Ensayo de imitación de un libro inimitable”, esto le permitió “ensayar” ideas sobre la novela y la creación artística.

#### *Idea estética bajtiana*

Bajtín (1989, 18) define la estética material como la actividad estética orientada hacia la materia y como sólo dando forma a ésta. Ésta deja de lado la idea de que la obra representa un valor, está orientada hacia el mundo, a las relaciones sociales, con valores éticos, religiosos. Según ella, al artista sólo le pertenece la materia, la palabra de la lingüística, y el creador sólo puede ocupar una posición artística en relación con esa materia dada. No se acepta la idea de un enunciado concreto, fuera de un contexto cultural semántico-axiológico, o de una situación vital única, particular; lo contrario es un enunciado sin vida, o al menos aislado, un enunciado neutro; aun cuando la lingüística solo ve en ellos un fenómeno de la lengua, y solo los relaciona con la unidad de la lengua, fuera de la unidad del concepto y la práctica de la vida, de la historia y del horizonte particular del autor (49).

Esta idea estética general es la que se percibe en *El arte de la prosa de Juan Montalvo*, de Enrique Anderson Imbert, cuando deja “sin explicar la tensión emocional, volitiva, de la forma: su capacidad específica de expresar cierta relación valorativa del autor y del observador con algo que está fuera de la materia” (20). Efectos de estilo,

---

<sup>73</sup> El estudio introductorio de Germán Arciniegas (1946) explica claramente el recurso poético que utilizó Bello para la trasmisión de sus ideas.

suntuosidades verbales, formas lujosas carentes de universalidad; y “su literatura explicada por el hecho de que Quito, al igual que Lima y Bogotá, es un centro de preocupación por la pureza de la lengua española” (Anderson Imbert 1948, 15), son dos variables insuficientes para dar cuenta de los *Capítulos*. Anderson Imbert emprende la primera tarea, la del análisis estético: entender el objeto estético en su especificidad puramente artística, lo que Bajtín denomina la ‘arquitectura del objeto estético’. Y suma un dato episódico respecto a la presencia neoclásica en Quito más que la romántica (22). La observación lingüística, por conspicua que sea, no revelará los movimientos internos de la novela, tampoco el juego de intenciones del autor que se desliza sutilmente en las imágenes artísticas de los lenguajes ajenos, que no aparecerán nunca como masas verbales directas y totalmente expuestas, sino transformados formalmente por la voluntad artística del autor. El análisis estilístico es importante, pero no suficiente. Las intenciones artísticas del autor suponen descubrir los diferentes niveles y distancias de los aspectos del lenguaje, las acentuaciones –muy sutiles, en el mayor de los casos- ideológicas y del lenguaje respecto al fondo básico semántico de la obra. Fuera de la comprensión plurilingüística, el análisis estilístico de la novela no revela los diferentes planos; es necesario dar cuenta del diálogo entre los lenguajes de la época respectiva. El conocimiento social-ideológico de los lenguajes y el peso social de las voces ideológicas de la época se hacen necesarios.

La individualidad estética -forma puramente arquitectónica del objeto estético mismo- no puede atribuirse a la obra como material organizado. La obra de arte como conjunto verbal autosuficiente no es posible para Bajtín. El conjunto compositivo tiene, por el contrario, un carácter teleológico. La novela no es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. Los *Capítulos* vistos como un objeto estético, cuya forma arquitectónica consiste en el acabamiento de un modelo también literario, resultarían en una mera variante de culminación ética; es decir, lo individual estético sobreabundaría en la novela de Montalvo, y su contenido terminaría siendo un acabamiento ético y social cualquiera. Las formas híbridas e impuras de lo estético (con incursiones de carácter filosófico y existencial) escaparían a la mirada esteticista. El aislamiento de la obra del resto de objetos de la cultura únicamente establece una tabla cronológica de las modificaciones de los procedimientos técnicos, comparativos para el caso de Cervantes y Montalvo; vista la obra como técnica aislada, su carácter teleológico disminuye drásticamente, hasta el límite de carecer de un sentido de la historia:

[Montalvo] Ha evocado, ciertamente, episodios de Grecia y de Roma, de los árabes en España y de la Edad Media, de los humanistas y el renacimiento italiano, del Siglo de Oro español, la Revolución francesa y la Independencia americana... Pero si se observa bien, se verá que ese pasado no es, de veras, un pasado: está todo aplastado, sin relieves, sin perspectivas, en un solo plano, como en un telón de fondo. Y, en efecto, Montalvo (que en esto era un racionalista) creía que en el gran teatro del mundo Sócrates, Virgilio, Dante, Montaigne, Shakespeare, Calderón, Rousseau, Byron, Victor Hugo están representando, fuera del tiempo, los papeles que la Razón les ha asignado. (23)

### *El contenido*

La especificidad artística de los *Capítulos* fuera de su implicación en la unidad de la cultura, como un producto aislado de un intelectual del siglo XIX, es exigua. En la medida en que el objeto estético es visto en la unidad de la cultura, el hecho deja de ser desnudo y adquiere sentido. El acto creativo, dice Bajtín, tiene que ver siempre con algo ya valorado (acción ética: práctica, social, política, religiosa), ante lo cual el autor tiene que adoptar ahora una posición valorativa, un acto cognitivo que implica una visión del objeto (el siglo XIX y su lectura de *El Quijote*). Tanto la realidad del acto ético como la realidad de la visión estética existen previamente, a través del conocimiento; una *res nullius* no es posible en el proceso intelectual. Es lo que sucede también con el acto artístico: “tampoco éste vive y se mueve en el vacío, sino en una tensa atmósfera valorativa de indeterminación responsable. La obra de arte, como cosa, está delimitada espacial y temporalmente por todas las demás cosas” (Bajtín 1989, 31), de ahí su significación de sí misma y del mundo. La significación artística de la novela de Montalvo tiene, efectivamente, una interdependencia tensa y activa con la realidad, y no solo con la novela de Cervantes. Su valoración de las cosas juega con la ficción y la zona de la imaginación propuesta en sus *Capítulos*.

El arte no se opone a la realidad; hablar de ella, incluso su oposición o “negación” implica su definición y valoración. Los fenómenos de la cultura –incluido el objeto estético– ocupan un lugar esencial en la realidad, en el sentido de que se diferencia del resto de los objetos culturales y a la vez participa en la unidad de la cultura. Pero tanto el conocimiento como la acción y la creación artística en su relación con la realidad son diferentes. El conocimiento –objetivo– huye de la apreciación ética y el aura estética. Abandonar los ropajes de valoración ética y de modelación estética, en el caso de Montalvo, implicaría un deseo puro de conocimiento, apartado de la unidad de la cultura. Esta posible puridad del conocimiento aísla el carácter estético y de la acción, en un

ejercicio de negación de la realidad. Lo específico de lo estético está en su ‘carácter receptivo, receptivo positivo’: la realidad conocida y valorada entra en la obra, donde se convierte en elemento constitutivo indispensable. La vida<sup>74</sup> –lo mismo que para Riley– está dentro y fuera del arte, de ahí que la obra estética, a más de rememorar y embellecer la realidad natural y social, promueve una unidad intuitiva concreta de estos dos mundos –visión poética de las cosas-. Riley (1971) percibe una relación fundamental, en *El Quijote*, entre literatura y vida.<sup>75</sup> Su héroe es, ante todo, un hombre que no sabe distinguir entre vida y ficción. Yendo más allá diríamos que su autor sí lo sabe, y sabe que esa relación es equívoca. La tentativa de su héroe de vivir la literatura es, para Riley, presentada a través de un recurso que atraviesa toda la novela: la parodia de las novelas de caballerías. Con una particularidad: la crítica de este género de novelas no se hace solo mediante crítica a la ficción (disparates), sino que el objeto de la parodia es la novela misma de Cervantes. [...] “La originalidad de Cervantes no reside en ser él mismo quien las parodie (ni en parodiarlas de manera incidental), sino en hacer que el hidalgo loco las parodie involuntariamente en sus esfuerzos por darles vida, imitando sus hazañas” (64). Mediante este recurso se pone en evidencia el problema de la historia y la poesía. Saber en qué consiste la una y la otra es preocupación primera de Cervantes: su héroe no solo que tiene preferencia por la literatura, sino que reemplaza la vida por la ficción y, aún más, mientras ejerce su condición de caballero, quiere hacer de su vida una forma de arte, y una forma de arte idealizada. Tal objetivo es, para Riley, imposible de ejecutar, “porque el arte, y el arte idealista más que ningún otro, significa selección, y uno no puede seleccionar todos los fragmentos de su propia experiencia” (68). Esta mimesis crítica de otros discursos, el histórico y el poético, al contrario, para Hugo Rodríguez, no respeta los límites de ambos discursos, fijados ya en la *Poética* de Aristóteles. La parodia “los confunde deliberadamente, entrecruzando y haciendo circular los modelos parodiados en sus múltiples y agotadas variantes. Empiezan entonces a borrarse las líneas divisorias, la

---

<sup>74</sup> Hugo Rodríguez Vecchini (1964, 106) comenta que la novela y la historia son dos géneros coetáneos al margen de la legitimidad canónica. Tal problema hubo de enfrentar Cervantes, especialmente con el *Persiles* y *Don Quijote*. Tal problema se vería reflejado en la presencia de dos elementos en ambos discursos: 1) la irrupción del “yo” testimonial y 2) la apertura de un espacio en que la escritura dramatiza su propia realización. Tal problematización implicaría una conciencia plena de sí mismas como un nuevo discurso, por lo tanto, un metadiscurso, por parte de Cervantes, y otros (el Inca Garcilaso). *El Quijote* resultaría ser, en gran medida, “la historia de cómo hacer una historia de América que parezca verdadera”. “Don Quijote hace risiblemente sospechoso mucho de lo que de arbitrario y fingido puede tener y, en efecto, tuvo la división convencional de los discursos. Es, por ejemplo, lo que hace a nivel intertextual la escritura paródica del entramado de acreditación histórica” (1964, 111).

<sup>75</sup> Véase Ortega y Gasset (1958, 83 y ss), “Primera meditación”.



de la oposición discurso histórico/discurso poético, así como la de otras oposiciones, cuyos términos hacen estallar las esferas de significación de la oposición inicial” (Rodríguez Vecchini 1964, 106). El truco retórico utilizado por Cervantes -haber hallado el “documento”- es un recurso para desacreditar precisamente aquella acreditación histórica que el “historiador” o el “traductor” pretendía como verosímil no solo de la historia, sino de los principios de veracidad. *Don Quijote* no admite la disyunción no dialéctica utilizada para la diferenciación entre discurso histórico y discurso poético. La forma de organización de Cervantes, por el contrario, sería equivalente a la díada significante/ significado, es decir la no disyunción. “De allí que las formas generadas sean siempre ambiguas o, para ser más exacto, ambivalentes. Y que a cualquiera de los niveles, el análisis tenga que cuidar la celada que acarrea la figura doble, fusionada en el vértice espejo sobre el que oscila la no disyunción” (115). Tal ambivalencia de Cide Hamete le lleva a Riley a afirmar la disyunción interpretativa: parte historiador, fiel a la verdad histórica, parte poeta, más allá de lo que es. La parte de la “mentira” del historiador es propia del poeta: sentido positivo de la invención imaginativa, que sirve para señalar la desconfianza en la verdad histórica. También tiene un sentido humorístico para ladear la crítica de los demás. La posibilidad de la “mentira”, dentro de la textualidad paródica, con un doble registro positivo y negativo, es consecuencia de la no disyunción que estructura la obra y que subvierte la definición unívoca: Dios, la Ley, el Uno (116). La forma ambivalente o irónica no permite una descarga positiva o negativa. Antes, verdad y mentira son presentadas como inclusivas. El caso de Montalvo es diferente por el tipo de anclaje a la obra cervantina: no se cuestionan las zonas de la imaginación tradicionales (no era necesario), y se recurre a la autoridad simbólica de don Quijote como garantía de un discurso universal.

Una idea que se repite en Bajtín (1989, 37) —“La forma no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética”-, esta de la ponderación extraestética del contenido, fuera de la cual no hay posibilidad de poner en acto la forma, es neurálgica en la novela de Montalvo. ¿Son los *Capítulos* ejemplo de un contenido reducido, anacrónico respecto al XIX y a los problemas hispanoamericanos? ¿Son los *Capítulos*, tal como propone el análisis de Anderson Imbert, un ejercicio puramente formal que disminuye su significación artística? Si fuera así, la obra perdería una de sus

funciones fundamentales: el aspecto intuitivo que unifica o complejiza lo cognitivo y lo ético.

Un problema para tomar en cuenta en la lectura de los *Capítulos* es el que resume de manera concluyente Bajtín (40):

Existen obras que, en realidad, no tienen nada que ver con el mundo, sino tan sólo con la palabra «mundo», dentro del contexto literario; obras que nacen, viven y mueren en las páginas de los periódicos, que no trascienden las páginas de las publicaciones periódicas contemporáneas, que no nos sacan en lo más mínimo del marco de éstas. El elemento ético cognitivo del contenido, que, sin embargo, le es indispensable a la obra de arte como momento constitutivo, no lo toman tales obras directamente del universo del conocimiento y de la realidad ética del hecho, sino de otras obras de arte (o lo construyen en base a una analogía con éstas). No se trata, como es lógico, de influencias y tradiciones artísticas que también existen, obligatoriamente, en el arte más elevado; se trata de una actitud interna ante el contenido asimilado: en esas obras literarias a las que nos referimos, el contenido no es conocido y vivido en sí mismo, sino asimilado según consideraciones externas puramente «literarias»; en ese caso, la forma artística, en su ponderación ético cognitiva, no se encuentra frente a frente con el contenido, sino, más exactamente, la obra literaria se encuentra con otra, a la que imita, o la hace tan «extraña» que, en su trasfondo, se «percibe» como nueva. La forma deviene en ese caso indiferente al contenido, en su significación extraestética directa.

La imitación que hace Montalvo de Cervantes no carece de una significación extraestética, o, al menos, su significación extraestética es indirecta. Su confrontación ético-cognitiva no es únicamente frente a Don Quijote; Montalvo apela a una escritura sobre Hispanoamérica desde un contenido ya elaborado, pero resignificado en su siglo. Es inevitable la preexistencia de una realidad cognitiva y ética, además de una literatura a la cual enfrentar; y la puede utilizar, combinar o dejarla atrás. Dado el caso de un contexto “puramente” literario al cual vencer o asimilar, para Bajtín aún subsiste algo más primario y definitorio: la realidad del conocimiento y del hecho ante la cual el artista toma una posición estética frente a esas realidades extraestéticas, incluso desde su experiencia ético-biográfica. En este sentido, no hay la posibilidad de que una obra de arte sea entendida únicamente desde el punto de vista de una norma literaria abstracta. La primacía de lo ético o el acontecimiento del hecho (del hecho-idea, del hecho-acción, del hecho-sentimiento, del hecho-deseo, etc.) en la obra de arte, no de lo moral, sobre el contenido es definitoria en el sentido de que tal acontecimiento es finalizado por la forma en la obra artística; no se trata, sin embargo, de juicios éticos, normas morales o sentencias. La escritura, para encontrar dicha finalización, debe romper el cerco moral, mediante la ironía (Cervantes) o la indeterminación. La novela de Montalvo no solo expresa su personalidad ética y su posición ante la vida. En ella están implicadas la vida

social e histórica. De manera que en ese mundo de acontecimientos e ideas que es la novela hay un elemento de transformación a través de la realización ética. El elemento ético, para Bajtín, está implícito no solo en el análisis propiamente estético, sino incluso en el científico.

### *La forma*

En la obra literaria, la forma solo puede serlo del contenido, realizada en base al material y dependiente de él. Bajtín propone su estudio desde dos direcciones: “1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con éste; 2) desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma” (60). La interpretación que hace Anderson Imbert de la obra de Montalvo se orienta al estudio de la forma como forma del material, no el material como su base y con su ayuda; condicionada la forma por el material utilizado, mas no totalmente determinante. La estilística tradicional deja de lado la especificidad artística de la palabra novelesca. Sus categorías se orientan hacia los géneros unilinguales y monoestilísticos, hacia los géneros poéticos, en el sentido restringido de la palabra. El problema de la forma, en definitiva, se enfoca a la relación forma – material (la forma realizada por el material) y su envoltura con el contenido, además de su relación axiológica con él. La forma –la organización del material- debe al mismo tiempo realizar la unión y la organización de los valores cognitivos y éticos (forma arquitectónica). La ausencia de su relación axiológica y de contenido da como resultado una forma cognitiva, no una forma artística.

La actividad verbal, actividad que da forma al contenido cognitivo y ético (forma acabada) se ejecuta mediante una función importante de la forma: la de aislamiento o separación (63). El contenido de la obra adquiere independencia de su unidad preliminar con la naturaleza y con el acontecimiento ético de la existencia. En este sentido, el aislamiento que conlleva la forma subvierte los elementos concretos del contenido y se convierte en un objeto inventado, irreal, fuera de la naturaleza. No solo se trata del «extrañamiento» de los formalistas (se extraña la palabra a través de la destrucción de su serie semántica habitual), sino también del valor y del acontecimiento, de la necesaria serie ético-cognitiva. En el material —en la palabra— está la personalidad creadora del artista mediante estos aspectos dominantes:

En la palabra, como material, distinguimos los siguientes aspectos: 1) el aspecto sonoro de la palabra (más exactamente, su aspecto musical); 2) el sentido material de la palabra (con todos sus matices y variantes); 3) el aspecto del vínculo verbal (todas las relaciones e interrelaciones puramente verbales); 4) el aspecto de la tonalidad (emocional volitivo, en el plano psicológico) de la palabra, su orientación axiológica, que expresa la diversidad de las relaciones axiológicas del hablante; 5) el sentimiento de la actividad verbal, del engendramiento activo del sonido significativo (aquí se incluyen todos los elementos motores: articulación, gesto, mímica, etc., y la ambición interior de mi personalidad que ocupa activamente, por medio de la palabra, del enunciado, una cierta posición axiológica y semántica). (66)

### *La palabra novelesca*

La palabra como fenómeno social, donde forma y contenido se amalgaman con la palabra, permea las capas de toda la existencia. De ahí la definición de este género moderno: “La novela como todo es un fenómeno pluríestilístico, plurilingual y plurivocal” (80). Los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco, cuyas combinaciones marcan un estilo, abarcan:

- 1) Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).
- 2) Estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista (skaz).
- 3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.).
- 4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.).
- 5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico. (80)

La novela organiza artísticamente la diversidad social del lenguaje; incluso, lenguas y voces individuales. “La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco” (81). Bajtín va a marcar el riesgo en que consiste la sustitución del estilo novelesco (con toda su potencialidad social) por el lenguaje individualizado del novelista, o el destacar sólo los elementos de la novela propios de un sistema único de la lengua, y que expresan directamente la individualidad del autor. Tal posibilidad deja fuera los

elementos plurilingües, plurifónicos y pluriestilísticos, pertenecientes a más de una lengua. La presencia de un lenguaje único que intenta imponerse se opone a la pluralidad real de la lengua; su deseo es dejar atrás el plurilingüismo para asegurar un entendimiento social (unidad de la lengua) a partir de la unidad de un lenguaje hablado, de un “lenguaje correcto”. ¿Pretendía Montalvo en los *Capítulos* un lenguaje único, basado en un sistema de normas lingüísticas? ¿Intentaba sobrepasar el plurilingüismo para centralizar un pensamiento ideológico? ¿Deseaba crear, dentro de la lengua nacional plurilingüe, un núcleo lingüístico duro y estable del lenguaje literario? La idea de un proyecto nacional bien pudiera exigir la consideración de un lenguaje sistemático. La saturación ideológica del lenguaje, la concepción del mundo a través del lenguaje, el aseguramiento de la comprensión de la vida y sus esferas ideológicas se opone a una idea de lenguaje único que centraliza la vida ideológica y literaria. ¿Realmente Montalvo consigue la victoria de una lengua (dialecto) predominante y la eliminación de otras? ¿Pretende, acaso, la educación a través de la palabra auténtica cervantina, una sola lengua matriz? ¿Consigue un semibárbaro la instrucción de los bárbaros hispanoamericanos en el lenguaje único de la cultura y de la verdad? ¿Su proyecto de nación implica la canonización de un sistema ideológico? Tales objetivos, efectivamente, determinarían la presencia de un lenguaje único al compás, asimismo, de una fuerza ideológico-verbal. De todas maneras, el «lenguaje único» actúa dentro de un plurilingüismo y viceversa. La lengua, por ejemplo, se estratifica en dialectos lingüísticos (especialmente fonéticos), y en lenguajes ideológico-sociales (de grupos sociales, «profesionales», «de género», lenguajes de las generaciones, etc.). Para Bajtín, el mismo lenguaje literario sólo es uno más entre los lenguajes del plurilingüismo. Es decir, la lengua constituye al mismo tiempo un aspecto estático y uno dinámico: “la estratificación y el plurilingüismo se amplifican y se profundizan durante todo el tiempo en que está viva y evoluciona la lengua; junto a las fuerzas centrípetas actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua, a la vez que la centralización ideológico-verbal; con la unificación se desarrolla ininterrumpidamente el proceso de descentralización y separación” (89-90). Es más, en cada enunciado concreto del habla actúan tanto las fuerzas centrípetas como las centrífugas. El enunciado sufre estos procesos de centralización y de descentralización, de unificación y de separación, necesarios para su realización verbal individual y plurilingüística. El juego entre ambas fuerzas determina el carácter lingüístico y el estilo del enunciado, y su pertenencia acentuada o no al sistema normativo centralizador del lenguaje único.

¿Era Montalvo poseedor de un lenguaje unitario y único, que según la estética tradicional deja fuera de su contexto la palabra ajena? ¿Es esta palabra del otro, palabra neutra, simple posibilidad del habla? ¿Es una palabra que no encuentra oposición, más que la del objeto mismo (la dificultad de ser expresado plenamente), sin resistencia de la palabra ajena que le conteste? Parte del objeto hacia el cual se dirige la palabra concreta de Montalvo es un objeto (*Don Quijote*) condicionado ya por la crítica, por la evaluación constante, es decir se trata de un objeto determinado ya por una máscara de varios siglos; pero al mismo tiempo es un objeto con nueva luz desde la mirada hispanoamericana. En esa atmósfera tensa de valoraciones y puntos de vista sobre el objeto es que entra la palabra para aceptarlos o rechazarlos; todo eso afecta y transforma la palabra, que puede terminar complicando su expresión o determinando su aspecto estilístico.

El objeto con el cual se enfrenta Montalvo, por un lado, pertenece a un momento histórico determinado: el último tercio del XIX hispanoamericano. Sus enunciados, por lo tanto, responden a un medio social particular en diálogo con otros y, por otro lado, “Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológica-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte” (94). La comprensión del objeto de la palabra –la palabra misma- es un acto complejo: de un lado, el objeto es iluminado por la intelección al ser contextualizado y «contestado»; de otro, es oscurecido por la opinión social plurilingüe, por la palabra ajena; “la palabra entra en el complicado juego del claroscuro, se satura de ese claroscuro, tallando sus propios contornos semánticos y estilísticos” (94-5). Es decir, la interacción dialógica dentro del objeto-palabra se complejiza aún más por la conciencia socio-verbal del objeto.

Si la palabra está viva, su orientación natural es dialogística; es un fenómeno propio de toda palabra viva. En su concreción en el objeto, en sus manifestaciones, la palabra conoce la palabra ajena, y su interacción es vital e intensa.<sup>76</sup> Esta palabra viva

---

<sup>76</sup> El ejemplo de Bajtín, del mítico Adán, el Adán solitario, que no conoce la presencia de la palabra ajena, en un mundo asocial, mundo virgen y solitario, es posible evitar esa interacción dialogística. Lo cual llevaría a establecer un mundo ideológico-verbal único, una palabra monolingual completa y total. No así con la palabra humana histórico-concreta, la cual pudiera, como ejercicio intencional y de manera convencional, y con serias limitaciones, sustraerse a este fenómeno de diálogo equívoco.

está orientada hacia el futuro en cuanto necesitada de respuesta, en su construcción se anticipa y se vuelca a una respuesta; en definitiva, la palabra viva provoca una respuesta. Incluso la palabra está ya condicionada por lo no dicho, en cuanto que su enunciación busca una respuesta. El estilo, por ejemplo, ya contiene, elementos de construcción propios y elementos de un contexto ajeno. Esta es la frontera inevitable de la palabra: un contexto propio y uno ajeno (101). Ciertamente, si bien el diálogo vivo que establece Montalvo en su novela con el siglo XIX y la novela de Cervantes no es de una dimensión imaginaria y estética profundas, debido a su carácter de continuación mimética, hay una construcción del objeto estético desde una intencionalidad doble de respuesta: hacia su momento histórico-intelectual, como la novela universal y canónica de Cervantes.

La construcción de la palabra, para Bajtín, no solo requiere de las contradicciones y tensiones individuales, sino también de las voces ajenas. La palabra individual es fecundada por el plurilingüismo social. Las cumbres semánticas (como las propuestas por Anderson Imbert para Montalvo) están penetradas por el diálogo inevitable entre la palabra individual y social; la concepción lingüística del mundo está atravesada por los lenguajes en diálogo. En la palabra viva, el aspecto semántico y expresivo, es decir, intencional, es la fuerza estratificadora y diferenciadora del lenguaje literario, y lo primero que se evidencia, no así las características lingüísticas de los lenguajes (109). La saturación semántica y expresiva es proporcional al círculo social abarcado por la palabra; y, asimismo, es sustancial el impacto que produce tal estratificación del lenguaje.

Dicho lo anterior, y dada la presencia de tales fuerzas estratificadoras, no son posibles palabras y formas neutrales, de «nadie»: el lenguaje está atravesado por intenciones varias, por relieves profesionales, de género, de obras, de generaciones. “Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo” (110). Las palabras proceden de contextos y crean contextos. No es posible la construcción de palabras de espaldas a la vida social, a las intenciones y énfasis del autor y de la obra como existiendo para ser leída. Incluso, tratándose de una conciencia lingüística creativa, literariamente activa, es inevitable su inmersión en el plurilingüismo. El lenguaje único no es posible, o al menos no de manera definitiva, en el acto creativo. Esto trae consigo una apelación por parte de la palabra y una respuesta. Únicamente una abstracción del mundo podría arrojar como resultado un único lenguaje. Pero una conciencia lingüística literaria viva siempre incluirá «lenguajes». La elección de un lenguaje es inevitable también. “Sólo quedándose en el marco de una existencia cerrada, sin escritura y sin sentido, al margen de los caminos de

la formación social-ideológica, puede el hombre no asimilar esa actividad lingüística basada en la elección, y permanecer sin turbarse en la certeza y la predeterminación lingüística de su propia lengua” (112).

*Plurilingüismo de la palabra*

En la novela, es el discurso ajeno en lengua ajena. Sirve también de expresión refractada de las intenciones del autor. Esta palabra es bivocal: “Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra [...], como si discutieran una con otra” (141-2). El caso concreto de plurilingüismo es aquel en el que el autor, por un lado, parodia<sup>77</sup> el «lenguaje común», y, por otro, distanciándose o acercándose al objeto, mostrando de esta manera su inadecuación o su solidaridad con el lenguaje ajeno. La distancia ínfima, de la que habla Bajtín, su acercamiento casi total, revela la intención del autor por mostrar la «verdad» del otro; es decir, el autor busca fundir su voz con un lenguaje particular escogido. Distancia ínfima que no oculta un nivel de parodización de la voz ajena. Sin esta posibilidad, mayor o menor de parodia, de diversidad de lenguajes en el objeto estético, no es posible la presencia de un estilo. Para Bajtín, la presencia de un lenguaje único, común y normativo no garantiza un estilo. O al menos no un estilo vivo, en tensión.

La comprensión de la obra literaria trae consigo la percepción del nivel intencional-acentuado del autor. El punto de vista es expresado a través del discurso del narrador como del objeto de la narración, puntos de vista diferentes y hasta opuestos. Al primer relato, del narrador, le sigue el segundo del autor (incluye el relato del narrador y la referencia al narrador mismo). Estos dos puntos de vista (el del narrador y del autor), o planos u horizontes semántico-conceptuales-expresivos son percibidos por el lector en diferentes momentos del relato. El plano autorial se presenta de manera refractiva en el mismo relato y a través de él. Su horizonte trae no solo lo narrado, sino también la palabra

---

<sup>77</sup> Bajtín reconoce la fundamental importancia del papel de la parodia literaria en la novela, especialmente en la historia de la novela europea. Los modelos novelescos más importantes han sido creados en el proceso de destrucción paródica de universos novelescos precedentes. Tal es el caso de Cervantes.



del narrador. De ahí los acentos particulares en el objeto del relato y en el relato mismo, como en la imagen del narrador que se perfila a lo largo del relato (131).

El problema es la ubicación del autor, su horizonte, en el relato. Este no se encuentra directamente en el lenguaje del narrador ni en el lenguaje literario que construye la fábula (aunque puede estar más cerca de uno que de otro), sin embargo, utiliza ambos para ubicar sus intenciones, de manera compleja, pues no se alía definitivamente ni con ni con otro. Se trata del diálogo de los lenguajes, que provoca un tercer horizonte insertado entre los dos.

El riesgo, en la creación novelística, de no saber alcanzar una conciencia lingüística relativizada, es decir, abierta a diferentes voces, de no incluir la bivocalidad orgánica y el diálogo interno de la palabra viva, consiste en no alcanzar ni entender las posibilidades del género novelesco. Bajtín diferencia entre la “confección” de una novela (en su composición y en su temática parecida a una novela), y la “creación” de una novela. Su estilo lo delata:

Veremos la unidad genuino-presuntuosa o estúpido-presuntuosa de un lenguaje monovocal plano y puro (o con bivocalidad ficticia, elemental, artificial). Veremos que para ese tipo de autor no es difícil desembarazarse del plurilingüismo: simplemente, no oye el plurilingüismo esencial del lenguaje real; considera ruidos molestos, que deben ser excluidos, a los tonos sociales secundarios, que generan el timbre de las palabras. La novela, separada del plurilingüismo auténtico, degenera en drama en la mayoría de los casos (naturalmente, en un mal drama) con acotaciones amplias y «artísticamente elaboradas». En una novela así, el lenguaje del autor, separado del plurilingüismo, cae inevitablemente en la penosa y absurda situación del lenguaje de las acotaciones escénicas. (144)

### *El hablante en la novela*

La originalidad estilística del género novelesco, su especificidad, viene dada por el hablante y su palabra. (149). Pero no basta, por supuesto, la sola reproducción verbal de los lenguajes sociales, esto restaría la capacidad de representación artística. En la novela, el hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística.

De ahí que el hablante en la novela siempre sea, de alguna manera, un ideólogo, y sus palabras siempre sean ideologemas<sup>78</sup>. Cuando hablamos de un lenguaje particular

---

<sup>78</sup> Frederic Jameson señala que todo texto es alegórico y responde a un *código maestro* que lo incorpora a su propia textualidad. Los textos culturales manifiestan distintas representaciones de la conciencia ideológica en la cual surgieron, pero estas representaciones afectan no sólo a lo dicho en el texto, sino también a lo no dicho, lo reprimido. Por lo tanto, el ideograma no es un mero reflejo en el texto

en la novela, hablamos también de un punto de vista particular acerca del mundo, que pretende una significación social. El riesgo de una novela de convertirse especialmente en un juego verbal estaría dado por la ausencia de una palabra representada como ideograma. Es decir, la palabra dialogizada, plena y viva, cargada de un punto de vista ideológico mengua el esteticismo y el juego verbal puramente formal. Por supuesto, Bajtín es consciente de que no existe, en la obra literaria, un ‘pensamiento’ como un conjunto coherente de doctrinas o convicciones ideológicas; no hay ‘filosofía’, ‘teología’, ‘moral’, crítica del arte. Para el caso de Cervantes, señala Martínez-Bonati (1995, 25), el «pensamiento» sobre el mundo resulta en un conglomerado de concepciones no solo inconciliables, sino en una imagen del mundo que desborda las discursividades.” Más que de un “pensamiento”, se trataría de una “visión poética”. Aún más, Cervantes<sup>79</sup> “inaugura una forma de imaginar la vida humana que pulveriza toda unanimidad dogmática.” (26). Las posturas políticas e ideológicas existen, por parte del autor, pero no son las únicas, ni las más plausibles, tampoco permanecen intactas en la novela.

El caso de Montalvo se problematiza por cuanto el hablante en la novela es, finalmente, un hombre social, históricamente concreto, con una carga asimismo social e histórica, y no un “dialecto individual”. En los *Capítulos*, el sesgo esteticista de Montalvo se manifiesta no en la estructura formal de la novela, como en el hecho de que en la novela está representado un hablante, que es el ideólogo del esteticismo. De todas maneras, incluso en este caso, el esteta Montalvo se convierte en un ideólogo que defiende sus posiciones ideológicas desde su postura esteticista; aunque sin llegar a convertirse en un apologista o polemista. Las acciones del hombre hablante se clarifican siempre ideológicamente, sus acciones tienen un motivo y una posición ideológica.

---

cultural de un determinado contexto externo, sino como una solución imaginaria de las contradicciones objetivas, es una respuesta viva a dichas contradicciones.

<sup>79</sup> Incluso, señala Martínez-Bonati, cabría la posibilidad de que la obra cervantina sea la concretización positiva de una forma superior de indiferencia ante alternativas como la liberal, ortodoxa, tolerante... [...] “Ni es don Diego un perfecto ejemplar de sabiduría cristiana (se lo pinta, de entrada, aunque considerado y fino, no poco vanidoso y sobremanera ingenuo), ni es la aventura del león –acaso la más vacía, moralmente, de todas las de don Quijote- un ejemplo de grandeza heroica. Ambos ideales aparecen, pues, ironizados. El dilema ético de activismo heroico frente a recogimiento epicúreo, que se refleja momentáneamente en este encuentro con el del Verde Gabán, subyace, por cierto, a toda la obra, y es, como *dilema*, una de sus mayores significaciones, simbolizada en gran escala en el contraste de don Quijote y Alonso Quijano, el Bueno” (151). No se trata, por supuesto, únicamente de negatividades, sobre ese fondo surgen positivities desde el lector; es decir, aun cuando Martínez-Bonati lee en la novela de Cervantes una aparente indiferencia que supera cualquier concepto absoluto, dicha lectura sí deja abierta la posibilidad, de ahí la riqueza de la novela, de que sea el lector el que rompa con tal indiferencia y tome partido doctrinal o ético.

En la novela, al contrario del *ephos*, existen muchos horizontes. El héroe de la novela, aunque inserto en un horizonte específico, está rodeado de hablantes con sus propios horizontes. Situación diferente al *ephos*, al carecer de hablantes que representen lenguajes diversos; en este caso el hablante y su palabra es solo del autor (Bajtín 1989, 151). La objetivación de los lenguajes corresponde a la concreción de diversos hablantes histórica y socialmente. Tal objetivación disminuye en un lenguaje único, aislado de otros lenguajes: unicidad y aislamiento no permiten visualizar una imagen de los hablantes con vestimentas sociales e históricas concretas. Solo la presencia del habla ajena, con las modificaciones semánticas y estéticas propias, puede crear un fondo dialógico, dado por la creación de contextos diferentes y hasta opuestos.

La palabra ajena, en la novela, genera o define nuestra actitud ideológica ante el mundo; dado el caso, puede aparecer como palabra autoritaria e intrínsecamente convincente. Siendo diferentes, pueden, sin embargo, unirse en una sola palabra, que es, al mismo tiempo convincente. Lo común, en el proceso de formación ideológica, es que haya una divergencia explícita entre esas dos categorías: la una carece de la otra, y viceversa: la palabra autoritaria (religiosa, política, moral; la palabra del padre, de los adultos, de los intelectuales, de los valores en boga, etc.) carece para la conciencia de convicción intrínseca; y la palabra intrínsecamente convincente, carece de autoridad, por lo tanto, del reconocimiento social, moral o político, científico, etc., y hasta de legitimidad (158-9). El reconocimiento y asimilación de la palabra autoritaria están ligados a un pasado jerárquico; es la palabra de los ‘antepasados’, como señala Bajtín (159), ha sido ya reconocida en el pasado, su valor viene ‘garantizado’ por los siglos; su esfera no es la familiar, la suya es elevada; incluso puede llegar a convertirse en tabú y en objeto de profanación. Condición necesaria de la palabra autoritaria o de la palabra unida a la autoridad es su aislamiento o distanciamiento, aun ante la presencia de palabras que la interpelen, su condición es permanecer hierática, compacta, y exige ser reconocida como tal. Los cambios semánticos, por lo tanto, son escasos, pues se presenta como inexorable. Está acabada: es monosemántica (159-60). Su presencia en la novela marca un riesgo de carácter estilístico: su petrificación impide u obstaculiza su desarrollo libremente estilizante; pasado el tiempo y olvidada su autoridad, su representación artística se convierte en una reliquia, sin la potencialidad de las construcciones híbridas o dialogadas. Su imposibilidad de tener un carácter bivocal le resta su potencialidad artística y de tensión reveladora. Simplemente “Entra como cuerpo ajeno en el contexto artístico; no existen en torno suyo los juegos ni las emociones plurilingües; no hay a su alrededor una

vida dialogística agitada y de sonoridades múltiples, el contexto muere» se secan las palabras. Por eso ha fracasado siempre en la novela la imagen de la verdad y de la vida oficial-autoritaria (monárquica, clerical, burocrática, moral, etc.)” (160-1). Sin embargo de esto, Bajtín se resiste a aceptar la presencia de una palabra o una voz propias, al contrario, son nacidas o estimuladas dialogísticamente desde la palabra ajena. Aun después del peso autoritario de la palabra unívoca, la voz ajena, en la obra de arte, pugna por su presencia, la lucha con otras voces ajenas es constante. En esto consiste la objetivación de la palabra: en su interrogación para descubrir sus limitaciones, antes inexistentes para el autor. La palabra autoritaria es tan aparentemente sólida y consistente que el autor se puede ver sometido a ella, aun cuando piense lo contrario. La hibridación artística es siempre intencional: la mezcla de dos conciencias lingüísticas separadas por el tiempo o por las condiciones sociales es una propuesta del autor en busca de una autointerrogación y cuestionamiento social.

La potencia de la imagen artística del lenguaje exige un híbrido lingüístico: dos conciencias lingüísticas: la representada, y la que representa, perteneciente a otro sistema lingüístico. Por lo tanto, dos voluntades, dos voces y dos acentos. La presencia de dos voces (bivocal) y dos acentos (biacentuado) en el híbrido novelesco no consiste simplemente en la participación de dos conciencias individuales, al contrario, se trata de dos conciencias sociolingüísticas, dos épocas que intencionalmente luchan en el enunciado, no solamente la mezcla de dos lenguajes o dos estilos, sino del enfrentamiento de puntos de vista acerca del mundo, “el híbrido literario intencional no es un híbrido semántico abstracto, lógico (como en la retórica), sino un híbrido semántico social, concreto” (176). Para Bajtín, la estilización auténtica es una representación artística del estilo lingüístico ajeno, es la imagen artística de un lenguaje ajeno. Esto implica, por parte del autor, el traer consigo dos conciencias lingüísticas individualizadas: la conciencia lingüística del estilista y la que se está estilizando, pues la ausencia de la conciencia que representa no permite construir una imagen de lenguaje genuinamente artística.

El problema de la estilización del lenguaje es que no puede darse sino a la luz de la conciencia lingüística contemporánea del autor-estilista. Contemporaneidad que viene a complejizar el tema de la unidad de estilo, por ejemplo. En el caso de Montalvo, dicha iluminación-estilización<sup>80</sup> es especialmente particular, pues se trata de una doble

---

<sup>80</sup> Otro tipo de iluminación cercano a la estilización es el de la variación. La estilización, si es mantenida hasta el final, opera con el material del lenguaje ajeno, lo ilumina con sus propios intereses, sin

conciencia del lenguaje: la suya (su selección propia del lenguaje) y la del hipertexto cervantino. De ahí la presencia de ciertos elementos bien iluminados, con acentos claramente intencionados, y otros en la sombra, también con acentos particulares. Las unidades estilísticas, renacentistas y neoclásicas, tanto de acción como de lugar, buscan, precisamente, su correspondencia con un todo. La unidad anhela que las partes estén vinculadas fuertemente unas a otras; su fragmentación destruiría el todo, la presencia de una voz distante lo debilitaría, no caben partes superfluas, solo las necesarias. Tal cohesión interna solo admite una coherencia lógica y causal de la historia, y una consistencia tonal de la obra en su conjunto. Se trata de una integridad (totalidad) y cohesión o necesidad tanto inteligible como estilística de las partes. Sin embargo, las fuerzas desintegradoras que anota Martínez-Bonati para el caso de *Don Quijote* son frecuentes y hasta constitutivas del diseño de la obra. Estas tienen que ver con la acción, el tiempo, la coherencia óptica e inconsistencias de diseño, la contradictoria constitución interna de los personajes. En el caso de la unidad de acción, esta se rompe por la presencia de historias intercaladas, semiepisodios vinculados de manera marginal a los personajes principales, aventuras del protagonista, multiplicidad de acciones: factor de desintegración, las aventuras no son necesarias ni probables, sino solo posibles. La secuencia de las aventuras adquiere un sentido: el carácter de las aventuras va cambiando conforme va cambiando la personalidad de los protagonistas (Martínez Bonati 1995, 85). Esto da cierto orden a la unidad de las partes. Pero este orden no es causal, no tiene una lógica fuerte. *Don Quijote* carece de unidad aristotélica en el sentido fuerte del término. El tiempo es múltiple también. Como ha señalado Martínez Bonati (86), hay un tiempo real: la longitud de la obra; un tiempo imaginario inherente a la historia: desde la locura hasta su muerte; un tiempo imaginario: el acto de narrar la historia; un tiempo estético-fenoménico: las duraciones presentadas y vividas en la experiencia del acto poético. Los “descuidos” y “olvidos” de Cervantes son consecuencia de su estilización no realista y de su audaz juego metapoético. En esto consiste la coherencia óptica e inconsistencias de diseño, en los impulsos de disolución como parte de la forma artística (84-9). La creación

---

introducir el material lingüístico contemporáneo. La introducción de palabras, formas, giros, etc. contemporáneos constituye un error (anacronismo o modernismo). Si tal “error” es intencional y organizado, la introducción de su propio material temático y lingüístico se adueña de la palabra, es lo que se llama la *variación*, que puede llegar a convertirse en hibridación. La variación es la combinación de universos estilizados: el que se estiliza y el que estiliza la conciencia contemporánea. Es poner el lenguaje que se estiliza en nuevas situaciones, insospechadas en su época. Lo más común es introducir el material lingüístico ajeno en el lenguaje y temas contemporáneos. No al revés.

de una imagen del lenguaje y del universo solo es posible a partir de recrear el lenguaje parodiado, no de la destrucción del lenguaje ajeno. La reproducción lingüística (dialectológica), por parte del novelista, de los lenguajes ajenos no puede ser exacta y completa; al contrario, es artística. La representación artística consiste en el reconocimiento del lenguaje propio en el lenguaje ajeno, del horizonte propio en el horizonte ajeno, la traducción ideológica del lenguaje ajeno.

### *Estilización de la palabra*

Una definición de novela que da Bajtín es la de descentralización del universo ideológico-verbal. La percepción de la palabra, en este caso, es diferente, y no solo de la literaria, también de la empírica. La palabra de la novela pone en cuestión tanto el mundo cerrado y ordenado como el lenguaje que lo expresa, y esto mediante la percepción más profunda de la forma interna de la palabra ajena y de la propia, sentida como ajena. “Un estado social cerrado, una casta, una clase, en su núcleo unitario y estable, no pueden constituir un campo socialmente abonado para el desarrollo de la novela, si no están en descomposición y no se les saca de su equilibrio interno y de su autosuficiencia: el fenómeno del plurilingüismo, como diversidad de lenguas y lenguajes, puede ser, en este caso, tranquilamente ignorado por la conciencia lingüístico-literaria, desde la altura de su lenguaje único, incontestable, autoritario” (183-4). La idea de Anderson Imbert para el caso de Montalvo sería, dado el caso de una ausencia de plurilingüismo, un universo cultural cerrado, capaz de transmitir, con su lenguaje literario, “imágenes verbales puramente objetuales, carentes de intenciones, palabras-cosas carentes de potencias prosaico-novelescas” (184). Esto implica que el problema no es solo de Montalvo, como sujeto individual, sino del escenario social, incapaz de una relativización de la conciencia sobre la unidad social como de la unidad lingüística y literaria. La diversidad, por tanto, es exigida no solo desde el dialecto literario sino también desde el mundo extraliterario. De ahí la necesidad del plurilingüismo, en el lenguaje y en la conciencia cultural, como núcleo de la novela, que pueda relativizar otros sistemas lingüísticos e ideológicos.

El lenguaje literario, único y unitario está ligado a las autoridades religiosas, políticas e ideológicas. Su descomposición es necesaria para la maduración de una conciencia lingüística descentralizada (186). En Montalvo, el pretendido lenguaje único

canonizado, fortalecido por la unidad aún inquebrantable de un mito<sup>81</sup> nacional civilizatorio, es bastante fuerte para que el plurilingüismo pueda ingresar y descentralizar su conciencia lingüístico-literaria. La toma de conciencia de sí misma por parte de la cultura (de otras culturas y de otros lenguajes) trae consigo el desgarramiento de la percepción mítica del lenguaje. La percepción mítica del lenguaje entiende la representación de la realidad como correspondencia absoluta de sentido y lenguaje. La ruptura del carácter cerrado y autónomo de la cultura nacional puede permitir su descentralización ideológico-verbal (186). Caso contrario, el carácter literario del lenguaje no escapa a las intenciones ideológico-culturales, a los distintos intereses y valores, incluso puede intentar proteger los privilegios de una sociedad cerrada o intereses locales, o centralismos político-culturales. La gramática académica, la escuela, los salones, las corrientes literarias, ciertos géneros, etc., son los que patrocinan y concretizan dichos centralismos. En sus extremos, este tipo de lenguaje literario llega hasta un límite lingüístico, el de la corrección lingüística, (se trata del ‘así se dice...’) que se universaliza, pero perdiendo, al mismo tiempo, su potencia expresiva y diversidad ideológica; si tiende hacia su límite estilístico, su contenido adquiere una cierta precisión semántico-objetual y expresiva, que se traduce en el “así debe pensar, hablar y escribir toda persona distinguida” (197).

La novela caballerescas, por ejemplo, se opone a la palabra inferior, a la palabra de la vida, la palabra vulgar, no literaria que se expresa en el orden práctico, en los problemas triviales y ordinarios, en los límites de contextos específicos y particulares; es una palabra “propia” frente a la palabra “otra”. La palabra caballerescas es una palabra idealizada, «ennoblecida». En la novela caballerescas, la oposición de la palabra propia y la palabra otra, se da a través de asociaciones elevadas y nobles, llena de reminiscencias de contextos elevados (históricos, literarios, científicos). Su propósito literario extragenérico pretende dar normas a la lengua de la vida: de estilo y de buen tono: cómo conversar en

---

<sup>81</sup> Bajtín (184-5) ha señalado que una de las características constitutivas del mito es la unidad inquebrantable entre la palabra y el sentido ideológico. Esta unidad absoluta no solo determina las representaciones mitológicas, sino también la percepción específica de las formas lingüísticas, de los significados y de las formas estilísticas. El pensamiento mitológico paraliza el movimiento natural del lenguaje. Las categorías lingüísticas se anquilosan y pierden su flexibilidad formal, así como las posibilidades expresivas de la palabra. El pensamiento mitológico sigue una secuencia del tipo: dominio del mito sobre el lenguaje, del lenguaje sobre la percepción y la concepción de la realidad. La percepción mitológica implica una autoridad lingüística que se apropia de todo el sentido y de toda la expresión, producto de su inexorable unidad.

la sociedad, cómo escribir una carta, etc.<sup>82</sup> (199). Cervantes resultará para Bajtín un feliz acontecimiento para la lengua: una genial expresión artística del encuentro entre la palabra ennoblecida de la novela caballeresca y la palabra vulgar. Este encuentro polémico de la palabra ennoblecida y el plurilingüismo aparece en los diálogos novelescos con Sancho y otros representantes de la realidad plurilingüe y grosera de la vida (el Vizcaíno, los galeotes, etc.). A pesar de su pretensión de unidad o de uniformidad del lenguaje ennoblecido, de actitud cerrada y fiel a sí mismo, la presencia de una realidad inferior impide que tal ideal se consiga. Por eso, Bajtín considera tal unidad y uniformidad como pálidas y mortecinas. La realización del lenguaje artístico en la representación caballeresca se ubica en un horizonte objetual y expresivo inmovilizado, el hombre mismo procura o aparece en una pose inmóvil, de espaldas a otras voces.<sup>83</sup> “Es un horizonte que no está lleno de cosas reales, sino de reminiscencias verbales de cosas e imágenes literarias, opuestas polémicamente al plurilingüismo grosero del mundo real y purificadas minuciosamente (pero intencionadamente polémicas y por eso perceptibles) de posibles asociaciones corrientes, groseras” (200). Aunque para Bajtín, la novela debe ser expresión de los lenguajes (microcosmos de plurilingüismo), vemos que Montalvo busca una expresión –interesada– desde su posición particular: semibárbaro, con un imperativo social. Lo cual provoca un diseño de la lengua objetiva y concreta. Apartado, quizás, de su utilización real, su palabra, muchas veces, forma parte del concepto que

---

<sup>82</sup> Bajtín (199) resalta la influencia de *Amadís* como fundamental en el siglo xvii. “Se componían libros especiales, como por ejemplo *El tesoro de Amadís*, *El libro de los requiebros*, que recogían modelos de conversación, cartas, discursos, etc., extraídos de la novela, libros que han tenido una difusión y una influencia enormes durante todo el siglo xvii. La novela caballeresca ofrece la palabra a todas las situaciones y casos posibles, oponiéndose siempre a la palabra vulgar en sus modalidades groseras.”

<sup>83</sup> Por el contrario, los representantes de la segunda línea estilística (la primera es la sofística) de la novela (Rabelais, Fischart, Cervantes, etc.), introducen la parodia para transformar ese procedimiento de abstracción, se producen, entonces, una serie de asociaciones intencionadamente groseras, de manera que la banalidad prosística, viene a oponerse al elevado plano literario que se había alcanzado mediante el proceso de abstracción. Sancho Panza conseguiría, así, introducir un plurilingüismo que le había sido negado por su polémica eliminación abstracta. De todas maneras, en la segunda línea estilística, el lenguaje ennoblecido de la novela caballeresca es sólo uno de los participantes en el diálogo de lenguajes, es una de las imágenes del lenguaje en prosa, una imagen poderosa que opone resistencia dialógica al autor, una imagen que potencia la bivocalidad. Bajtín marca los comienzos del siglo xvii como los inicios de la novela barroca, y con ella la sustitución de la primera línea estilística de la novela cuya idealización y polemización abstracta –del romanticismo caballeresco– son sustituidas por fuerzas históricas reales. En este momento, a la palabra ajena no se llega evadiendo la realidad contemporánea, sino confrontándola para conseguir la representación de uno mismo. Esta nueva forma de actitud con respecto al material, al lenguaje ajeno, propia de la concepción barroca del mundo (extremada y en tensión respecto a la unidad idealizada), al apropiarse del material histórico, deja fuera una posible autonomía del mundo cultural ajeno.



Bajtín denomina ‘patético’, aunque no plenamente uniformes, ennoblecidos y “literaturizados”.<sup>84</sup>

En *Don Quijote*, la introducción de los géneros intercalados, o de los géneros extraliterarios (los costumbristas, por ejemplo) sirven para introducir en la novela la diversidad de lenguajes de la época, lo que Bajtín, precisamente, entiende por novela: un reflejo completo y multilateral de la época. ¿Pero qué sucede cuando en la novela no están representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, cuando la novela no es un microcosmos de plurilingüismo? Siendo la unidad social compleja y contradictoria, la incorporación del material lingüístico en la novela debe ser similar. Un lenguaje percibido y dado desde un horizonte ideológico social específico no representa la imagen cabal de la lengua y no sirve para la orquestación novelesca. Bajtín exige del autor la incorporación y la interrelación de los demás lenguajes para que el lenguaje pueda revelarse en toda su originalidad. Esta exigencia implica que la novela incorpora un punto de vista socialmente realizado, es decir, en él cohabitan variedad de voces concretizadas en dicho punto de vista. La posición del autor frente a la materia no puede ser abstracta, es decir meramente semántica ni reflexivo-argumentativa; el lenguaje debe ser propio, o, al menos, un lenguaje consciente de una apropiación ajena. Esto no quita que el autor no sobreponga a ellos su propia apropiación del lenguaje. La incorporación del plurilingüismo en la novela nunca es plena y absoluta: ni lógica, ni semánticamente es posible una incorporación justa de los puntos de vista. No es que su incorporación abarque una plenitud social o histórica de los lenguajes ideológicos en interacción con los lenguajes reales sociales del autor, como desearía Bajtín. La incorporación lingüística del pasado en el presente, y viceversa, se produce en una nueva resonancia, en un nuevo lenguaje, en un “en sí” propio de esa nueva construcción verbal. De todas maneras, es en el plurilingüismo donde se puede revelar de manera más contundente cierta plenitud de sentido histórico real, pues solo ahí las distintas voces han dicho lo que tenían que decir. Es lo que sucede con *Don Quijote* y su “acabamiento” de los otros lenguajes en boca de sus personajes. Es ahí donde se produce una especie de plenitud del sentido histórico de los lenguajes. De ahí que

---

<sup>84</sup> La palabra ‘patética’ es la de popes y frailes, de reyes y señores, de caballeros, de los sabios y poderosos. A esta se le opone el lenguaje del pícaro, del tonto y del bufón. El pícaro, por ejemplo, reproduce paródicamente, el patetismo; su conciencia irónica es la que transforma la palabra patética, descubriendo su mentira. El engaño gracioso y la tontería son las dos formas como se responde al patetismo, a la seriedad y a la convencionalidad. Asimismo, el bufón, por su posición social específica está facultado para hablar en lenguajes diferentes a los de la autoridad, y a desnaturalizar premeditadamente los lenguajes consagrados. Véase Bajtín (216-9).

Anderson Imbert hablara de la novela de Montalvo como una novela sin relieves históricos. No tanto por ser la novela de Montalvo una novela que se ancla en un pasado y un horizonte que no son directamente los suyos, sino porque en él el diálogo con Cervantes parece unilateral. El Quijote de Cervantes en boca del Quijote de Montalvo no logra el cometido bajtiniano de la novela porque falta en Montalvo una concreción mayor y más plena desde la incorporación ideológica y social de los puntos de vista propios del siglo XIX ecuatoriano. A pesar de esto, la presencia o ausencia del plurilingüismo en la novela de Montalvo puede confrontarse con la idea que propone Bajtín en cuanto a la presencia de un plurilingüismo cuyos lenguajes no se conocen entre sí (plurilingüismo de la «existencia en sí») y de un plurilingüismo cuyos lenguajes se revelan recíprocamente y se sirven uno de otro (plurilingüismo de la “existencia para sí”). En el segundo caso, cada uno de sus lenguajes refleja un fragmento del mundo, y sugiere un mundo mucho más amplio, con más horizontes de lo que podría hacerlo un plurilingüismo en sí.

Efectivamente, la idea de un lenguaje único es casi imposible, si se considera que el discurso mismo del autor es un sistema estilístico de lenguajes (incluso si se hace abstracción de los lenguajes de los personajes y de los géneros intercalados), pues la materia de ese discurso estiliza (directamente, paródicamente o irónicamente) los lenguajes ajenos, las otras voces están dispersas en las masas verbales expresadas artísticamente o no. El plurilingüismo de la novela no es una mezcla genética de lenguajes; es un sistema artístico de lenguajes nuevo, cuyas voces difícilmente pueden ser identificadas como “propias” del autor, sus particularidades semánticas y sintácticas nunca son de un lenguaje único. “La tarea de describir el lenguaje de la novela es absurda desde el punto de vista metodológico, porque no existe el objeto mismo de tal descripción de un lenguaje único en la novela” (231). La palabra “propia” del autor, aun en primer plano de la obra, a pesar suyo, establece un diálogo plurilingüe fuera de la obra, con otros horizontes de comprensión social.

En el análisis del estilo novelesco se presentan dos tipos de transformaciones a los que está sometido el fenómeno lingüístico: canonización y reacentuación. Para el primer caso, la introducción en la novela de elementos de plurilingüismo (provincianismos, expresiones técnico- profesionales, etc.), por el hecho de ser intencionales, suelen ser utilizados con reservas por parte del autor; otros elementos lingüísticos, ya canonizados por el lenguaje literario, no son percibidos por el autor como formando parte del sistema de habla provinciana o de argot profesional, para instalarse en el sistema del lenguaje literario. Para Bajtín, sería un error de bulto confundir los planos y analizar la novela

como elementos lingüísticos diferenciados, cuando el autor ha asimilado el primero en el mismo plano de su lenguaje. Es lo que sucede con Montalvo y su lenguaje canonizado: su plurilingüismo puede disminuir, precisamente, en el momento en que se logra identificar lo que significa para el autor un elemento ya canonizado del lenguaje literario. Este tenso encuentro provoca que los aspectos del plurilingüismo se canonicen más fácil y rápidamente: un sistema de lenguaje pasa al otro; el de todos los días al lenguaje literario, y al revés, del argot profesional a la vida cotidiana, de un género al otro, etc. Es allí donde los límites se diluyen y es difícil establecer con exactitud la dirección en que los traslados lingüísticos han cruzado dicho límite. En el caso de Montalvo, habría que determinar si su época, en el Ecuador, fue fecunda de plurilingüismo o si, al contrario, el autor vivió una época lingüísticamente más estable y conservadora; aunque no se debe olvidar sus distintas migraciones, desde muy joven, a Quito, Colombia y Europa, particularmente Francia, lo que implica, necesariamente, desplazamientos culturales y lingüísticos. En las épocas más estables, la canonización se realiza más lenta y difícilmente. La fórmula sería: a mayor plurilingüismo, mayor canonización; a menor, plurilingüismo, menor canonización. Para el primer caso, el análisis es más complejo, no así para el segundo.

El proceso de reacentuación tiene que ver con la percepción de las distancias y de los acentos –atenuados o borrados sus matices- que realiza el autor en la novela. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando la recepción de la palabra bivocal se convierte en discurso monovocal, por efecto propio de la transmisión de la palabra. Puede suceder lo mismo con la parodia: dado el caso de que su primer objetivo sea el de la representación, más que el de parodiar precisamente. Su recepción paródica disminuye drásticamente para el lector situado al margen del propósito del autor. La reacentuación, finalmente, depende de cambios efectuados en el proceso de diálogo plurilingüal. El diálogo de los lenguajes de una época o épocas implica ya su modificación, de manera que el lenguaje, en la imagen prosística, tiene otra resonancia o acentuación, pues este nuevo escenario lingüístico implica una nueva y diferente percepción. En este nuevo diálogo, la intencionalidad paródica del autor puede ser directa o puede convertirse en objetual: una imagen cómica puede resultar en trágica, por ejemplo; una imagen que enmascaraba puede resultar en desenmascaradora. El proceso de reacentuación de Montalvo respecto a Cervantes –legítimo, por otro lado- es percibido por aquél desde un trasfondo que puede resultarnos ajeno, hoy. En tales circunstancias, nuestra actual reacentuación de los *Capítulos* podría resultar ajena a las motivaciones de Montalvo. La distancia a la que

aparece la concepción del autor y de su tiempo puede provocar la simplificación o vulgarización de la obra, transformando, por ejemplo, una imagen bivocal en una plana; lo heroico en serio, o lo sentimental en patético. De una u otra manera, una obra reacentúa las obras del pasado. Las reacentuaciones socioideológicas del *Quijote* han sido variadas y continuas. Ellas son las que posibilitan, gracias a sus intencionalidades particulares, descubrir, en cada época, un nuevo escenario para la dialogización y la multiplicación semántica. En Montalvo, por ejemplo, la reacentuación más importante es el paso de un héroe del plano cómico al superior; Montalvo insiste en la representación de su héroe en la desdicha y el sufrimiento; no quiere decir que no existiera en Cervantes, pero los sufrimientos del Quijote montalvino reacentúan ese registro superior. Lo mismo podemos ver en la figura de don Prudencio Santibáñez cuando tal proceso de reacentuación nos lleva desde la familia cortesana feudal en el *Quijote* a la familia noble del XIX.

#### *Bajtín y la novela caballescica*

La novela caballescica opera con el tiempo de la aventura: el griego, mayormente, y el tipo apuleyano de novela de aventuras y costumbres. El tiempo se reparte en una serie de fragmentos-aventuras. La puesta a prueba de las identidades de los héroes (y de las cosas), juega un papel organizador: la fidelidad en el amor y la fidelidad al deber-código caballescico. Otros aspectos también son recurrentes: por ejemplo, ligados a la idea de la identidad: muertes ficticias, reconocimiento-no reconocimiento, cambio de nombres, etc. Hay motivos fantástico-orientales: todo tipo de encantamientos, que excluyen temporalmente al hombre de los acontecimientos, y lo transfieren a otro mundo (303).

En el tiempo de la novela caballescica tiene lugar la intervención del suceso, del destino, de los dioses, etc. Esto debido a que es propio de esta novela el tiempo de la ruptura, del hiato temporal en las series temporales normales, reales, necesarias, pues éstas son transgredidas de repente y los acontecimientos toman un curso inesperado e imprevisible. El «de repente», se normaliza y se transforma en algo determinante. El mundo se transforma milagrosamente, y el milagro mismo se transforma en algo corriente (sin dejar de ser milagroso). Lo imprevisible es esperado, y se espera sólo lo imprevisible (304). Por eso el héroe de la novela caballescica habita en la aventura, su mundo es el de la aventura, o sea el del «de repente» milagroso, siendo éste el estado normal del mundo. Es un aventurero, pero un aventurero desinteresado (tanto para el tardío de Montalvo como para el original de Cervantes), la lucidez se transforma en ímpetu descontrolado

para alcanzar sus objetivos. Fuera del mundo milagroso y de la aventura, el héroe pierde su identidad. No es de extrañar que en este mundo milagroso y repentino, aparezcan las hadas buenas y malas, los hechiceros buenos y malos, en caminos y castillos encantados.

La unidad armónica de estos héroes se parece a una pieza monolítica, no hay fisuras en la imagen que de ellos nos llega. Incluso el mundo que habita es de esta categoría. Es decir, en sus viajes, el héroe pasa de un país a otro, entra en contacto con diversos señores feudales, pero el mundo es siempre el mismo: la gloria lo cobija, el heroísmo y la deshonra son su norte y su desventura (305). Este es el cronotopo específico de este tipo de novela: *un mundo milagroso en el tiempo de la aventura*.

El juego subjetivo con el tiempo es propio de la novela caballerescas. Las expansiones lírico-emocionales (a más de las formaciones fantásticas y las del sueño), permiten la desaparición de acontecimientos enteros como si no hubieran existido (306-7). En esta ruptura o ausencia de temporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será; pues es necesaria la eliminación del tiempo para que se revele la auténtica realidad, que antes era mediada o separada temporalmente. “Hacer simultáneo lo no simultáneo, y sustituir todas las divisiones y relaciones temporales-históricas por divisiones y relaciones puramente semánticas, atemporales-jerárquicas, fue la aspiración constructiva-formal de Dante, que determinó una construcción de la imagen del mundo en la vertical pura” (309).

### **3. El Montalvo de Anderson Imbert**

Miguel Gomes (2002, ix), en *Estética hispanoamericana del siglo XIX*, apunta dos hechos clave en la actividad de los fundadores intelectuales del XIX: una proyección humana de cuestionamiento de las estructuras sociales y filosóficas recibidas del pasado, y una disciplina humanística para la comprensión y evaluación de la producción artística. Ambas actividades implican una reforma de la visión del mundo como de las artes y su respectiva meditación en asuntos estéticos. Acabada la Independencia política, inicia la tarea de evaluación de la herencia colonial. El esfuerzo teórico es patente. En cuestiones artísticas, rotos los marcos preceptistas y pedagógicos, se abre un proceso creativo importante.

Para Anderson Imbert (1948, 22), esta etapa cuestionadora decimonónica, para el caso ecuatoriano, no es producto, precisamente, de una generación plena y limpiamente romántica. En las ideas de Montalvo, en sus recursos artísticos se superponen

neoclasicismo y romanticismo. Según Anderson Imbert, al autor ecuatoriano le falta un elemento muy propio del romanticismo: “Montalvo no tenía sentido de la historia” (23). Sus evocaciones de episodios de Grecia y de Roma, de los árabes en España y de la Edad Media, de los humanistas y el renacimiento italiano, del Siglo de Oro español, la Revolución francesa y la Independencia americana es un pasado concluido; es como un escenario estático construido para la representación teatral, sin relieves, sin perspectivas, en un solo plano. “Montalvo (que en esto era un racionalista) creía que en el gran teatro del mundo Sócrates, Virgilio, Dante, Montaigne, Shakespeare, Calderón, Rousseau, Byron, Victor Hugo están representando, fuera del tiempo, los papeles que la Razón les ha asignado” (23). De ahí la conclusión necesaria: Montalvo, ajeno al historicismo, convierte la lengua en una materia unitaria y lógica, propiedad de gramáticos y retóricos (24). Entonces, lo que importa de la lengua no es tanto su semántica, sino sus formas acabadas y limpias.

Anderson Imbert ve en Cervantes, tras la presencia de disparates lingüísticos, un recurso cómico; en Montalvo, en sus *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, una actitud pedagógica para corregir errores del habla popular; no hay humorismo, y si lo hay, es forzado, al servicio de la didáctica: un fraile ‘se destornilla de risa’, su Quijote aprovecha inmediatamente la ocasión para explicarlo todo (27). El habla espontánea no era prenda querida para Montalvo; lo suyo, la lengua literaria artificial, es lo que señala Anderson Imbert.

Precisamente, en *El Cosmopolita*, Montalvo le responde a Miguel Antonio Caro: “No pensaba yo que escribía tan acertado como usted lo reconoce; pero si soy español y de los mejores tiempos ¿qué más quiero? [...] ¡En América se habla americano!, pero a mí me gusta hablar castizo, y he leído, y he estudiado” (Montalvo 1923, 208). Y en el mismo periódico: “‘Con tal de que hable la lengua popular’. ¡Jesús, si he de hacer eso! ¿Olvidaré la lengua castellana, que me he empeñado en aprender hasta hacerme llamar español de los mejores tiempos por insignes literatos? ¡No quiero!; hablen allá su lengua, que yo hablaré castizo. No me entienden porque no prohíjo ese idioma triorquida, ese monstruo nacido de tres padres de diferente naturaleza, esa jerga americana compuesta de castellano, francés y quichua” (1923, 273).

Anderson Imbert (1948, 29), asimismo, señala que el uso de la lengua popular, la lengua truhana, el habla popular ecuatoriana le servía a Montalvo para caricaturizarla, para acentuar aquellos rasgos lingüísticos que le estorbaban; muchos regionalismos eran usados como notas vejatorias, para ridiculizar a sus enemigos. En su descargo, Anderson

Imbert menciona la influencia de Larra, Fernán Caballero, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y otros inundando a toda la América, de 1840 a 1870, de una literatura costumbrista. La actitud vigilante e inspeccionadora sobre la lengua se entiende por el deseo de Montalvo de que la lengua de América fuera la de España. La tensión que podría haber padecido Montalvo –rodeado de sus compatriotas y su uso vulgar de la lengua– frente a la Academia –con su gramática, su diccionario y sus autoridades como modelo– decantó en una ceguera ante la lengua de esta parte de América, y le hizo anhelar un lugar en la órbita académica española (31).

La presencia de Caro y Cuervo en la órbita intelectual del XIX es fundamental en la idea de unidad de la lengua para Montalvo. No es posible, por tanto, una libertad lingüística, aunque sí una libertad política. De ahí que bien pudiera Montalvo criticar a los “malos” escritores y traductores españoles, no así a la España misma. El aflojamiento o descuido de la lengua en América impedirá su inserción en la civilización. Es inevitable que la buscada unidad de la lengua se la consiga a través de autoridades y normas. ¿Quiénes eran esas autoridades? La España de los siglos de oro. Cuervo (1930) aconsejaba, como inevitable, para los americanos, el estudio gramatical y lingüístico para el uso y conocimiento de la lengua. En este contexto es que Anderson Imbert (41) considera los *Capítulos* como mero ejercicio de aprendizaje, y a que entendiera literalmente esta declaración de Montalvo (2004, 171): “Ensayo o estudio de la lengua castellana tituláramos esta obrita”; la escribe “por aprovecharnos de ciertos estudios que teníamos hechos de la lengua castellana y del ingenioso hidalgo” (168). La Academia y las Gramáticas son los otros instrumentos de su ideal de la lengua: “¿Cuándo acabarán los españoles por fijar la ortografía de su lengua? [...] La Academia, Salvá, Bello, raras veces están acordes” (Montalvo 1923, 375). Los preceptistas también son recurrentes en este objetivo montalvino: Capmany, Baralt, están los comentarios al *Quijote*, Clemencín, las apuntaciones críticas de Rufino Cuervo. Este afán purista lo percibe Anderson Imbert en toda Europa, pues las Academias seguían, como política del idioma, la defensa de un pasado literario y la resistencia contra lo que iba a corromper esa pureza. (Anderson Imbert 1948, 47). Es, precisamente, la lengua pura, la lengua clásica, su segunda religión. (EE, 233). Por eso, la importancia que les da a las etimologías: “La pureza de la lengua es su cultura: sin etimología no puede haberla sabia” (ST, II, 63). Además, era propio de esta América las discusiones lingüísticas de ‘cómo se dice’ y ‘cómo debe decirse’, que también hereda Montalvo. “Todos, unos más, otros menos, estaban gastando los últimos cobres de la herencia del siglo XVIII” (Anderson Imbert 1948, 62).

*La imitación y la voluntad de estilo*

Cree Anderson Imbert (58) que la imitación que Montalvo hace de Cervantes en los *Capítulos* no es del estilo del *Quijote*, sino más bien de la lengua de Castilla como un monumento histórico superior. En este proceso de imitación, los modelos son fundamentales, pero con arreglo a preceptos académicos. Sin embargo, le reconoce también cierta libertad de estilo, modelado por las influencias, pero que no recuerda concretamente a ninguno (61). ¿Voluntad de estilo: libertad, a pesar de su academicismo? ¿Hasta qué punto fue libre?

Hay que reconocer que Montalvo, como todos sus contemporáneos, emprende una lucha contra los males del Ecuador, también de América: la anarquía, el caudillismo militar, el poder del clero, la ignorancia del pueblo, el despotismo, la corrupción administrativa, la grosería, la injusticia, la pobreza, la violencia, la degradación. De manera que, su mirada no es tan ajena a la realidad del Ecuador y de América. “Pues yo digo que me tengo por muy desgraciado de haber nacido en países y tiempos donde la razón y la conciencia no han amanecido” (Montalvo 2011, 117). Anderson Imbert le reconoce su participación de los ideales románticos de una América unificada, liberal y progresista, aun cuando las penurias de su país y de América le hacían querer evadirse de ellos. De todas maneras, su idea del progreso se relaciona con el concepto de asociación civil y el de Dios. No es estática como ha dicho Anderson Imbert, aunque sí contradictoria: depende de Dios, pero también del hombre:

Nuestro siglo, este siglo décimonono, el siglo monstruo por los descubrimientos sublimes y los sucesos estupendos, es el período de las sociedades. Mucho hacen los hombres en el día, pero nada hacen solos. Un principio social columbrado por un sabio; una idea generosa descendida a la inteligencia de un amigo del género humano, permanecen en estado de simiente, hasta cuando son sembradas en el seno de una asociación, a cuyo calor fermenta, cobra vida, y sale con fuerza a obrar sobre el mundo, cumpliendo los decretos de la Providencia que mira por el adelanto de las humanas sociedades. (Montalvo 1929, 88)

No solo por las confidencias de Montalvo a un amigo (como señala Anderson Imbert), sino por las correcciones en los manuscritos, se sabe que quitó a los *Capítulos* casi todas las trasposiciones de la política al arte. Esto podría, más bien, fijar la idea de un escritor con voluntad artística. Sin embargo, para Anderson Imbert (1948, 105), siendo Montalvo el anti-Avellaneda (por su negativa al desagravio burlesco de los personajes),



termina pareciéndosele por haber copiado de Cervantes lo exterior: rasgos de los personajes, comicidad, lenguaje, aventura. Lo mismo que por su incapacidad para la poesía y sin amor a lo caballeresco. Lo que le diferenciaría a Montalvo de Avellaneda sería su especialización en una mitad de don Quijote: el símbolo de virtud. Esto derivaría en una novela inclinada a rescatar todo lo que sea valor filosófico. Esto trae otra implicación. La simpatía y comicidad de Sancho Panza, en Montalvo, es precaria frente a la de Cervantes. Es demasiado respondón, anota Anderson Imbert (107). La otra, de más peso narrativo, tiene que ver con un Montalvo más ensayista que narrador. Las aventuras, en vez de ser contadas, son sustituidas por un ensayo sobre la locura como fuente de aventuras; los discursos de don Quijote son los que permiten sostener el avance de la historia, aun cuando la voz del ensayista Montalvo se haga presente: “sobre la virtud del agua, p. 51; sobre el llanto, p. 59; sobre el decoro y la pobreza, p. 108; sobre el valor de la acción, p. 174 o hasta que el mismo Montalvo aprovecha el pretexto del relato para darnos sus reflexiones morales sobre la situación (los privilegios de la pobreza, p. 11; el respeto al árbol, p. 86)” (108). Esta limitación en la ejecución de aventuras, en unos casos, o la excesiva precaución en mantener la figura hierática de don Quijote, se explicaría por el cuidado de Montalvo en preservar a su personaje como a un símbolo moral, sin exponerlo al fracaso ni al triunfo constantemente: el combate de don Quijote con Brandabrand y Brandabrisio (caps. XXIX-XXXIV), no se lleva a cabo; en el capítulo XL: cuando “el juez del torneo vio que la cosa olía a chamusquina, saltó al palenque, y echando el bastón a la arena, declaró concluida la batalla” (Montalvo 2004, 405). El Quijote de Montalvo, a decir de Anderson Imbert (1948, 109), carece de aventuras. Hay ciertas peripecias que acontecen a los personajes, pero aun atenuadas por el autor, pues éste más dice antes que narrar lo que se hace. Se trataría de un autor-ventríloco que modela las voces de los personajes desde un solo punto de vista: un monólogo con varias voces, sin conflicto de conciencias. De todas maneras, esa vocación ensayística de Montalvo, presente en la novela, se da en el nivel del pensamiento, mas no en el del estilo como tal del ensayo; es decir, en los *Capítulos* hay pensamiento, pero no ensayo propiamente dicho, debido a que el registro estilístico de la obra diluye tal posibilidad; la intención estilística de Montalvo evita que las ideas no permanezcan en el ámbito ensayístico. Por ejemplo, las digresiones continuas (yuxtaposiciones, intercalaciones, desarrollos lógicos, adornos) que hacen que el discurso no avance, desproporcionadas muchas veces, no están presentes en la novela; pero sí en la obra ensayística del autor. Finalmente, la lectura de Anderson Imbert se estanca en una visión estrecha del concepto

de imitación: la suya es una comparación con el modelo inalcanzable que es el *Quijote* de Cervantes; no existe la apertura hacia una interpretación más amplia, dentro del contexto decimonónico hispanoamericano.

#### 4. Temas recurrentes en los estudios cervantistas

Característica relevante de la novela de Cervantes es su naturaleza paradójica: imaginario y objetivo-histórico (Martínez Bonati 1995, 27). Esto no quita que también se lean sus manifestaciones imaginarias como correspondientes a clases de objetos reales, derivando en apreciaciones psicológicas de los personajes, en la sociología de sus relaciones, en la geografía como determinante en su perfil humano, en la historiografía de los sucesos, en la evaluación moral de sus acciones.

Las interpretaciones estéticas y de significado del *Quijote* son de varios tonos: realismo, simbolismo, parábola cómica, crítica del idealismo, cuadro de la sociedad de la época, alegoría de la condición humana, mito heroico, sátira contra el optimismo, universalismo poético y ético, unidad de la lengua, hispanidad. De allí la asociación del *Quijote* con los valores supremos: el Heroísmo, el Idealismo, la Fe, la Patria, la Bondad, la Justicia, la Verdad, la Libertad, el Progreso, lo Castizo, la Virtud (30). ¿Cuál de ellas pertenece a Montalvo? A decir de Anderson Imbert, por ejemplo, Montalvo perseguía, a más del aprendizaje de la lengua mediante la imitación, un fin ético; su concepción del arte admitía la prédica moral, y de raíz religiosa; por eso la belleza y la moral participaban de Dios. “Como Dios tras la bóveda celeste, así la Belleza está tras obras de los grandes maestros” (Montalvo 1923, 2); el arte no puede estar lejos de una serie de preceptos: Dios “no gusta de la desarmonía, Él tan acompasado y armonioso” (49). Y la belleza es de contenido moral: “la poesía es la belleza, la perfección del alma: poetas malvados no los hay” (22). Precisamente, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* enrumba por los ensayos intercalados o puestos en boca de don Quijote; el ensayo invade la novela, y la imaginación es escasa. Según el mismo autor, la actitud de Montalvo al escribir la novela fue la del ensayista, no la del narrador; su propósito, ante todo, era moralizador, junto a su deseo de aprendizaje y apropiación de la lengua de Cervantes, no se interesó tanto en el Quijote como fuente de poesía; era más importante atender al “pensamiento” de Cervantes. “Partió en dos al Quijote –el ridículo, el heroico-, rechazó una mitad y se quedó con la otra, la que le servía de símbolo moral, don Quijote simbólico, encarnación de la verdad y la virtud en forma de caricatura” (Anderson Imbert 1948, 105).

Una de las tesis que propone Martínez Bonati (1995, 17) como justificación y significado de la novela de Cervantes hace referencia a la confrontación entre realidad y literatura y el cuestionamiento de todo tipo de imaginación institucionalizada. Esto significa, por un lado, que no hay en *El Quijote* una teoría ni un pensamiento sobre la literatura y sobre la vida, al menos no de una manera continuada y sistemática. Por otro lado, lo que se podría abstraer como teoría y pensamiento no se presenta en primer plano, sino sometidos a la imagen artística. Los discursos-ensayos que percibe Montalvo en Cervantes, y a los cuales parodia, no tendrían el mismo valor semántico en ambos autores<sup>85</sup>:

Me parece también innegable que los más o menos extensos ‘discursos’ de don Quijote (sobre la Edad Dorada, las Armas y las Letras, los principios de gobierno y justicia –a Sancho-, la paz –a los de la batalla del rebusno-, la poesía –a don Lorenzo de Miranda-, y otros menores), lejos de ser expresiones consistentes de la personalidad de quien los dice, son poco menos que unidades citadas, y conceptualmente incompatibles unas con otras, del género doctrinal; tienen algo de piezas de *collage*, y algo de la discontinuidad arcaica que se encuentra en ciertas obras medievales. (42)

Contrario a lo que piensa Riley, la liviandad y la inconsistencia con que Cervantes trata las expresiones doctrinales –y su diseño artístico– harían evidente la inadecuación de la poetología renacentista para la comprensión de su forma (43). Más aún si es la ironía la que domina toda la obra.

Si bien Aristóteles, en su *Poética*, opone la naturaleza de la obra histórica, esto es historiográfica, a *todo* género de creación poética,<sup>86</sup> para Martínez Bonati (32), este no es el principal problema -la distinción de la verdad particular de la historia y la verdad universal de la poesía-, tampoco el objetivo de Aristóteles; el problema es de estilos,<sup>87</sup> es decir, si el imperativo aristotélico de la verdad particular se llevara a efecto en la obra no sería posible dotar a las imágenes de un *estilo* propio. (Variedad informe de la experiencia ordinaria). La estilización es selección. “El historiador puede escoger qué acontecimientos presentar y cuáles no, pero el grado de estilización es reducido: las

---

<sup>85</sup> Riley (1971, 43) piensa que sí es posible hallar una síntesis de la concepción estética de Cervantes; aunque dispersas, existen expresiones poetológicas en la obra de Cervantes. Si es posible no solo hallar pasajes teórico-novelísticos, inferir información conceptual de tales pasajes, para dar cuenta de los ideales estéticos de su tiempo, y de la práctica creadora del autor.

<sup>86</sup> El Pinciano: distinción clara entre historiografía e imitación.

<sup>87</sup> Para Aristóteles, el poeta puede dar a las personas y los acontecimientos un carácter universal o ideal, seleccionando, en la obra, exclusivamente lo bueno y ejemplar, o exclusivamente lo ordinario e inferior.

alternativas de selección son menores a las del poeta. Sansón, al negar esto, da a la fórmula de la veracidad de la Historia un sentido cómicamente pedestre, resultando de ello que la impresa historia de don Quijote es de carácter no-idealizante, y antiheroico, porque es historia fiel, y no invención” (33). El uso tradicional de la voz ‘historia’ para designar el contenido u objeto de toda forma narrativa, y, sobre todo, la lectura básica de la ficción literaria que yuxtapone el concepto de *historia* como objeto historiográfico y como discurso poético, lleva a pensar que se está ante un discurso narrativo real y ‘verdadero’, y de allí también la indeterminación que plantea Cervantes con su postura paródica de ‘historiador’ que asume el narrador ficticio, y del juego irónico cuando se discute sobre el papel del historiador y del poeta. El “realismo” del Quijote o su imagen realista de la vida suele confundirse con su imagen profunda de la vida, es decir, con la imagen “verdadera” que percibe el lector. Américo Castro (1980), por ejemplo, pone sobre la mesa el concepto aristotélico de verdad histórica, ‘particular’, oponiéndose a la verdad ‘universal’ o ideal de la poesía, basado en esta posibilidad de ‘historia verdadera’ para la novela de Cervantes. No deja de ser un problema el descartar la posibilidad de una ‘verdad particular’ –conteniendo hechos reales- en una obra de ficción, como lo hace Martínez Bonati. La consideración histórica para una obra como el *Quijote* es, por supuesto implausible,<sup>88</sup> no así la referencia paródica historiográfica; no es el sentido proposicional en que se disponen los enunciados, como lo haría la historia, mas sí en una secuencia de acciones que pudieron o no haber ocurrido.

El equívoco que pretende dilucidar Martínez Bonati (1995, 34) tiene que ver con el carácter de la verdad histórica y una de sus implicaciones: la ausencia de idealización. En esto consiste, precisamente, el límite de la verdad particular, pero la falta de

---

<sup>88</sup> *Pierre Menar, autor del Quijote* pone en evidencia la importancia del lector y la muerte del autor. Menard, al efectuar una citación total de la novela de Cervantes, invierte las nociones de autor y de original. Lo que sucede en el cuento de Borges es su lectura de Don Quijote que aunque sea letra por letra es radicalmente otra en el significado de ella, puesto que la lectura y la escritura son siempre desde una tradición cultural particular. De ahí la validez de los *Quijotes* de Borges y de Montalvo como de cualquier otro. El capítulo IX de *El Quijote*, a que hace referencia el cuento de Borges, es importante por el tema de la autoría del texto, y desde le cual se añaden sucesivas complejidades. El autor deviene lector, y aparece un nuevo rostro: el historiador morisco, elementos fundamentales para el pastiche borgeano. Se completa así el sistema narrativo cervantino: el autor deviene lector que necesitará de un traductor. Pierre Menard opera con el mismo sistema narrativo, pero ahora el lector deviene autor; por ello es posible escribir no otro Quijote sino El Quijote. Sacrificado el texto original, es posible que Borges afirme la superioridad del Quijote de Pierre Menard. La identidad foja del texto se desvanece, lo mismo que la del autor y la de texto original. Lo fundamental, para el caso de Montalvo, es no el significado de la novela de Cervantes, como el sentido que se adquiere en el acto de leer. Para Borges como para Montalvo, sus textos representan una escritura de sus lecturas respectivas. Obviamente los límites a los que conducen el texto de Borges son de una lógica impecable y de una comicidad intelectual al replicar exactamente la novela de Cervantes.

idealización no solo está fuera del discurso historiográfico, también en la obra literaria realista se la puede encontrar. Es decir, tanto la imagen que nos entrega la historia como la que nos da la ficción realista evitan la idealización, no así la presencia de hechos particulares, que para el primer caso son verdades particulares, y para el segundo no necesariamente. La novela de Cervantes no contiene verdades particulares sistemáticas porque no es historia,<sup>89</sup> aunque sí contiene sucesos particulares. Sucesos particulares sujetos a la creación de “una nueva región de la imaginación literaria, una de verosimilitud adulterada e irónica” (34), es un realismo cómico.

La ficción realista incluye la noción de *verosimilitud* aristotélica en el sentido de que los acontecimientos son consistentes con lo posible, lo probable y lo necesario, y la relación también con las creencias del lector y su experiencia cotidiana, es decir la congruencia y familiaridad. De la capacidad de verosimilitud que posea la obra nace la idea de verdad universal propia de la poesía.<sup>90</sup> Siendo así, el Quijote no es una ficción realista<sup>91</sup>. La mezcla de la estilización objetiva, lo improbable, lo idealizante y lo caricaturesco de algunos personajes fractura la noción realista de la novela. Representar la realidad como ella es verdaderamente no es tarea que deba ser asumida por el artista.

Es difícil encontrarnos con formas artísticas que carezcan de un contenido histórico-ideológico. La sugerencia o imposición de un sentido de la realidad parece inevitable. Pero aun tales líneas de sentido no son suficientes ni necesarias para explicar el mundo novelesco de la ficción realista. La cuestión que plantea Martínez Bonati –la representación de los acontecimientos, para nuestro sentido de la realidad, nos parece posible como parte de nuestra experiencia ordinaria- es más importante que la posible imposición de un sentido o proyecto por parte de la literatura realista. Martínez Bonati

---

<sup>89</sup> “pienso, con Auerbach, que basta examinar una visión historiográfica de los siglos xvi y xvii españoles para comprender que el severo, sombrío, múltiple rostro de la sociedad peninsular de entonces, no se *muestra* en el Quijote” (12). Los personajes del Quijote no están allí para ejemplificar el entramado de la organización social española. “Los personajes del Quijote encarnan fundamentalmente figuras de la tradición de la comedia (me refiero al género arquetípico, definido por oposición a la tragedia, no a toda la gama de la Comedia española del Siglo de Oro): impostores, milites gloriosi, mediadores honestos, graciosos, rústicos, galanes, doncellas, etc. El universo completo que la obra nos ofrece no es el de la sociedad histórica. Es el universo arquetípico de la literatura, cuya relación con la vida real es más indirecta y abstracta que la de un cuadro sociográfico, o que la de la literatura realista” (12).

<sup>90</sup> En el cap. xv de la *Poética* se distingue entre los artistas que pintan a las personas mejor o peor de lo que son, o tal como son. Es el *principio de la estilización* que denomina Martínez-Bonati: hacia arriba (idealizante), hacia abajo (caricaturizante) o nivelada con la experiencia objetiva (realismo).

<sup>91</sup> Tampoco el empirismo literario, propio del espíritu moderno, es parte del mundo del Quijote, sus personajes responden más a los arquetipos literarios (de la comedia, por ejemplo) que a los tipos historiográficos, de la etnografía y más. La visión literaria es lo que impera. Los elementos empíricos no constituyen la substancia de los personajes cervantinos.

anota tres elementos clave por los cuales no sería posible una presencia doctrinal o de pensamiento en Cervantes: el catálogo de pasajes referenciales no es prueba suficiente de la ortodoxia o heterodoxia del autor, la ideología de un personaje no es la ideología de Cervantes, aun cuando fuera posible lo anterior, la invasión de la ironía torna estéril dichos esfuerzos. No basta, como lo hace Riley, la consideración especial de los personajes con autoridad espiritual para considerar sus opiniones como asertivas del autor. Es claro que no es posible –aun en la ficción realista- encontrar un ‘pensamiento’ como conjunto coherente de doctrinas o convicciones ideológicas -filosóficas, teológicas, literarias-, mas ello no es obstáculo para un anclaje doctrinal mínimo por parte del lector. De ahí que el mismo Martínez Bonati sostenga, al mismo tiempo, la idea de un Cervantes sinceramente contrarreformista, defensor de ciertos preceptos tridentinos, y un Cervantes que pulveriza toda unanimidad dogmática.

### *La ambigüedad cervantina*

El peso y el énfasis que se le otorga a la imagen en la novela de Cervantes hacen que se diluya la objetividad (referencialidades políticas, religiosas, éticas, literarias). La imagen –acrecentada por el diseño estilístico de la novela- se refuerza por la voz distante del narrador, irónica, pocas veces inequívoca, sumada a una constante y continua ficcionalización de espacios aparentemente serios. La posesión y el dominio de la palabra del autor –y del mismo narrador- como propia es contraria a la ambigüedad que propone Cervantes. Si la imagen domina, poco de significativo y definitivo puede decirse, o, al menos, poco espacio resta para la unilateralidad del pensamiento; al contrario, lo múltiple de las posibilidades de sentido se dispara, sin arribar al puerto de la certeza; ni siquiera la imagen –por poética, profunda y al mismo tiempo liviana- puede darnos a conocer lo substancial de la vida. Esta omnipresencia poética y literaria –que debilita el orden lógico, semántico y referencial de la palabra- provoca que poco se diga, en el orden de los particulares aristotélicos, y mucho se anuncie en el orden del universal poético (visión poética). El desvío metodológico, más que hermenéutico, de las lecturas del Quijote, carecería de objeto, pues no existe tal “pensamiento” de Cervantes. Para Martínez Bonati (47-8) solo un escritor menor es posible que usara la forma literaria para proponer sus opiniones. Un efecto de la visión poética en la obra literaria es el del ‘dilema’ que no se resuelve: las posturas éticas, religiosas, de justicia, de heroísmo, de locura y cordura quedan en suspenso. Otro es el de la negación: las verdades doctrinales son socavadas, de

manera que el lector intuya, pero no concluya. Un tercero es el de la comprensión dialéctica de la realidad: en el conflicto, las dos partes tienen razón. Otro es el de la ejemplaridad dislocada: el exceso como la austeridad pierden sus bordes, los finales felices no son definitivos, son ambiguos, lo mismo los valores (55).

### *La cuestión del pensamiento de Cervantes*

La manera de enfrentar la recurrente idea rectora de la novela de Cervantes, la crítica moral y literaria de los libros de caballerías, lo resuelve Martínez Bonati (17) así: era ya asunto tradicional, y presumiblemente ajeno a las preocupaciones intelectuales más importantes, cuando Cervantes comenzó a escribir el *Quijote*. Es decir, el motivo central de Cervantes para escribir su novela –la maldad de los libros de caballerías en el carácter y la moral de las personas– es un motivo superficial. Lo que hay es una deliberada conciencia de Cervantes por confundir las doctrinas poetológicas de su tiempo; y, como señala Martínez Bonati (21), “que la más o menos sutil introducción de inconsistencias en los parlamentos teóricos de sus personajes, junto con asegurar la verosimilitud novelística del diálogo y la subordinación de la teoría a la imagen, subraya la distancia irónica del narrador, y *a fortiori*, del autor”. Más que expresiones propiamente doctrinarias,<sup>92</sup> de ideas y abstracciones, se trata de materiales de su explotación imaginaria. Ni el mismo Montalvo lo entendió como estrictamente manantial de conocimientos, no identificó en él *una* concepción consistente y definida; un símbolo, sí; un pensamiento, en cierta forma: [El pensamiento de Cervantes] “Es un conglomerado de concepciones inconciliables, cuya articulación tiene lugar, no en el espacio de una lógica aquí imposible, sino en el de una imagen que desborda y consume discursividades” (25). Si la ironía llena la novela de Cervantes, entonces el espacio intelectual se desesjerarquiza, y es el lector quien debe juzgar. Cabría, más bien, la posibilidad de que la obra cervantina sea la concretización positiva de una forma de indiferencia ante las alternativas liberal, tolerante u ortodoxa. Ésta correspondería a una retórica en la que el pensamiento está sometido por la retórica de un lenguaje imaginativo; contrariamente, en los *Capítulos* la sujeción sería para la imaginación, si no a doctrinas explícitas, sí a una

---

<sup>92</sup> “El catálogo de pasajes del Quijote con que Helmut Hatzfeld documenta ecos de los textos tridentinos, es flaca prueba de la ortodoxia del autor si se ha establecido a la vez, como lo hace Hatzfeld, explícitamente, que la ironía domina toda la obra” (23).

suerte de apego a unos propósitos nacionales y de identidad que inhibirían las potencias de aquélla. De todas maneras, la postura política e ideológica de Montalvo no garantiza –incluso a pesar de su vocación ensayística– que esa postura sea única y permanente en el objeto artístico, ni que otorgue significado total a la obra. Comparte sí el ideal neoclásico y romántico de la relación del discurso y la razón con el de la persuasión, un arte imaginativo y simbólico relacionado con uno pedagógico y alegórico. Sin embargo, otra posibilidad es la que menciona Martínez Bonati para Don Quijote: didactismo de la ficción, sí, pero libre del dogma doctrinario. Lo retórico y lo didáctico se combinan de manera total y sutil: “seduce con su comicidad y luego pasa a inseguridades crecientes, a perplejidades del juicio ético y a símbolos de inagotable significado” (58). De ahí que el estilo –como sostiene la preceptiva tradicional– no consista en las peculiaridades lingüísticas, sino en el carácter de la imaginación toda como fundante de una visión del mundo. No hay posibilidad de objetivar su sistema de pensamiento. Es lo que Martínez Bonati plantea como el descubrimiento mayor de Cervantes: el sistema de las regiones de la imaginación.

## **5. Las regiones de la imaginación: metanarratividad y metaficcionalidad**

Cuando Martínez Bonati habla de la locura de don Quijote está hablando, más bien, del problema de la ficción. Por un lado, la locura nos hace pensar en la identidad, que se fractura, entre el mundo de la experiencia cotidiana y el mundo fantástico representado en los libros de caballerías. Por otro lado, el de valoración: el pasado siempre fue mejor, también el tiempo de las hazañas caballerescas. Es lo que básicamente ocurre en un texto literario: la discontinuidad, o falta de identidad, o identidad en cuestión, entre la realidad y la ficción. En el caso de Cervantes, estas discontinuidades y la valoración del pasado respecto al presente están contenidas dentro de la comicidad y la sátira, lo cual le permite un tipo de complejización que supera la simple dualidad realismo - idealización. Es decir, no habría oposición, menos superación de la realidad por la idealización. Tampoco la idealización es rebajada por la comicidad y superada por la versión realista del mundo. La valoración de la realidad tampoco es definitiva, lo cual no implica su negación total; lo que habría sería una realidad que se percibe más allá de las condiciones de verdad. Tales intencionalidades, por supuesto, no están presentes en Montalvo. Pues esa posibilidad de lectura no es dable en el siglo XIX, por los propósitos civilizatorios e identitarios que se pretendían. La contraposición idealización-realismo no



es suficiente. El sistema que opera en la novela es más complejo: es el de la diversidad de esferas de estilización, en tres regiones fundamentales: un semirrealismo de lo cotidiano y doméstico, la fantasía romanesca y la abstracción feliz de la comedia (64). La multiplicidad de regiones imaginarias rompe con la estructura unitaria aristotélica, para derivar en lo fragmentario y plural. Derivación estilística que le permite una multiplicidad de acciones, de cambios de lugares, personajes y paisajes, de lo cómico a lo realista, de lo pastoril a lo romanesco. No se está hablando del estilo singular de Cervantes, sino del principio de estilización del mundo cervantino, es decir de los desplazamientos, no solo de lugar<sup>93</sup> y de tiempo, sino, más importante aún, de las transiciones ficcionales. Se trata de la proyección de zonas de la imaginación diversas,<sup>94</sup> ante todo, pero nunca definitivas: la ironía, por ejemplo, no es total, la realidad verdadera también está, lo mismo que la razón y su principio de razón suficiente. A estas zonas de la imaginación se va a sumar la diversidad de estilizaciones en el vocabulario, tanto en el narrador como en los personajes, otorgando así una unidad en la multiplicidad a la obra. No se trata de fijar una forma *pura* de la imaginación literaria. No parece haber sido su propósito. Aunque sí el de Montalvo: en él, estilo y estilización son una misma cosa. Su *estilo*, a pesar de la imitación, busca singularidad o, al menos un carácter de la dicción propio, no cercano al de Cervantes, sino al de su proyecto nacional, no un principio de la estilización, con variedad de mundos imaginarios. Su lectura no abarca los dos planos simultáneos de la obra, el directo y el metapoético, su atención al curso de la historia como verosímil o realista y a la elevación simbólica de sus personajes. Y no podía ser de otro modo dado su propósito intelectual e ideológico. Una intencionalidad mínima de estilización podría percibirse en su reducida diversidad estilística del vocabulario. Este

---

<sup>93</sup> A la acción principal de don Quijote, salida de en busca de fama, se suma una serie de aventuras discretas e independientes entre sí, incluso hay episodios ajenos a los actos de don Quijote y Sancho.

<sup>94</sup> Son varios los ejemplos que aporta Martínez Bonati (65-69): la fusión del ámbito cómico-realista con la región picaresca: los galeotes; el mundo idealizado romanesco (cueva de Montesinos); historias de don Quijote y Sancho en que aparecen marginalmente (Dorotea, bodas de Camacho) o están ausentes (el Curioso Impertinente) se apartan del realismo cómico y despliegan otros mundos de la imaginación literaria: la utopía pastoril, la intriga cortesana, las peripecias bizantinas, la novela de tema morisco, la tragedia racionalista. La Edad Dorada, utopía de la vida campestre, por ejemplo, en el Renacimiento consiste en la literatura pastoril. Grisóstomo y Marcela representan el irrealismo utópico del género pastoril, donde el mundo es regido por otras leyes. Otras regiones de la imaginación. (I, 12) otro caso es el de Dulcinea: su representación poética es imposible en medio del realismo cómico. Otra región estética es la del Cautivo. El clima tiene aquí aires de la Historia. Los universos estéticos se mezclan al punto de reconocer en el otro la propia pasión y locura, en un proceso de autoironización. Regiones de la tradición de la imaginación institucionalizada de la literatura, no solo ironizadas, sino adulteradas Hay discontinuidad entre las regiones de lo imaginario.

conjunto heterogéneo de regiones imaginativas es el que, quizás, haya permitido la diversidad de lecturas de Don Quijote. Este conjunto heterogéneo de formas poéticas y temas diversos es leído por Montalvo como homogeneidad que busca seriamente una realidad inmediata y simbólica. En el *Quijote*, al contrario, esta ilusión de realidad es ironizada a cada paso. La diversidad de ambientes (ciudad – campo) no implica pluralidad de regiones de la imaginación: en diversos ambientes puede mantenerse una misma imagen de la condición humana. Asimismo, una región imaginaria no es igual a género literario: una obra puede abarcar más de una región estética. La multiplicidad de regiones imaginarias tampoco tiene que ver con el cambio de estilo, sino que el texto mismo asume el carácter de la región evocada, el texto es expresión de ella; no es únicamente el diálogo intertextual. Persiste. Es una operación poética, que Martínez Bonati (93) llama “mimetismo de la estilización” y hasta “pastiche trascendental”.

La (auto)reflexividad<sup>95</sup> de la literatura -signos que indican el carácter ficcional de la historia- interrumpe la ilusión mimética, expone el ser literario del texto, señala la naturaleza artificiosa de sus formas, o al menos su reproducción metafórica. Tales signos están presentes en Montalvo a partir de la continuidad artística con la obra de Cervantes, no así con su voluntad ensayística. Efectivamente, la locura de don Quijote es un buen motivo para tematizar la idea de literatura y su reflexión: la ficción como esencial a la literatura, en conflicto con la realidad, su idealización y moralidad. Locura que, sin embargo, adquiere tonos de didactismo, no de ironización o negatividad. Cosa que le sirve a Cervantes para, indirectamente, a través de la ironía, tematizar sobre los diversos estilos, es decir, introducir la metafictionalidad del fenómeno literario (87). Una lectura reflexiva de lo ficcional distingue dos niveles en la novela de Cervantes: el mimético ingenuo y el formal reflexivo. Es decir, muchos de los pasajes narrativos o dichos de personajes, en el plano mimético, representan un hecho del mundo ficticio de la novela, pero también simbolizan un rasgo de la novela en tanto novela: muestran alegóricamente sus atributos ficcionales<sup>96</sup> y literario-formales. Pero también están presentes los discursos internos de la historia, así como los externos (metapoéticos) propios del lector y del autor de la obra.

---

<sup>95</sup> Reflexividad implícita: los papeles viejos de Cide Hamete; la contemporaneidad de Cervantes (amigo del cura) y don Quijote, la escritura, publicación y difusión de la Primera Parte en dos o tres semanas = ironización del carácter de historia verdadera.

<sup>96</sup> El pasaje en que Sancho renuncia a su gobernación es el ejemplo que presenta Martínez Bonati. En el nivel mimético, las razones de su retorno a su condición ordinaria son varias: la fatiga de pesadas contrariedades, el reconocimiento de sus propias limitaciones personales, y también su desengaño de la vanidad de las grandezas de este mundo. Pero, en el nivel artístico, hay una razón más fuerte: el personaje

La postura tradicional de la arquitectura cervantina se enfoca en dos planos: idealista-fantástico y realista. Tales planos, sin embargo, se complejizan o desfondan con la ironización de las categorías cómico y realista.

El *Quijote*, en tanto parodia, tiene una importante dimensión de intertextualidad, aun cuando los conceptos de Genette no abarcan todas sus formas. No es central en el *Quijote* la parodia de los libros de caballerías (si bien es una sátira de ellos). El discurso cervantino pocas veces se asemeja al caballeril, aun cuando introduzca motivos familiares al de los libros de caballerías. El mundo del *Quijote* no es el mundo caballeresco; difiere de este, aunque tome prestado el tema; la región caballescica no pertenece al plano básico de sus narraciones. El caso de Montalvo es parecido. Aun cuando el tema de la caballería andante, libros de caballerías y sus autores esté presente en los *Capítulos*, no es tema que ocupe la narración básica de la novela. De todas maneras, Montalvo introduce el tema como forma estilística y como una región más de la imaginación; es decir, se mantiene fiel a la secuencia narrativa que persigue: la caballería como pretexto para el desarrollo de sus propósitos creativos. Más adelante se detalla la manera como Montalvo resuelve este asunto en comparación con la de Cervantes.

---

no puede sostenerse por mucho espacio en un papel arquetípico ajeno, pues Cervantes violenta su base figural de rústico y gracioso, con su extensión y parcial transfiguración a socarrón juez salomónico de prosapia folklórica” (1995, 88).



## Capítulo quinto

### Los Capítulos de Montalvo en la novela de Cervantes

#### 1. Referencias a las aventuras de *El Quijote cervantino*

La transtextualidad ocupa toda la novela de Montalvo. La categoría predominante es la de la intertextualidad, mediante la cita de personajes y referencias a sucesos acaecidos en la novela de Cervantes. Montalvo pone a dialogar sus *Capítulos* con la novela de Cervantes para cerrar el círculo paródico abierto con las nuevas aventuras de sus personajes. Se recuerdan varias de las aventuras pasadas: la de los batanes (Cervantes, I, XX), con los yangüeses (Cervantes, I, XV); las bodas de Camacho; Don Quijote hace referencia a los gigantes vueltos cueros de vino (capítulo XXXV de la primera parte); la transmutación de Dulcinea del Toboso en labradora (capítulo XXV de la primera parte); el Caballero de los Espejos cambiado en el bachiller Sansón Carrasco (capítulo XIV de la segunda parte). Referencia a Astolfo, presente en Don Quijote dos veces (capítulo XXV de la primera parte y XLVI de la segunda parte). Referencia el bálsamo que lo cura todo. Se nombran algunos héroes de caballerías, Roldán (aparece varias veces en la obra de Cervantes, en el capítulo XXVI de la segunda parte), Reynaldos de Montalbán y otros famosos caballeros que pasaron a mejor vida sin haber perdido la inocencia. Referencia al Rey Arturo y la famosa Tabla Redonda (por parte del Obispo). Discusión entre el obispo y Don Quijote por los amores de estos caballeros (Lanzarote y Tristán de Leonís) por la reina Ginebra y la reina Iseo (el obispo llama a las reinas pizperetas). El obispo hace referencia a su pérdida de juicio por amor por Dulcinea en Sierra Morena y le recomienda a Don Quijote estar atento: “-Convendría sí, dijo el obispo, que el señor Don Quijote abriese un tanto el ojo, no fue que, mientras él estaba haciendo esas locuras en un apartado monte, la otra estuviera imitando a la reina Ginebra” (Montalvo 2004, 281). Interesante este aspecto por la insistencia en el tema de las flaquezas de Dulcinea; antes lo había hecho también Sancho. En el capítulo VIII, en los *Capítulos*, se recuerda al doctor Pedro Recio de Tirteafuera quien le pone obstáculos en el rancho cuando es gobernador de la ínsula. El gobierno de la ínsula se da en la Segunda parte, entre los capítulos XLV y LIII. El doctor Pedro Recio, para burlarse, niega la dieta de Sancho. En el capítulo VIII de los *Capítulos*, Montalvo reivindica a Sancho, a propósito de las burlas sobre su gran apetito

en la ínsula; con un lenguaje ameno y ágil, Montalvo “corrige” la desventura que había sufrido Sancho en la novela de Cervantes:

Sancho Panza, el escudero, participaba largamente de la vecindad del vecindario, comiendo y bebiendo con más holgura y menos ceremonias que en la ínsula Barataria; pues no había más doctor Pedro Recio de Tirteafuera que un pillo ordenado de menores, entre diácono y sacristán, que tiraba a matraquearle, habiendo barruntado la sencillez del majadero: «Supuesto que la hija de vuesa merced se cría para condesa, dijo, bien podemos desde ahora, me parece, llamar conde a vuesa merced, en cuanto padre legítimo de esa alhaja. -Por la misma razón, contestó Sancho, ya podrá la pelarruecas de la esquina subir al campanario a repicar, dado y concedido que vuesa merced es hijo de su madre. Condes serán los de Sanchica, o duques, si mi amo tuviere por mejor casarla con el de Arembergue y Ariscot. -Mi madre no pela ruecas, dijo con mucha cólera el monigote; lo que solemos pelar por aquí son las barbas a los atrevidos que maman y gruñen. -El pelar barbas está cometido a los andantes, respondió Sancho: si vuesa merced quiere meter la hoz en mies ajena, sucederá quizás que vaya por lana y vuelva trasquilado, y trasquilado a cruces. (232)

Es de importancia este pasaje por la dignidad con que enfrenta Sancho la burla y la humillación. A pesar de la falta de instrucción, su inteligencia rápida y aguda le permiten afirmar su personalidad y evitar el maltrato del cual había sido objeto en el palacio de los duques.

Hay alusiones que permiten comprender las intenciones literarias de Montalvo. El caso del nombre de Teresa Cascajo, por ejemplo. En la segunda parte de *El Quijote*, capítulo V, se presenta Teresa y da cuenta de su apellido Cascajo, aunque en la primera parte se había llamado Juana Gutiérrez o Panza. El obispo reconoce a Sancho Panza como gobernador de la ínsula Barataria, y el mismo Sancho se describe a sí mismo de manera irónica. Se hace referencia a la calidad de exgobernador de Sancho y a las bodas de Camacho; a la mansión de Don Diego de Miranda y a la venta de Juan Palomeque. Como un recurso insistente de Montalvo, vuelve a tomar ciertos tópicos de la novela de Cervantes; esta vez se trata del bálsamo mágico que Sancho debe buscarlo, pero la salida es jocosa por parte de Sancho. Hay disquisiciones sobre la usanza en la caballería respecto al ayunar y confesarse y recibir el cuerpo de Cristo. En el XLVI, Don Quijote insiste en que Sancho debe azotarse para poder encontrar a Dulcinea; es un tópico que se repite a lo largo de toda la novela:

También yo soy de ese gremio, amigo Sancho; y así no te constriño por ahora, como te ratifiques en la promesa de solventarte lo más pronto que pudieres. -Cuando he menester el brazo para cosas de más importancia, repuso el escudero, no me azoto ni de día ni de noche. -Cosas de más importancia que ésa no hay, dijo don Quijote: si la deja a un lado porque a él le parece baladí, yo le haré ver al señor disertador que primero es el azotarse que el hablar, primero el azotarse que el comer, primero el azotarse que el dormir (432).

*Las olvidadas aventuras de Cervantes*

¿Por qué habrían de olvidársele capítulos a Cervantes? Junto con el olvido viene la recuperación. La obra de Cervantes es una mina del genio humano que está ahí para ser explotada. Los americanos, es urgente que lo hagan, deben extraer los materiales humanos y poéticos que necesitan para su proyecto civilizador. Para Montalvo las repúblicas americanas carecen de importantes valores que no les permite acceder al mundo civilizado. Por eso, no se trata de una mera imitación. El trabajo de Montalvo, dada su emergencia, es de doble registro: imitación-invencción para la América Hispana. Imitación porque son necesarios valores ya instalados en Occidente; invención porque Hispanoamérica es capaz de apropiarse de dichos valores y validarlos en su propia naturaleza americana. El dilema ‘civilización y barbarie’ es puesto en cuestión en base a dos evidencias: los pueblos ahora civilizados en su momento también fueron bárbaros, y de hecho hay algunas actitudes aún bárbaras (autoritarismo, decadencia estética, fanatismo); un semibárbaro es también capaz de conocer la tradición antigua y crear una obra propia de un civilizado.

Ninguno de los 60 capítulos montalvinos es copia de los de Cervantes. De ahí que la idea de imitación sea equívoca: si bien la parodia de un pensamiento o estilo cervantino existe, no es lo que aparece en primer plano. El discurso de Montalvo tiene otra intencionalidad: “ocultar un pensamiento superior debajo de una trivialidad; sostener una proposición atrevida en forma de perogrullada; aludir a cosas grandes como quien habla de paso; llevar adelante una obra seria y profunda chanceando y riendo sin cesar, empresa es de Cervantes” (113). ¿Cuál es, entonces, el propósito de estos nuevos capítulos? Realmente son dos: el hispanoamericano debe conocer la tradición de las letras; los hispanoamericanos deben cultivar valores para las nuevas repúblicas. Y lo hace por medio de dichas nuevas aventuras que crea, las reflexiones que plantea, el humor de algunos personajes, los diálogos amenos e inteligentes entre Don Quijote y Sancho y con muchos de los personajes. El recurso poético de Cervantes fue el de la ironía; el de Montalvo va a ser el del doble sentido, es decir, una obra literaria significativa para los nuevos lectores: detrás de las nuevas aventuras está su proyecto nacional. Por eso, finalmente, ni Don Quijote ni Sancho son ajustadamente Don Quijote y Sancho de Cervantes. La imitación que realiza Montalvo es el recurso poético, mas no la reproducción cabal del texto de Cervantes: referencias geográficas, sociales, políticas, usos de la lengua, ideas son para

las naciones hispanoamericanas, para su proyecto civilizatorio. Quizás, entonces, pueda entenderse el sentido de la “imitación de lo inimitable”. El oxímoron le sirve a Montalvo para sus propósitos: materiales poéticos y morales, extraídos de una obra universal, son los requeridos para su labor de intelectual comprometido.

En la primera aventura (Don Quijote escucha llorar a un niño y acude con Sancho a su rescate) se van a oponer dos planos de la realidad, el de Sancho y el de Don Quijote. Ninguno acierta con la verdad: el primero, práctico y realista, aunque cercano a los hechos, no acierta plenamente con la realidad de lo sucedido: Sancho supone que el niño es hijo de pastores quienes lo han dejado en el prado mientras recogen las ovejas, cosa que no es precisamente así. En el segundo, el mundo de la caballería le exige pensar a Don Quijote que es un niño con destino de reyes. Ambos equivocan en el asunto, pero finalmente la realidad se impone: es un niño olvidado por su madre, debido a un descuido involuntario, es un “avechucho”, como lo llama Sancho, que no ocasionará ningún desenlace significativo. Regularidad ésta que se repetirá en la mayoría de las aventuras de los personajes. Sin embargo, y esto es lo que le importa a Montalvo, es la combinación de expresión y contenido en la presentación de la primera enseñanza de Don Quijote: la naturaleza angelical de los niños. Tópico que, si bien no va a repetirse, contribuye al sentido de construir el tema de la virtud.

Las aventuras olvidadas por Cervantes son aquellas que, consagradas en un lenguaje meditado y con esmero, construyen un discurso o contenido en torno a variados temas, en este caso, al de la virtud. Las aventuras, que no son muchas, lo que harían es poner en primer plano la expresión del lenguaje, y en segundo lugar, la enseñanza, corrección, reflexión o guía moral que éstas puedan facilitar. La potencialidad de las aventuras es menor en cuanto a lo inédito o insólito de su devenir. En la primera -el hallazgo de un niño abandonado, que pronto es entregado a su madre, sin mayor novedad que la fugaz pérdida del infante- lo fundamental es la introducción del acento discursivo de Montalvo: la construcción de un sujeto cada vez menos bárbaro. El recurso: a más de la oposición o yuxtaposición de la realidad real y la ideal, Montalvo se vale de la risa para lograr su efectividad. Está convencido de que la novela, toda novela, tiene un fin moralizador y, por ende, civilizatorio. Y, puesto que se trata de un recurso ficcional, nada mejor que hacerlo equilibrando sus partes constitutivas: el uso intencional literario (el modelo es Cervantes) y el referente contextual de su contenido (la fijación de un discurso convincente para el ethos hispanoamericano a través de la risa).



En el capítulo III empieza la segunda aventura. Don Quijote y Sancho se encuentran con unos penitentes. Don Quijote arremete contra ellos y la mala suerte recae sobre uno de estos. El diálogo con el penitente es fluido y rápido. Sancho azuza a don Quijote para que acometa contra los supuestos ciegos y cojos; su sentido práctico y previsor hace que tema un engaño y saquen beneficio de su bolsa. Don Quijote cree que ha matado a uno de ellos. El humor se presenta tanto en el narrador como en la forma de hablar de Sancho. Para Montalvo no será difícil valerse de los temas que giran alrededor de la Iglesia, no solo para instruir, sino para instruir desde la risa: “Las obras de carácter jocoso no repugnan los pasajes serios y encumbrados, antes parecen recibir importancia de la gravedad filosófica, y ofrecen lugar con gusto a los severos pensamientos con que los moralistas reprimen las irrupciones de los vicios en el imperio de las virtudes”. (99). Sancho le pregunta al penitente, supuesto difunto: “¿-No estáis en la otra, buen hombre? -Me parece que no, respondió el peregrino” (215). Y más adelante, Don Quijote pregunta al penitente en qué vía se encuentra: purgativa, iluminativa o punitiva.

-¿Qué vías son esas?, preguntó el penitente. -La purgativa, respondió don Quijote, es el primer estado del alma que desea llegar a la perfección por medio de lágrimas, golpes de pecho y disciplinas. -Algo más, señor, algo más, dijo el romero. -Luego estábades en la vía iluminativa: este es el segundo estado del alma que desea llegar a la perfección, y se ocupa en amar y servir a Dios, profundamente metida dentro de sí misma. -Algo más, señor, algo más. -Ya comprendo, vuestra vía era la unitiva: este es el último estado del alma, que pasando por los dos primeros, ha hecho, en cierto modo, acto posesivo de la beatitud divina, y ha venido a ser una misma cosa con los bienaventurados y los ángeles. -En esa estábamos, señor caballero», respondió el santo gateador. (215)

El humor coincide con lo que Montalvo señala en “El Buscapié” respecto a la risa invisible, propia de las grandes obras: “Si de las travesuras del concepto y el estilo pasamos a las especulaciones fundamentales de la inteligencia, exprimiendo nuestras ideas en cláusulas robustas, andamos hacia arriba; y cuando sucede que del círculo eminente de la moral y la filosofía hacemos por desviarnos hacia el risueño, pero restringido campo de la sátira ligera, en esos rebatos de júbilo inmotivado que suelen darle al corazón, descendemos, sin duda” (100). El humor también está presente en Don Quijote cuando ante la queja de Sancho respecto a que con su intervención ha desviado a los penitentes de su buena obra, Don Quijote le responde que más bien ha contribuido a su penitencia, pues les ha dado algo más de sufrimiento. Junto al tono jocoso viene el serio; discurso en tono ensayístico que no dejará de proponer Montalvo, y muchas veces sin disfraz alguno: “Un asesino y pirata que se acoge a buen vivir y se traslada en cuatro pies de Roma a Cataluña, es en verdad asunto de un poema de marca. ¿Qué ideas sublimes

ha de inspirar un bribón que no halla manera de venderse por bueno, sino echarse a tierra y arrastrarse como bruto? [...] ¿Es por ventura concepto razonable pensar que con ir a gatas algunas leguas alcanzamos el reino de los cielos?” (216). A la simplicidad e ignorancia de tales prácticas, opone Montalvo, por boca de Don Quijote, un concepto clásico, pero ya cristianizado: el del orgullo, orgullo celestial: “Unirse al Infinito por la luz, sentirle en los afectos propios, buscarle con las buenas obras, esto es ser santo. Pero somos de condición los españoles, que, como un frailecico por ahí nos diga que labramos para el alma, sin sombrero nos vamos al infierno, andando de rodillas” (216).

En la tercera aventura, capítulo IV, Don Quijote y Sancho se encuentran con un hombre que lleva a otro atado a su caballo, este hombre es su acreedor. Don Quijote ataca al acreedor liberando de esta manera al infelice. La referencia es Cervantes, I, VI con la aventura de Andrés. Propio del caballero, desde la Edad Media, es su lucha contra la injusticia y el abuso de poder. Contrariamente a Cervantes -la justicia nunca se hace efectiva y Andrés es azotado nuevamente por su amo, al punto de que el muchacho (cap. XXXI) le dice a Don Quijote que más le hubiera valido no meterse en sus asuntos- el Quijote de Montalvo resuelve el asunto del deudor, entregándole el caballo del acreedor como efecto de la justicia. Lo que nunca sabremos es si realmente el acreedor abusa de su poder y si el deudor es realmente un hombre desvalido que requiere de la mano de don Quijote. Es la primera vez que Don Quijote, como es de rigor, ordena al favorecido o liberado que se presente ante Dulcinea y le rinda pleitesía. Este tópico será recurrente.

Es hasta el capítulo XXI donde se presenta la mayor actividad de Don Quijote y Sancho. Las aventuras se suceden unas tras otras, siguiendo uno de los leitmotiv de Cervantes: la distorsión de la realidad por parte de Don Quijote y la advertencia inútil de Sancho. En el capítulo V aparece la cuarta aventura: los penitentes cobran venganza de Don Quijote y Sancho. En la quinta: Don Quijote descubre un grupo de gente: clérigos, devotos y mujeres, y arremete sin aviso y averiguación contra ellos. El cura le explica que se trata de una obra pía, pues quieren levantar una iglesia. Una vez más, Montalvo critica la vida apaciguada y regalada de la Iglesia. En el capítulo X aparece la aventura seis: los monaguillos que antes habían recibido en la procesión una paliza preparan su venganza. Don Quijote se enfrenta con un monigote creyendo que es un gigante enemigo. Sancho intenta desengañar a Don Quijote, pues se trata de un muñeco con cabeza de palo. El caballero cree que se trata nuevamente del sabio encantador Fristón. El capítulo se cierra con estas palabras de Sancho: “Mis arreos son las armas/ mi descanso el pelear/ mi cama las duras peñas/ mi dormir siempre velar” (244), tomadas de *El Quijote* de Cervantes,

primera parte, capítulo II y en la segunda parte, capítulo XIV. En el capítulo XI, se presenta la aventura siete: Aparece un espectro en la noche que resulta ser la condesa Remigia Guardainfante. Es cautiva en una torre, vive encadenada por su marido, el conde Briel de Gariza y Huagrahuasi, quien ha preferido a la bella Jipijapa. Don Quijote la libera y aparece un capitán de turbante y cimitarra al cinto seguido de varios vestiglos espantables, vestidos de hábito morado. Arremeten contra Sancho y Don Quijote y les reparten golpes. La aventura termina con un discurso de Don Quijote sobre las lágrimas. En el capítulo XII inicia la aventura ocho: Aparece un fraile que al final resulta estar disfrazado. El fraile le pide a Don Quijote que lo ayude resolviendo el problema de un gigante llamado Galafre. Es una historia bastante ficcional en el sentido de lo exagerado de los pedidos del gigante para poder cruzar el puente. El gigante se llama Belerofonte. Y se da el tono de humor cuando Don Quijote le pregunta al fraile por el nombre de los hermanos cartujos, -¿no se llamarán Fray Jasón y Tifón?-. Lo que pide el gigante por tributo es descomunal, 30 perros de casta, 100 doncellas vírgenes. El gigante también solicita corceles, halcones, además el caballo de Don Quijote y a su criado. Montalvo introduce una rápida enseñanza sobre la discreción. Al final del capítulo, Sancho se da cuenta de que el fraile se quita la barba y se marcha con sonrisas ocultas. Tal enfrentamiento con el gigante nunca se lleva a cabo, pues Don Quijote y Sancho no paran de toser y hablar a intervalos debido al eléboro que les dio a oler el fraile. Producto de esta planta Don Quijote tiene alucinaciones. Sancho termina durmiendo y Don Quijote cree viajar por los aires y encontrarse con Dulcinea. La alusión es clara: la aventura de la cueva de Montesinos (II, cap. XXII). Desde el capítulo X, los monaguillos toman venganza de Don Quijote y Sancho por la andanada de golpes que recibieron antes. Hasta el capítulo XIV, todos son engaños para burlarse del caballero y el escudero. En el capítulo XVI, aparecen dos jinetes que llevan en una carroza al ilustrísimo obispo de Jaén. El obispo reconoce a Don Quijote por sus aventuras que se han regado por el mundo. Este es un ejemplo, como varios, de aventuras que no llegan a ser tales. En el capítulo XVIII, se da la aventura nueve; aparece una recua de mulas, traen dinero del Rey, remesas de las Indias. El guardia se siente insultado y arremete contra Don Quijote y Sancho. Don Quijote asume que se trata de una hazaña de su enemigo Fristán. En el capítulo XX, Don Quijote escucha un cuerno con que un pastor está llamando a sus puercos, confunde al pastor con el cuerno de Astolfo, el pastor teme por su vida y le entrega el cuerno. Esta es la aventura diez.

A partir del capítulo XXII, hay un giro importante en la novela. Inicia una segunda parte, pues desde entonces las aventuras de Don Quijote decrecen, el discurso apologético de lo que para Montalvo significa la familia y la virtud adquieren tonos elevados, cercanos a la idealización. Don Quijote y Sancho llegan hasta un castillo cuyo dueño es don Prudencio Santibáñez y su esposa doña Engracia de Borja. Las intervenciones de la voz del narrador son amplias. La familia cristiana ideal es la que se dibuja con insistencia.

En el capítulo XXXIII, Don Quijote se enfrenta con el Caballero del Águila. “Si vos sois Don Quijote de la Mancha, sabed que la princesa a quien servíais ha pasado a ser mi dama por el libre querer de esa señora, quien ha sometido a la mía su voluntad y su hermosura juntamente” (359). Montalvo insiste en la referencia al nombre de las espadas famosas de los caballeros; la del Caballero del Águila se llama cortacabezas, y hace referencia a las famosas Durindana, Fusberta, Balisarda. En la batalla, un puente levadizo impide que ambos caballeros se enfrenten. Sancho se da cuenta, una vez más, del embuste: “¡El diablo me lleve, señor, dijo, si el jayán del puente y el solitario de allá abajo no son una misma persona, y si no estamos sobre una red donde caeremos a pocas vueltas” (361). La aventura una vez más es suspendida. En el XXXIV se presenta la última aventura, antes de iniciarse un largo discurso de Don Quijote: la aparición de Dulcinea que resulta en un engaño: “Para gran satisfacción de don Quijote y asombro de Sancho, mostró la cabeza una mujer y dijo: «Señor mío, señor mío, ¿conoce por ventura vuesa merced al famoso caballero don Quijote de la Mancha? Debe de hallarse a la hora de esta en Trapisonda, en donde, según pregonan la fama, se ha coronado emperador. Si allá fuere vuesa merced, será servido de decille que su esposa Dulcinea se le envía a encomendare, y que era ya tiempo de venir a sacarla de esta torre»“ (367). Sancho es quien previamente se da cuenta del engaño:

Sancho Panza que, viendo alejarse el peligro, se había repuesto medianamente, pudo ver que la fugitiva llevaba calzones debajo de las faldas, y como iba ella dando trancadas tales, que ni descuartizado él pudiera llegar a la mitad de una, sacó en limpio que la visión no era del género femenino, y preguntó: «¿Estas son las Dulcineas de vuesa merced, señor don Quijote? Vuesa merced tiene el alma en su palma, y puede hacer lo que le guste; yo, ni aunque me dieran una reina encima, me casara con ese vestiglo. Pero dice el refrán: ir a la guerra y casar, nunca se ha de aconsejar. Si a vuesa merced le gustan esas narices, Dios le prospere. (368)

Llega hasta los brazos de Don Quijote, pero se trata de una burda broma: “¡Fementido aborto!, dijo: tú no eres ni puedes ser la señora a quien yo sirvo: huye de mi presencia, soez demonio, o aquí me has de pagar esta superchería” (368). La aventura

culmina con Don Quijote en la casa de sus huéspedes. Es la primera vez que el caballero logra desengañarse de las trampas ficcionales tendidas a su alrededor. En el XXXVII, don Quijote debe enfrentarse con el gigante Brandabrand, Sancho sale en defensa de Don Quijote y los gigantes huyen. Es una aventura que no se llega a ejecutar por la sola diversión que buscan el marqués de Huagrahuigsa y el barón de Cocentaina. Le pide a Sancho que vaya tras los gigantes, la nota reflexiva de Sancho y el humor se hacen presentes:

Mato a los ladrones, le traigo a vuesa merced sus cabezas, dejando la mía en manos de ellos, probablemente: pues la hazaña será de mi amo. Pelean los soldados, el general dio la batalla; vencen los soldados, el general es el triunfante; mueren los soldados, seguro el rey, y gran señor en todo caso. Pues a otra puerta, que ésta no está abierta: y cien años de guerra y no un día de batalla. Cuando me dan el consejo, denme también el vengejo: vuesa merced no hace sino ponerme entre la cruz y el agua bendita, y allá de yo de hocicos con el diablo. Sancho, esos yangüeses; Sancho, esos gigantes; Sancho, esos leones. Se van los amores, señor, y quedan los dolores: los humos de esta victoria se subirán al cielo; las costillas sumidas, en mi cuerpo han de quedar. El que en pie se halla, mire no se caiga. (387-8)

En el XXXVIII, aparece el personaje Don Benedicto Rochafrida. Su mujer tiene raros antojos y uno de ellos consiste en dar azotes a Sancho. Sancho se indigna:

-Hasta los gatos quieren zapatos, respondió Sancho. Que me los dé yo por mi señora Dulcinea, cuando tenga tiempo y comodidad, no quiere decir que sea hombre de tocarme a un pelo por este alma de búho. ¡Arre allá, diablo!, escuderitos tenemos para todo: encantan a la señora Dulcinea, Sancho, azótate. Se les olvida el bálsamo de vomitar, Sancho, anda por él, ponte en manos de Juan Palomeque el zurdo, quien no hará sino mantearte. Ahora viene este zanguango con su pata de gallo: Sancho..., Sancho... Como a vuesa merced no le duele, anda poniendo mis carnes a la disposición de todo el mundo. (393)

Don Quijote sale de esta aventura diciéndole a Don Benedicto que al siguiente día con la luz se verá si es necesario Y sí o no y si son reales los antojos de la mujer. Tampoco se lleva a cabo la aventura. En el XL, inicia el torneo, Don Quijote describe a un sinnúmero de famosos caballeros, españoles, franceses, portugueses, alemanes, italianos, pero busca con especial ahínco al rey Gradaso. Es una de las pocas veces que Don Quijote reparte unos buenos palos:

Hacía mucho que don Quijote de la Mancha tenía olvidado que todo era puro simulacro, y se andaba por ahí en medio de la folga repartiendo golpes a Dios y a la ventura, con tal ardimiento, que iba sacando de sus quicios a los mantenedores, los cuales principiaban a volver palo por palo, y muy de veras. «¿Dónde está ese rey Gradalso?, decía; y vos, hermano Papadópoli, ¿por qué os metís entre los vuestros? ¡Mostrad la cara, Juan de Merlo, vencedor en tantas justas!». Y menudeaba fendientes y reverses tan bien asentados,

que más de cuatro paladines tenían ya sus burujones en la cabeza, a pesar del yelmo, si bien éste era de la propia fábrica y hechura del de don Quijote. (404)

Termina la batalla y Don Quijote se cree vencedor. En el XLI, no hay una aventura propiamente dicha. Don Quijote busca a doña Secundina, quien está supuestamente enamorada del caballero. Se detiene en la descripción de Dulcinea. Hay humor cuando Sancho la refiere: “-La de mi señora Dulcinea [su mano] no era tan mona, respondió Sancho, sino como un aventador y más que medianamente carrasposa. Los dedos gruesos, pero no muy largos: en la uña del pulgar se pudiera ver la cara un gigante, sin la roña que la cubría” (406). Don Quijote accede a quedarse una noche más en casa de don Prudencio. En el capítulo XLIV, Don Quijote y Sancho abandonan el castillo de don Prudencio. Aquí termina la segunda parte de los *Capítulos*. Hasta aquí realidad y ficción han permanecido en constante pugna.

Solo en este momento, capítulo XLV, han salido del castillo y se hallan por las faldas de Sierra Morena, después de vagar dos días sin que nada digno de mencionarse les haya sucedido. Encuentran a un ciego que termina siendo un ladrón y acaba por robar las alforjas de Sancho. Desde entonces, más que aventuras, ocurren ciertas vicisitudes o sucesos. Al salir del bosque, en el XLVI, descubren un cuerpo humano colgado de un árbol; se trata de Ignacio Jarrín, “famoso ladrón que dio en llamarse Ignacio de Veintemilla” (435): “«El pobre del hombre, dijo don Quijote, muere como ha vivido. ¿Piensas, buen Sancho, que ese miserable habrá sido el espejo de las virtudes? Los vicios, los crímenes hicieron en su alma los mismos estragos que las gallinazas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor son bestias feroces que devoran interiormente a los perversos” (435). Aparece un ‘comentario’ de Montalvo, paratexto aclaratorio de su distanciamiento de Cervantes como de su voluntad artística: “En las varias ocasiones que he repasado estos *Capítulos*, he cambiado o suprimido todo lo que pudiera parecer imitación de otras escenas de Cervantes: ahora no me es posible; y sin ánimo de imitar, dejo en pie este pasaje, por fuerte necesidad de la justicia. Tenía yo que imponer a ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar” (435-6). Montalvo, en una especie de paréntesis discursivo, hace una excepción a su propia regla: su voluntad artística es superada por su pasión política; la representación histórica ocupa un primer plano por la fuerza de sus luchas políticas. En el XLVII se da otro suceso, Don Quijote y Sancho se encuentran con una vieja, dos muchachas y un mozo hercúleo. Sancho descubre en el muchacho al ciego que antes les

había robado y pide permiso para mirar dentro de la caja que trae la vieja, la vieja se opone de mala manera. Es el momento en el que Don Quijote utiliza varias afirmaciones en lenguaje arcaico: “-«Ningún home, dijo Don Quijote, con los estatutos de la caballería, faga algravio a viuda, dueña ni doncella fijodalgo, aunque ellas estén contra él; ca non es de los fuertes el faser sentir su poder a esos seres débiles y para poco. Las hay que son a las veces ariscas; mas por ende non ha el caballero de tornar en tiranía lo crescido de sus fuerzas». ¿De qué proviene, Sancho, que a un Panza en gloria como tú, le halle yo tan belicoso? ¿Es batalla campal? ¿Es asalto de ladrones?» (437). Antes, su uso había sido muy esporádico. En el XLVIII, Don Quijote y Sancho se encuentran con una cabalgata judicial, oportunidad que Montalvo aprovecha para hacer una crítica a los doctores y jurisconsultos.

En el L, se da una nueva aventura: Don Quijote cree divisar una iglesia, pero se trata de una compañía de circo.<sup>97</sup> Tío Peluca es un hombre de nueve pies de altura; un homúnculo de una vara de estatura, Pepe Cuajo. Una moza fehuela llamada Munchira. Don Quijote pretende llamarse el Caballero del Elefante si logra vencer en esta batalla. El elefante se llama Chilintomo. Don Quijote, una vez más, sale estropeado de esta aventura:

Volvió a separarlo con mansedumbre el generoso bruto, y seguía su acompasado, lento paso, poniendo en tierra cada minuto cuatro arrobas de pies, sin dársele un comino de las arremetidas de don Quijote. Redobló su furia el caballero, juntó sus fuerzas, se encomendó a su señora Dulcinea del Toboso, y a espuela batida Rocinante se vino a estrellar, baja la lanza, contra la impasible mole. A las voces de su dueño: «¡Dale, Chilintomo!»), borneó la trompa Chilintomo en forma de parábola, y dio tal chincharrazo, que caballo y caballero fueron a dar sin sentido a doce pasos. (453)

El capítulo LI es particularmente interesante por la presencia del Caballero de los Espejos. Aparece nuevamente en la historia reponiéndose de las heridas de su batalla anterior con Don Quijote;<sup>98</sup> dispuesto a traerlo de vuelta, se entera de que éste se halla en

---

<sup>97</sup> Es particularmente atenta la lectura de Montalvo, especialmente en este capítulo. Precisamente antes del encuentro de Don Quijote con el caballero de los Espejos, en el capítulo XII, de la Segunda Parte, el narrador se refiere al mundo de la comedia y los comediantes, estableciendo una analogía con la comedia de la vida y el deshacerse de la cháchara y los disfraces con la llegada de la muerte. Montalvo no desatiende este detalle y presenta una comedia ejecutada por los cirqueros que jamás se llega a cumplir.

<sup>98</sup> A partir del capítulo xii, de la Segunda Parte, Cervantes da cuenta de la presencia del Caballero de los Espejos -también llamado del Bosque y de la Selva- y su afán de volver cuerdo a Don Quijote. En el capítulo xiv se da el desenlace de dicha batalla: el de los Espejos es vencido, y Sancho se muestra avezado: “En todo esto no daba muestras de estar vivo el derribado caballero, y Sancho dijo a Don Quijote: -Soy de parecer, señor mío, que por sí o por no, vuesa merced hinque y meta la espada por la boca a este que parece

la venta del moro: “Yo juro por quien soy, o no soy nadie, traer amarrado al viejo o morir en la demanda” (458). El ventero y el bachiller se ponen de acuerdo para salir adelante con la empresa. Carrasco, en complicidad con el ventero, busca la manera de engañar a Don Quijote. El ventero finge ser el alcaide de la fortaleza. El castillo pertenece, supuestamente, al varón de Montugtusa y a su bella mujer Sebondoya. Sansón Carrasco se hace pasar por Don Quijote de la Mancha. Al igual que en Cervantes,<sup>99</sup> Montalvo imita en su personaje la astucia y paciencia para desenmascarar al impostor:

Don Quijote había echado pie a tierra, lo mismo que Sancho Panza, y rostro a rostro con el ventero, dilucidaba una materia tan sutil y trascendental como el haber tomado su nombre algún embaidor, a fin de aprovecharse de su fama y los honores a ella correspondientes; si no era más bien que el sabio su enemigo andaba urdiendo una trama para causarle nuevos sinsabores llevado de la envidia. Como hombre que poseía el don de acierto, no quiso el manchego dar así, de primera instancia, un solemne mentís al falso don Quijote y al verdadero alcaide; y contentándose con hacerle a éste algunas significativas interrogaciones, dejó para tiempo más oportuno el quitarle la máscara al audaz embustero, y arrancarle un nombre que le era tan ajeno por las grandes cosas y las perfectas caballerías que significaba. (461-2)

En el LIII, se intenta la representación de una comedia por parte de la compañía teatral; ninguna de estas satisface a Don Quijote, ni al falso Quijote ni al doctor Mostaza. Es un artificio narrativo que usa Montalvo para retrasar y suspender el ánimo ante el inminente enfrentamiento de ambos caballeros. Lo mismo sucede con el capítulo LIV: en la misma habitación donde duermen Don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco está un viejo que estornuda grandemente; hay una reflexión larga sobre el estornudar y las buenas maneras. Montalvo no desaprovecha la oportunidad de tratar el tema de las buenas costumbres. Estas incursiones del narrador o de los personajes sobre temas triviales como el estornudar o el beneficio de las lágrimas o la pereza y los malos hábitos abundan en la novela. No es de extrañar: muchas novelas del XIX, particularmente, en la primera mitad, procuran abarcar todos los temas para la formación de la sociedad. Todas son, finalmente, interrupciones al desenlace de Sansón Carrasco. El viejo don Pascual Osorio de la Castilla cuenta su historia y reflexiona sobre la pobreza y el amor: “Han de saber vuestas mercedes

---

el bachiller Sansón Carrasco; quizá matará en él a alguno de sus enemigos los encantadores” (Cervantes 2005, 564).

<sup>99</sup> Sansón Carrasco confiesa haber vencido a Don Quijote y le ha hecho confesar que Casildea es más hermosa que su Dulcinea. Este afán del Bachiller por irritar a Don Quijote, no se cumple por el apaciguado carácter del caballero: “Admirado quedó Don Quijote de oír al caballero del Bosque, y estuvo mil veces por decirle que mentía, y ya tuvo el mentís en el pico de la lengua; pero reportóse lo mejor que pudo por hacerle confesar por su propia boca su mentira” (560).



que esto de la pobreza agua hasta las buenas aptitudes, por mucho que la Escritura hable bien de ella y muestre protegerla. Vuestas mercedes no sean pobres a ningún precio. Los bienes de fortuna me ennoblecieron, me rejuvenecieron, me conciliaron hasta gallardía. No solamente decían todos, sino también pensaban, que yo era hombre de altas prendas. Me casé con una niña de diez y ocho años” (Montalvo 2004, 473). Se había casado con una niña de 18 años y él llevaba 64. Su esposa tiene un defecto: el apego al dinero. Hay varias citas tomadas del *Libro de Buen Amor*<sup>100</sup> sobre el tema del dinero y el amor. En este momento sucede uno de los grandes desatinos de Don Quijote: viendo la luz de un candil sobre una olla, toma cuatro dedos su contenido y se embarra la cara, pensando que es el unguento de Hipermea, más efectivo que el bálsamo de Fierabrás. Sansón Carrasco, ahora como el falso Quijote, está dispuesto a vengar la suerte de Don Pascual, engañado por su esposa. Entonces Don Quijote lo reta a duelo, pues no puede haber dos quijotes:

Admirado estaba don Pascual Osorio oyendo las resonantes cláusulas del falso don Quijote, promesas de más ruido que solidez, cuando el verdadero alzó la voz y dijo: «Miente por la mitad de la barba el hideputa que dice ser don Quijote de la Mancha. - ¿Luego es vuesa merced, respondió el bachiller, el atrevido que anda por esos mundos llamándose don Quijote de la Mancha, en menoscabo de mi fortuna y para mengua de mi fama? Ya sé que ese cobarde caballero huyó de unos leoncitos y tuvo miedo a unos batancitos: ¡y esto llamándose don Quijote! Pues el juramento que hice en pro del señor don Pascual de la Castilla por su madre, lo convierto en mi propio beneficio y en contra del atrevido que osa tomar mi nombre y sustentarme barba a barba que él es el verdadero don Quijote de la Mancha». (476)

Finalmente pusieron por condición de la batalla que el vencedor sería el verdadero Don Quijote y el vencido despojado de ese famoso nombre e iría a meterse fraile. En el LVI, se da el desenlace de la aventura:

Le faltan palabras al historiador para referir lance por lance la batalla; y dice sólo que don Quijote, el genuino don Quijote, se vio a pique de perderla; y que en tan terrible conflicto se encomendó a la señora de sus pensamientos, y con fuerzas redobladas dio golpes tales que hubiera hecho temblar a Sacripante. Mala estrella debía de ser la de Sansón Carrasco, pues resbalándose en lo mejor, dio un gentil batacazo, y allí su enemigo a cortarle la cabeza. Cubriósele el corazón a don Quijote al hallar otra vez en el caído al propio bachiller Sansón, a quien ya había vencido en vano, y llena el alma de amargura, dijo a su escudero: «Tan desdichado soy que he de perder con buenas cartas. ¿Qué barba, ¡Oh Sancho!, qué narices son esas caídas allí a un lado?». El bachiller, que había visto las orejas del lobo, estaba haciendo de muerto con mucha gracia. (481)

---

<sup>100</sup> Particularmente las estrofas 549, 583 y 608; y 218, 230, 246, 257, 275, 291 sobre la codicia, la soberbia, la avaricia, la lujuria, la envidia y la gula (Archipreste de Hita 2015).

Vence Don Quijote, y Sancho, una vez más, se percata del fraude. Sansón Carrasco se levanta y dice: “Ahora puede el diablo cargar con este loco una y mil veces, que ya lo he sido yo demasiado en andarme tras él, por darle el juicio que a mí mismo me falta. Mal hayan el cura y el barbero que en semejante obra me han puesto, aprobando mi necesidad e impulsándome por esta vía” (482). No actuaría así el bachiller de Cervantes. Montalvo aprovecha, una vez más, para marcar distancias con la novela de Cervantes. En el capítulo LVII se dice, “La historia presenta aquí una laguna, pues no dice por dónde anduvieron ni lo que hicieron los dos héroes durante los quince días transcurridos desde su salida de la venta del Moro hasta cuando una tarde se asomaban por las goteras de una ciudad insigne del Guadalquivir” (482). Y una nueva aventura: Don Quijote embiste contra un redil de ovejas que él tuvo por plaza fuerte. El capítulo LVIII termina con una referencia de Don Quijote a Gonzalo de Berceo. Es un capítulo dedicado más a la reflexión sobre la muerte y otros temas. En el LIX, ya Montalvo está cerrando su historia. Sancho: “¿Si diésemos por concluidas nuestras aventuras, señor, y tornásemos a nuestro pueblo a vivir como hombres de bien y buenos cristianos. Harto hemos hecho por la fama; convendría ya que mirásemos un tanto por la felicidad doméstica” (493). Don Quijote rechaza tal idea. Y se da la última aventura: unos frailes de San Francisco, en un festín con media docena de muchachas alegres de Sevilla, son embestidos por Don Quijote quien obliga a un franciscano que se presente a Dulcinea, pues lo confunde con un sarraceno. Sancho nuevamente pone la realidad frente a él y le dice que sólo es un buen Francisco. Llegan al monasterio que se levanta a poco trecho de Sevilla. El capítulo final, *Donde el historiador da fin a su atrevido empeño, no de hombrearse con el inmortal Cervantes, ni de imitarle siquiera, sino de suplir, con profundo respeto, lo que a él se le fue por alto*, presenta a un caballero que “Por la primera vez en el curso de las aventuras, no quiso Don Quijote seguir adelante” (497). Sancho y Don Quijote se topan con un monasterio y piden posada. Don Quijote escribe su testamento. En él se destacan el tema del amor, las armas del caballero y su bondad con los buenos y con el malo cosa horrenda. Especial énfasis pone Montalvo en Rocinante: “como animal, todo esfuerzo;/ como amigo, a toda prueba:/ lealtad y simpatía/ gratitud y consecuencia” (502-3). Lo mismo con Sancho Panza: “Comer, si quiere la suerte;/ Dormir, si tiempo nos queda;/ En este sinfín de angustias/ Mi escudero ni una queja” (503). Caballero y escudero salen a misa, ya de buenos cristianos, “ya por no escandalizar con partirse sin oílla” (504). Finalmente aparece el fraile hermano José Modesto, embaidor y socarrón, que añade unos últimos versos al testamento.

*Aventuras discursivas*

El trabajo ensayístico de Montalvo es constante en los *Capítulos*. Su pensamiento crítico le exige aprovechar todos los momentos, incluso los creativos. Una de las grandes aventuras discursivas presenta Don Prudencio. Los valores cristianos, las buenas costumbres, la medida y la discreción son expuestos a lo largo de varios capítulos. Sobre las letras humanas y específicamente sobre la crítica literaria y los malos críticos, por ejemplo, se dice:

Es propio de los malos críticos la habilidad para descubrir los defectos insignificantes, y propio de los escritores vulgares y ruines el odio por los que gozan de más consideración que ellos. El mérito de los demás es una deuda para el envidioso: en cuanto a las bellezas de la obra que tiene entre manos, se niega a verlas, y quién sabe si de buena fe no las descubre porque la envidia se las aparta de los ojos; y como le gobierna un vil propósito, cual es el descrédito del autor, no hace mención sino de las fealdades, echando tierra sobre los primores. O bien le falta el brío del ingenio y aquel aliento largo y poderoso que necesitamos para divisar y coger las perlas en el centro del Océano. (371)

Don Prudencio señala, en un largo discurso, las tres características de una crítica pertinente: ciencia, benevolencia y osadía:

Nadie puede hablar acerca de los grandes autores sin reconocerse de hecho investido de la sabiduría que para tan arduos juicios requerimos. Ciencia igual o superior a la del autor. ¿Cómo de otro modo juzgar de sus aciertos o sus errores? Conviene mucha circunspección, dice el maestro en las humanidades, cuando hablamos de los grandes escritores; no sea que por ignorancia vengamos a condenar lo que no entendemos; y por falta de penetración, agregó yo, a rérnos de lo más primoroso de una obra. Y aun por esto viene a ser indispensable el otro requisito, la osadía, que presupone ciencia, sin la cual todo atrevimiento es declarada sandez y locura. Yo pienso que no hay profesión más complicada y difícil que la del censor literario, por cuanto es maravilla dar con uno en quien se hallen reunidas estas tres excelsas propiedades, ciencia, benevolencia y osadía. Un sabio bondadoso y arrojado que poniendo las cosas en su punto sabe guardar el temperamento con el cual convence de error, sin escarnecer al que lo ha cometido, debe ser hombre de los nada comunes. (371-2)

Son pasajes autobiográficos en los que Montalvo enfrenta los problemas del momento, particularmente el de la recepción de su obra.

Don Prudencio ocupará varios capítulos para fijar un discurso que hace honor a su nombre:

¿Cuál es el fin de la crítica? Es, me parece, la enmienda de las faltas, la corrección de los errores, la tendencia al perfeccionamiento, y por aquí, a la belleza. La parte más difícil de la crítica es la favorable: para notar las gracias de un autor se ha menester buen gusto declarado: para exponerlas a la vista del público, benevolencia y buena fe. Los primores

de la inteligencia son como los de la naturaleza, no se hallan en la superficie ni a los alcances de todo el mundo: el oro está en lo duro de la roca, el diamante debajo de la tierra. Así los grandes y bellos pensamientos requieren inteligencia y atención de parte de quien los lee, porque no vienen sobrenadando como espuma. La profundidad es indispensable para la solidez, la solidez para la duración: sin profundidad, pues, no hay verdadera hermosura: la hermosura ha de ser sólida para ser grande y perpetua. ¿Y quién duda que en lo profundo reina siempre una obscuridad respetable? El dar con los defectos es muy fácil; más fácil todavía el reírse de ellos: la risa es la sabiduría de la ignorancia, el arbitrio de la malignidad y la tontera. (373)

Interpretación neoclásica es la que da importancia al entendimiento en el proceso creador, lo razonable como fuente de la verdad, la escritura perfecta, tanto poética como prosaica. Esta última no como objeto estético únicamente, sino como fuerza moral, incluso religiosa. De ahí los pasajes largos, por ejemplo, en los que incurre Montalvo, incluso en las formas coloquiales o dialógicas, a lo largo de su novela: son reflexiones, análisis que buscan superar el mero impresionismo o la apreciación apasionada. La idea moral en los *Capítulos* -entiéndase, costumbres, valores- no sorprende viniendo, como viene, de su lectura también neoclásica -también romántica- de Cervantes. Se ha dicho mucho del ingenio verbal, del lujo de la palabra, de la retórica abundante de Montalvo. No ocurre así en los *Capítulos*: hay un esfuerzo por conservar una economía expresiva, aunque sin descuidar el tejido y la industria que requiere la obra de ficción, la retórica, en definitiva.

Se hace una referencia a la situación precaria de las letras en el país:<sup>101</sup>

-Tío, replicó el marqués, si hablo de los antiguos, raras veces me propaso; mas los poetillas actuales y nuestros escritorzuelos menguados ¿por qué me han de inspirar ese respeto que dice vuesa merced? Sólo en un pueblo tan sin luces como el nuestro pueden pasar por hombres superiores, necios como aquel que, sabiendo apenas leer y escribir, tiene asegurado su nombre para la posteridad. El que uno de su propia calaña haga suyo el encargo de inmortalizarle no significa sino que en lugar de un tonto hay dos. (374)

Si bien ‘país’, en los *Capítulos*, refiere al espacio ficcional de España, bien se puede extrapolar dicha situación precaria de las letras al Ecuador, sabiendo que el autor está pensando siempre en la fundación de una nueva república. Montalvo entrelaza el

---

<sup>101</sup> Ciertamente, la narración transcurre en España; sin embargo, gran parte del capítulo xxxv es aprovechado por Montalvo para dar cuenta de la injusticia enorme en que consiste el reconocimiento de individuos ignorantes y ruines, y el olvido de los superiores y preclaros. Estos pasajes bien se pueden extrapolar a la situación del propio autor -exiliado y perseguido- y a la del Ecuador, donde la situación de las letras es precaria.

discurso del narrador con el del personaje, en su afán de fijar un discurso persuasivo. En este párrafo es el narrador quien toma la palabra:

El respeto debido a tan sagrado parentesco refrenaba apenas la ira del marqués; o era más bien que la perturbación de su espíritu en estos casos y el entorpecimiento de su lengua le coartaban las palabras, mudo y trémulo de pura soberbia. Orgullo no era el suyo; su alma no se iba por las elevadas regiones de esta afección o pasión que tiene mucho de noble. El orgullo puro y limpio no se opone a la modestia, no hace sino defendernos contra la humildad que, si no es la cristiana, se llama bajeza. El orgullo es un cierto conocimiento de la importancia propia, es deseo de corresponder a la naturaleza o al Criador, con un porte digno de sus favores. Traspasados ciertos términos, el orgullo es soberbia; mantenido en cierto grado, es una prenda del corazón y el espíritu. Puesto el orgullo en el lindero de las virtudes y los vicios, no llegan a él sino los hombres superiores, los capaces de las grandes cosas. Cuando éstas son obras del bien, se llaman virtudes; cuando del mal, crímenes. No hablo de los que comete el vulgo; esos son delitos, vilezas: hablo de las atrocidades grandes, de esas que llaman la atención de los pueblos y les obligan a admirarnos, aunque nos aborrezcan. (376-7)

Otra importante es aquella en que Don Quijote y Sancho se encuentran con una cabalgata judicial y se hace una crítica a los doctores y jurisconsultos:

Era el alcalde uno de esos que nunca *rebuznan de balde*, admiten regalos de ambas partes contendientes, y todo lo sujetan a la ley del encaje. Magistrado sin sabiduría, juez sin rectitud, hombre sin conciencia, y de imponderable cargazón, nacido para alcalde de pueblo, o más bien, alcalde de nacimiento. Nunca es uno sobrado tonto e ignorante para la profesión del Sabio. El escribano por su parte merecía ser el preboste de su gremio. Hombre de malas carnes, por comido de remordimientos, si remordimientos caben en pecho de escribano; gafas verdes, patillas sin bigotes, peluca y lo demás. Hombre de esos que oyen misa todos los días, comulgan por Pascua florida y de Resurrección, asisten a la escuela de Cristo, suplantando firmas, esconden escrituras, forjan documentos, rezan su rosario por la noche y cenan su chocolate, poniéndolo todo a la cuenta de Dios y el Papa. San Antonio por la castidad, San Buenaventura por la humildad, San Vicente por la caridad, es un fardo de pecados con el cual Satanás no carga todavía por falta de fuerzas. De los jurisconsultos, el uno es un grande hombre que, si a dicha sabe leer, no sabe otra cosa. Semejante a esos que, no siendo buenos para ninguna profesión científica, se gradúan en varias ciencias y son doctores en jurisprudencia, teología y otras hierbas: así éste, en casa ya la fama de buen jurista, echó por el camino de la elocuencia parlamentaria y dio en la política puntadas de tal magnitud (con aguja de amortajar suegras), que vino a ser el terror del gobierno y el primero de los oradores, aunque decía la testiga en sus discursos, y su retórica era ponerse la mano en la bragadura y herir con los pies el pavimento. (444-5)

El tema de la justicia aparece en varias ocasiones, aunque siempre referidas a asuntos específicos y prácticos. Al criticar el estado de la justicia y sus ejecutores, Montalvo pone en primer plano, con Don Quijote, el tema de la ley y la justicia natural por encima de la institucional y legal. Esta supralegalidad se refiere a la moral natural que supera los devaneos y debilidades de los jueces. Esta es una justicia sencilla y razonable. Y ésta es suficiente para castigar de manera inequívoca las fechorías. El ejemplo concreto

es el del tirano colgado de un árbol. La de la época le parece a Montalvo opuesta a la razón, a la equidad y al mínimo de formación académica.

Aventuras discursivas que muchas veces no pasan de polémicas entre los personajes. En el capítulo VI<sup>102</sup> se da la primera en forma de diálogo entre Don Quijote y los curas del pueblo. El cura cuestiona la caballería y pide a Don Quijote que nombre algún autor católico que se haya dedicado a ella.<sup>103</sup> Don Quijote da algunos nombres. Aparecen como ejemplos Santa Teresa y Carlos V. También se hace referencia a la presencia de mujeres en los libros de caballería. El fraile denomina a los libros de caballerías libros del demonio. Lo mismo en el capítulo VII; los clérigos ponen a prueba los conocimientos de Don Quijote sobre la caballería; le preguntan sobre la presencia de las gigantas. Ambos capítulos, de manera muy acentuada, están dialogando con el capítulo XLIX de Cervantes. La transtextualidad, específicamente la intertextualidad, es evidente: se trata de la negación y expulsión que se hace de los libros de caballería como nefastos para la república. El canónigo le reprende a Don Quijote y concluye de los libros de caballería: “De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor de ellos en la pared, y aún diera con él en el fuego si cerca o presente le tuviera, bien como a mercedores de tal pena, por ser falsos y embusteros, y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como a inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a quien da ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen” (M. d. Cervantes 2005, 440). La diversión y el entretenimiento no son suficientes para la formación del

---

<sup>102</sup> Es particularmente llamativo el hecho de que Montalvo inserte aquí la discusión sobre los libros de caballerías y sus autores, igual que lo hace Cervantes, en su novela, en el capítulo vi. Se trata, en el capítulo vi de los *Capítulos*, de un mini escrutinio de los libros de caballerías. Contrariamente a lo que ocurre en Cervantes, Montalvo resuelve el tema en favor de tales libros como necesarios para el ejercicio de la virtud; sin tales modelos de valentía y nobleza sería más difícil para el ser humano enfrentar las injusticias y los agravios. Contrario a lo que propone el vicario de los *Capítulos*, al llamarlos “libros del demonio” y como opuestos a la fe católica, don Quijote los pone como ejemplo de su necesaria presencia para conseguir los fines éticos que propone su novela. Tales libros “paganos” no son herejías, son ejemplos de virtud universal.

<sup>103</sup> Montalvo hace referencia a unos versos citados en la Primera Parte, capítulos IX y XLIX, y en la Segunda Parte, capítulo XVI de Cervantes: “de los que dicen las gentes/ que van a sus aventuras”. Es a propósito de la tradición caballeresca. Es un ‘sabio’ el que recoge las historias de los caballeros. En el XLIX vuelven a aparecer ante la afirmación del canónigo de que tales caballeros no existen, y la respuesta firme de Don Quijote para negar tal afirmación. Y en el XVI, ante la mirada estupefacta de un caminante que se maravilla de ver en tales trazas a Don Quijote, éste le responde con estos mismos versos. Montalvo lo cita completo a propósito del cuestionamiento del cura para que le nombre caballeros andantes católicos: “Lanzarote y Don Tristán/ Y el rei Artús y Galbán/ Y otros muchos son presentes/ De los que dicen las gentes/ Que a sus aventuras van” (225).

individuo como para la construcción de la república. Sin embargo, a Cervantes, con la risa y la ironía, mostrará como insuficientes a aquellas instituciones encargadas de su construcción. Frente a frente se encuentran la literatura y la religión. Cervantes provenía de la tradición humanista renacentista donde lo universal (razón e idealización) buscaba erguirse frente a lo particular (sensación corpórea). Lo universal se ve criticado por lo cómico e irónico, al mismo tiempo lo particular se fortalece. Pero tal relación universal-particular es de doble vía. No así Montalvo: la risa enseña, enseña deleitando, corrige las costumbres, pero no fractura las instituciones. Ellas están ahí, con sus intermitencias, para ser fortalecidas, no para ser puestas en cuestión. La literatura para Montalvo hace competencia a la religión; lo humano y terreno necesitan un espacio frente a la fuga de lo trascendente.

Los clérigos hacen referencia a la oposición de la Iglesia y del poder civil a estos libros:

-Pero no solamente la Iglesia, mas también el poder civil se declaran contra esas peligrosas fantasías, señor don Quijote: en prueba de esta aserción, no tengo sino echar mano por cualquier códice de España». Y levantándose el vicario con el permiso de sus comensales, tomó de su estante un libro, desempolvolo con alentar en él, lo hojeó no sin maestría, y leyó: «Otro sí decimos que está muy notorio el daño que hace a hombres mozos e a doncellas e a otros géneros de gentes leer libros de mentiras, como son Amadís y todos los que después dél se han fingido de su calidad y letura, coplas de amores, farsas y otras vanidades; y aficionados los tales hombres mozos y las tales doncellas a esas fantásticas sotilezas, cuando algún caso se ofrece así de armas como de amores, danse a ellos con más rienda suelta que si no los oviesen leído: y muchas veces deja la madre la hija encerrada en casa, creyendo la deja recogida, y queda leyendo en estos libros semejantes del demonio, embelesados en aquellas maneras de hablar, e aficionados a aquellas cosas».

-Así pues, vuesa merced, como buen cristiano, ha de atenerse a los preceptos de nuestra santa madre Iglesia, la cual no cree en magia negra ni blanca, en caballería andante ni echante, sino en la Santísima Trinidad y en la resurrección de nuestro Señor Jesucristo (228)

La oposición entre la vida de los del clero y la vida de la caballería, sin dejar de criticar la vida de sosiego de los curas, el buen comer y buen beber –"Caballería echante, será la de los que lo pasan entre flores, sin más imposición que la cura de almas, echados o sentados, solos o en buena compañía" (228)-, se resuelve así: "la andante caballería en ninguna manera se opone a la doctrina cristiana; antes los más renombrados caballeros han sido, no sólo creyentes humildísimos, sino también rezadores y devotos. Don Belianís de Grecia, en medio de la fogosidad de su carácter, dando y recibiendo cuchilladas, era un santo. Florindo de la Extraña Ventura hacía milagros, ni más ni menos que San Diego. «Mi Dios y mi dama es nuestra divisa; y primero que embistamos con el enemigo, es

obligación nuestra encomendarnos a ellos” (230). El canónigo, en Cervantes, en efecto, opone el concepto de ‘historia verdadera’ al de ‘ficción verosímil’:

Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiera leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces; que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes. Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García de Paredes, Estremadura; un Garci Pérez de Vargas, Jerez; un Garcilaso, Toledo; un don Manuel de León, Sevilla, cuya lección de sus valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a lo más altos ingenios que los leyeren. Ésta sí será lectura digna del buen entendimiento de vuestra merced, señor Don Quijote mío, de la cual saldrá erudito en la historia, enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía, y todo esto para honra de Dios, provecho suyo y fama de la Mancha, do, según he sabido, trae vuestra merced su principio y origen. (M. d. Cervantes 2005, 440)

Lo mundano y lo divino, la ficción y la religión están sobre la mesa, y su convivencia no es sencilla. En el centro de la censura de lo mundano, traducido en el cultivo de la fantasía y la sensibilidad, por parte del canónigo está la disputa entre la divinidad y la sensibilidad. Américo Castro habla de la ‘doble verdad’ para referirse al despenarse de lo ideal por medio de lo cómico y permitir el respiro de lo particular. El canónigo pretende, si ha de ser necesaria, una función material para la literatura, no aquella de la mera fantasía. La literatura verdadera realmente era aquella de los héroes bíblicos e históricos que cumplen cabalmente con la preceptiva aristotélica: la función de la poesía no es la de contar las cosas tal como sucedieron (esa es tarea de la historia), si no la de contar cómo deberían haber sucedido; es decir, lo necesario se impone por sobre la realidad concreta, circunstancial e histórica para dar cabida a lo ideal-universal. El elemento clave que se inserta en esta finalidad es el de la ‘verosimilitud’. Y es lo que se discute con frecuencia en Cervantes. El canónigo no rechaza todos los libros de caballerías, tampoco a todos los personajes de la leyenda; lo hace con aquellos que son demasiado fantasiosos y no aportan nada al universal. Por eso la poesía tiene más de filosofía que la historia. Y por eso se la debe cultivar, pero con las precauciones debidas.

## 2. Temas recurrentes en los *Capítulos*

*La importancia de saber gobernar.* Algunos pasajes dispone Montalvo sobre el buen gobierno. Son recomendaciones de corte humanista: “Cosa delicada es, señor: muchos reinan, pocos saben gobernar. El que se halla al frente de un imperio ha de saber



governar; y en sabiéndolo, no ha menester palaciegos favorecidos que le desacrediten por una parte y le defrauden de su gloria por otra. La sabiduría en ninguna parte es más útil a los hombres que en el trono; y el cetro, o el poder, en ninguna mano está mejor que en la del sabio” (227). Algunos pasajes de mucho ingenio, por ejemplo en el capítulo vii, la explicación del cura respecto a las familias nobles de España por el indicio del tipo de nariz que tienen:

Dígame vuesa merced la nariz que tiene, si aguileña, si arremangada, y al punto declaro a cuál de las casas grandes de España pertenece. -Los duques de Medina de Rioseco la tienen un tanto repulgada; indicio de altivez, mas no de malevolencia. Los de Pastrana, al contrario, la suelen inclinar hacia la boca. La familia de los Portocarreros de Varón, condes de Medellín, la usan con las ventanas más que medianamente abiertas, lo que indica sangre ardiente e impetuosidad amorosa. La de los Men Rodríguez de Sanabria tiene el tabique echado hacia fuera, y con esto manifiesta la soberbia de su raza; mientras que en los marqueses de Carcasena, ella es chupada como fuelle dormido, señal de blandura de genio, aunque no de prodigalidad. (230)

*Las prácticas religiosas.* Son varios los pasajes en los que Montalvo se detiene a propósito de este tema. Todo el capítulo IX es una larga crítica, con mucho humor, en boca de Don Quijote, sobre los milagros. El cura le muestra a Don Quijote todos los regalos que hacen los devotos al Santo. Don Quijote pregunta por la efectividad de los milagros, y de manera graciosa el cura explica:

Lo primero que se ofreció a los ojos, fueron unos grandes cuadros que contenían los milagros principales del patrono del pueblo. «Esto sucedió en el golfo de Vizcaya, dijo el cura, señalando un naufragio. Todos los pasajeros se salvaron, fuera de los que se ahogaron. -¿Luego no se salvaron todos?, preguntó don Quijote. -Ni la tercera parte, señor. -Y los que perecieron, ¿dónde están?, volvió a preguntar don Quijote. -Donde Dios los ha puesto, señor; en el lienzo no están sino los del milagro. -Holgárame, repuso el caballero, de que el milagro hubiese obrado en todos, y de que todos se hubiesen salvado en vez de unos pocos. Explíqueme vuesa merced, si es servido, la materia de estotro lienzo: si no me engaño, esa figura descarnada ¿trae en las manos sus intestinos palpitantes? -Eso es dar en la cabeza del clavo, respondió el cura: el hombre a quien vuesa merced está contemplando, recibió una cuchillada desmedida, por la cual se le iba la asadura; mas tuvo tiempo de llegar a su casa, donde expiró como buen cristiano. (237-8)

Y luego la crítica al uso que se hace de las joyas ofrecidas por el pueblo al Santo:

son figurillas y símbolos que representan milagros diferentes; pues habéis de saber que el ministerio principal del patrono de este pueblo es curar toda clase de enfermedades, mediante una prenda de oro o de plata que figure el miembro enfermo. Veis aquí, añadió, tomando del arca uno de esos fragmentos preciosos, esta pierna consagrada por un hombre a quien se le rompió la suya en cuatro partes: desafiadle ahora a la carrera, y veremos si no os deja una legua atrás. Aquí tenéis un brazo de plata mandado hacer por un paralítico: él sabe si lo hubiera movido, y aun jugado pelota, a no haberse muerto en muy mala sazón. Esta es una garganta cuyo torneo es de lo más perfecto: pues sepan

cuantos son nacidos que la señora que hizo este presente al santo, adolecía de esa enfermedad que afea y embrutece a un mismo tiempo, porque del cuello pasa a desvirtuar los órganos de la inteligencia. -¿Qué mal es ese, señor cura?, preguntó Sancho. -Si entendéis de ciencias, amigo Panza, los médicos le llaman broncocele. En lenguaje menos científico son lamparones, y en el familiar se suele decir papera. -Ya caigo, dijo Sancho, esto es lo que en confianza se llama coto. -Así es, respondió el cura, y la señora, cuando el milagro empezaba a dar indicios de verificarse, salió también muriéndose. Ahora véase este corazón macizo; no pesa menos de diez onzas: es ofrenda de un hidalgo que padecía de hipertrofia, y ya no la padece: Dios le tenga entre sus santos. Estotra alhaja la ofreció a la iglesia una buena matrona que murió de tisis: tosía la desdichada de manera de no ser cumplidero con ella ningún caso extraordinario y se fue dejando dos huérfanos y un parvulito de año y medio. Mirad aquí esta cabeza de plata, redonda y nervuda como la de un emperador romano: el que la regaló al santuario padecía de por vida de un insoportable dolor a las sienas, que acabó por volverle el juicio, sin el cual vive todavía en un hospicio de Barcelona. Este es un hígado de oro de un hacendado a quien come la tierra tres años ha, pues cuando acudió al santo, ya lo tenía en plena supuración. -¿Dígame vuesa merced, preguntó don Quijote interrumpiéndole, una vez que los ofrendistas de estas preseas han muerto de sus enfermedades, cuál es la parte del santo? ¿Dónde están los milagros que representan estos miembros diminutos? -Vuesa merced no es incrédulo, sin duda, respondió el cura, y sabe que los milagros son visibles e invisibles. Los primeros los tocamos con la mano; los segundos se ocultan a nuestro frágil entendimiento. ¿Quién sabe la virtud secreta de las cosas divinas, ni la manera de obrar de los bienaventurados? Mortales endeables, se nos pasan por alto las mayores cosas: la inteligencia humana tiene sus estrechuras en donde no caben, ni de lado, los grandes misterios de nuestra religión. Si el milagro se verificó, poco hace al caso que sea o no palpable. Aquí tiene vuesa merced un ojo de plata, ofrenda de uno que los tenía torcidos. ¿Supone el señor don Quijote que así pagó el tributo al santo ese quídam, como se puso a mirar derechamente? Nada de eso. Pero el dueño de este ojo sabe que si en este mundo ve un tanto al sesgo, en la eternidad ha de ver en línea recta. (238-9)

Crítica a las indulgencias de la Iglesia, no exenta de humor:

-El que algo da a la Iglesia, se condena poco, amigo Panza, respondió el cura; y mientras más dé un buen cristiano, se condena menos. El que da en abundancia, no se condena sino escasamente; y el que da cuanto posee, nada se condena. -Si yo prometiera y diera mi rucio con enjalma y todo a este santo milagroso, ¿qué pudiera sucederme de bueno? - Sucedería que anduviéseris a pie; con lo que haríais penitencia, y si a pies descalzos, mejor. -Pero mi santo no ha menester vuestro rucio, porque él anda a caballo; ni yo supiera qué hacer de semejante alimaña, la cual, según he visto, ni con azogue en los oídos se menea. (239-240)

En el LVII, frente a dos ahorcados:

Este, señor, volvió a decir el mismo que ya había dado señas del otro malhechor, fue un viejo devoto lleno de hipocresía y perversidad. Metido en la iglesia de día y de noche, confiesa y comulga, y piensa que con esto descuenta infamias y picardías. Su oficio fue ganar la vida con la difamación pagada. Por algún dinero, poco dinero, dinerillo, él se encarga de publicar toda clase de mentiras, injurias y calumnias; y piensa que con oír misa y ayunar no deja de ser buen cristiano. Y no se contenta con su oficio, su trabajo personal, sino que ha fundado una comunidad o cofradía que él dirige o gobierna, sirviendo de centro al mundo de maldades e infamias que son el comercio de su establecimiento (488).

Montalvo se propone conscientemente exponer ideas, de manera consecutiva, sobre las costumbres religiosas. Es una crítica racionalista de prácticas religiosas, particularmente de los miembros del clero, no de los dogmas de la Iglesia. Es una crítica desde el sentido común para la construcción de una moral más humana y menos fantasiosa, no al catolicismo como tal.

*La bebida.* Montalvo critica prácticas sociales como el consumo excesivo de alcohol. El arquitecto se llama Don Emigdio y es bebedor:

Llegose al cura don Quijote, y le dijo por lo bajo: «Si no me engaño, la cabeza del arquitecto de vuesa merced es de orden compuesto de varios licores. -Es un honrado discípulo de Fidias, respondió el cura; alza el codo por casualidad como cuando cae domingo; pero no falla a las reglas arquitectónicas. Suele asimismo solemnizar el día lunes con una diversión dentro de casa. Por lo demás, fuera del sábado, que dedica todo entero a recrearse, no bebe sino el jueves y cuando tiene frío. Festeja sus cumpleaños y los de todos sus parientes, amigos y conocidos. Concorre a los velorios, no pierde bodas, es puntualísimo en pésames y parabienes, y no hay fandango donde no se halle, sin camorra ni pendencia, eso sí, porque es pacífico y avenidero. (236-7)

Nuevamente, en el capítulo x, Montalvo cierra el tema de la bebida. Es Don Quijote quien reflexiona sobre el agua, su valor y su diferencia con el vino, recurso retórico para decir finalmente “quiero decir que tengo sed”:

Agua, licor celestial, ¿no eres tú el que circulaba en el Olimpo con nombre de néctar de los Dioses? ¿No eres tú el que la hacendosa y delicada Hebe llevaba sobre el hombro en tazones de sonrosada perla, y vertía a chorros cristalinos en las copas de los inmortales? Agua, primor del universo, esencia pura y saludable que la tierra elabora en sus entrañas, tú eres la leche sin la que el hombre se criaría raquítico y deforme. ¿Hay cosa más inocente, pura, suave, necesaria en el mundo? Eres lo más precioso y nada cuestas; lo más fino, y sobreabundas. La árida roca, como un seno de la naturaleza, te echa de sí alegre y murmurante, y corres a lo largo de la peña o te recoges en silvestre receptáculo rebulléndote en mil sonoras burbujitas. El vino es artificio del hombre; el agua, invención del Todopoderoso: el vino ha traído la embriaguez al mundo; el agua limpia las entrañas y aclara el entendimiento; el vino desmejora y enloquece; el agua no ocasiona mal ninguno, porque de suyo es inofensiva; y porque nadie abusa de ella. Manjar no hay en la tierra que más delicadamente saboree el hombre de buenas costumbres y templados apetitos, ni que más regenere y conforte. (245)

En el capítulo XIX, Don Quijote y Sancho se encuentran con varios religiosos de San Francisco. Del humor se sirve Montalvo para evidenciar el tema del alcohol. Así describe el padre Justo a sus hermanos de convento. La descripción jocosa le sirve a Montalvo para señalar los vicios de la Iglesia resumidos en el vicio del alcohol (padre Frollo), el falso erudito y poeta (fray Damián Arévalo, referencia al obispo José Ignacio

Ordóñez<sup>104</sup> quien había censurado *Siete tratados*). Montalvo se encargaría de criticar a Ordóñez por fanático e ignorante: “No niego que haya censurado yo a cierto escritorzuelo, pero ha sido según todas las reglas del arte. Si viera vuesa merced las tildes que les pone a las eñes ese tonto, se destornillara de risa. ¿Y qué piensa vuesa merced que son esos cientopiés que ve allí estampados? Pues sepa que son las emes del famoso literato, cuyas efes asimismo parecen bayonetas” (Montalvo, Capítulos que se le olvidaron a Cervantes 2004, 289)), el vicio de la gula y las golosinas (padre Deidacio), las escapadas del convento (Pepe Castañas el *Argonauta*), la astucia para soslayar los rezos y oraciones (el hermano Valentín).

*Eros y castidad*. En el capítulo XIV, Don Quijote cree haber visto a Dulcinea y describe su aliento, sus adornos, y se discute sobre la castidad:

-Dígame vuesa merced, preguntó Sancho, ¿se contentó con verla y aspirarla? O no estuvieron solos vuestras mercedes, o el diablo andaba lejos de allí en cosa de más importancia. -Solos, Sancho, solos como Adán y Eva en el paraíso. -Luego no estuvieron tan solos, señor don Quijote, porque allí hubo un tercero que todo lo echó a perder. Si la señora estaba tan zalamera como vuesa merced dice, algo había, en la trastienda. Can que mucho lame, saca sangre, señor. -No podría yo decirte, repuso don Quijote, si estuvimos libres de una inquietud gratisima; mas sí puedo sostener que ni el enemigo en forma de serpiente es capaz de batir en ruina el muro de pudor y vergüenza que se levanta entre esa señora y yo. (266)

Don Quijote no cede ante las tentaciones del amor: “-Una vez descubierta, ¿qué piensa hacer vuesa merced?, preguntó Sancho. -Nada, respondió don Quijote: ¿parécete que sería digno de mi lealtad ponerme a sacar en limpio secretos de doncellitas melindrosas? Bueno fuera andar correspondiendo a todas, cuando con ser sabedor del achaque amoroso de esta divina incógnita me parece que ofendo y pospongo a la sin par Dulcinea” (409). En el 47, Sancho quisiera conocer disfrazado y sorprender a su esposa: “¿Por qué vas a buscar secretos peligrosos atrás de la honestidad de tu mujer? Si los hay, deja que se pierdan en tu ignorancia, y vive satisfecho de tu virtud presente. Ya un celeberrimo poeta expresó este concepto en lengua cuando dijo que esa prueba potria

---

<sup>104</sup> En varios pasajes de *Mercurial Eclesiástica*, Montalvo arremete contra el obispo: “Ordoñez, Ignacio Ordoñez, no puedes negar tu cuna: sangre chorrean tus labios, sangre despiden tus ojos, sangre requiere tu temperamento. Quiteños, ay quiteños, si una pastoral de vuestro ilustrísimo prelado le cuesta la vida algún día á este vuestro compatriota que está haciendo lo posible por darnos nombre honroso, cincuenta años después un escritor de mi raza ha de decir: El padre Ordoñez hizo asesinar al Cosmopolita, al autor de los *Siete tratados*, por hereje; y se ha de admirar que esto hubiese ocurrido á fines del siglo décimonono, en un país sito entre Colombia y el Perú” (Montalvo 2011, 13-4). Una república ilustrada y liberal, libre del fanatismo y la ignorancia es lo que propone Montalvo en este texto.

giovar poco e nocer molto. Sírvete de esas barbas para otra cosa, y no para labrar tu desventura” (441).

*La naturaleza.* Un sentimiento bucólico se mezcla en la descripción de la naturaleza:

Puestos en camino, sintió Sancho que se le refrescaba el pecho y que toda su parte moral se le bañaba en un fluido vivificador, con esos movimientos súbitos de felicidad que de tarde en tarde suelen favorecer misteriosamente hasta al hombre más infortunado: tanto como esto puede la naturaleza cuando ejerce su amable prestigio por medio de un cielo límpido, nubes purpurinas y doradas puestas sobre el horizonte como decoración del mundo; atmósfera benigna, aire tibio, sierras oscuras que asombran los valles, colinas alegres, prados floridos, todos los toques de hermosura con que esa grande seductora cautiva sin pensarlo aun a los que no la comprenden. (268)

Un viejo que quiere tirar abajo unos hermosos cipreses: “-Cortados no valen nada, replicó el caballero; vivos y hermosos como están, valen más que las pirámides de Egipto” (275). El narrador asume la voz de ensayista para referirse al valor de la naturaleza:

Un árbol que ha recibido lentamente la virtud misteriosa de los siglos, junto con la recóndita substancia de la tierra, es objeto que infunde respeto y amor casi religioso. Hay quienes destruyen en un instante la obra de doscientos años por aprovecharse de la mezquina circunferencia que un árbol inutiliza con su sombra: para la codicia nada es sagrado: si el ave Fénix cayera en sus manos, se la comiera o la vendiera. Cosa que no produzca, no quiere el especulador: para el alma ruin, la belleza es una quimera. Un menguado sin luz en el cerebro ni música en el corazón, no alcanza el poder de gozarla, ni su alma tiene los requisitos que se han menester para que den golpe en ella los portentos del universo. No se arrodilla ante el Parnaso sino el hombre delicado cuyo numen le tiene despierto de continuo, maravillándole con las obras del Omnipotente, apasionándole a las gracias de la naturaleza. (277-8)

Y la referencia a la antigüedad como sensibles ante la naturaleza:

-Tengo para mí, dijo a su vez don Quijote, que los gentiles eran en muchas ocasiones más piadosos que nosotros: esa veneración por los bosques sagrados, manifiesta un mundo de religiosidad en su alma. El bosque de Delfos, la selva de Dodona, eran templos para ellos. -No alegue vuesa merced la autoridad de los gentiles, volvió a decir el obispo; los patriarcas de la ley antigua rendían honores casi divinos a los árboles. Abraham plantó un ciprés, un cedro y un pino, los cuales por obra del cielo se incorporaron en uno solo; de suerte que ese árbol fue mirado como un prodigio y cosa verdaderamente destinada para la Divinidad; y así, se le cortó para el templo de Salomón. ¿Y qué dice vuesa merced de la famosa encina a cuya sombra ese mismo patriarca de quien acabo de hacer mención armó sus tiendas de campaña? El pueblo se inclinaba ante ella, y hacía romería a los llanos de Mambrea por ver ese testigo de tan grandes cosas. -Yo he leído, respondió don Quijote, que los japoneses, con ser bárbaros, respetan a los árboles tanto como a sus dioses. Plántalos en dondequiera, y asombran con ellos los caminos; de modo que es un placer andar por esas vías frescas y verdes, en medio del sol abrasador de esas regiones. -En algunos pueblos, dijo el obispo, se castiga con rigor a los que destruyen ciertas aves, como en Inglaterra, donde nadie puede matar águila, grulla ni cuervo. ¿Qué maravilla si los japoneses castigan al matador de un árbol? El tópico de la naturaleza le sirve a Montalvo

para apuntalar un paisaje paradisíaco conforme a la familia idealizada: “Una verde colina se levanta a un lado, y está hirviendo en lucios toros que suben y bajan rebramando lentamente; por otro se dilata una pradera, rompiéndola a lo largo un riachuelo cristalino en mil graciosas vueltas. A sus orillas crece la gayumba y esparce su olor por los contornos. Relincha el potro en la caballeriza, manoteando en las piedras con su herradura estrepitosa. Los perros ladran en el patio: las aves domésticas gritan en el huerto. (306)

*La libertad.* Es un tema que combina la experiencia personal del autor, varias veces en el autoexilio, y el valor de la libertad defendido desde su humanismo irrenunciable. Don Quijote reflexiona sobre la libertad y el cautiverio acompañado de la libertad que ofrece la naturaleza:

Pregúntame cuál es el mayor de los males, y me oirás responderte: el cautiverio. ¿Cuál el más infeliz de los nacidos? El esclavo, el preso. La flor del viento, la luz matinal tomada en la campiña, son manjares que el alma saborea con ahínco; y hasta la verdura de los prados, la obscuridad de los montes lejanos contienen un delicioso alimento para el espíritu y el corazón del hombre que puede gozarlos segura y libremente. Estos bienes son de aquellos cuyo precio no conocemos sino cuando por desgracia los venimos a perder: si te supones metido en un calabozo, privado del sol y el aire, verás que el ir por estos campos, libre y sin cautela, caballero en tu jumento, es para ti la tierra prometida. (293-4)

*Pobreza y sabiduría.* Observamos las varias recomendaciones que hace Don Quijote a Sancho sobre el hambre, el decoro, la templanza, el aseo, sobre el filósofo, el hombre superior, el campesino. Pero el tema que Montalvo quiere resaltar es el de la pobreza y su sabiduría:

Uno como resplandor ilumina también la pobreza, y es la decencia, el aseo, esa atildadura que tanto se hermana con la escasez como con la abundancia. El agua nada cuesta: mírate la cara en tus vasos, que este es el lujo del pobre. Si no te es dado sentarte a mesa cubierta con primoroso alemanisco que pregona el fausto de tu casa, procura que el barato lienzo esté resplandeciendo de limpio, sin mancha ni arruga; y si no tienes para darlo a lavar y aplanchar, lávalo y aplánchalo con tus manos. [...] cocina, cose y lava, Sancho, primero que verte descuidado en tu persona y tus cosas. Llegando yo un día a casa de un amigo pobre, sucedió que no hubiese mantel en ella: ¿sabes cómo acudió la señora a reparar esa falta? Cubrió la mesa con hojas de verde, fresco plátano, y comimos cual pudieran las ninfas en sus grutas. Esta es la sabiduría de la pobreza. (295-6)

Para Don Quijote la sabiduría está en no salir de los términos de la moderación. Se resalta la hermandad que existe entre las armas y las letras, para Don Quijote el valor y la sabiduría van juntas. Pone como ejemplo a Garcilaso y a Don Alonso de Ercilla.

*Vicios contra la virtud y la verdad.* Aparece un estudiante de teología, nota el desvío de juicio de Don Quijote y le inventa la historia de una hechicera bienhechora llamada Felicia Propicia y que los encantados son ruines personajes. Con este motivo,

Montalvo arremete nuevamente contra los vicios de su época. El perverso Pinipín de la Gerga: “hombre que tiene de perverso cuanto quiere mostrar de santo, de aleve cuanto aparenta de leal. Su virtud es la hipocresía: so capa de religión está vendido a Satanás, so color de amistad mil traiciones se agitan en sus negras entrañas. Jura no haber hecho una cosa, y la ha hecho; jura no hacer otra, y la hace mañana” (302-3). Enseguida viene Don Quijote con su enseñanza: “-El peor de los hombres, dijo don Quijote, es el que siendo malo quiere pasar por bueno, siendo infame habla de virtud y pundonor” (303). También se describe a un sabio historiador llamado Remingo Vulgo (Pedro Fermín Cevallos, historiador ambateño, enemigo de Montalvo) quien distorsiona la verdad y da pie a Don Quijote a reflexiones sobre la verdad y la historia:

El que se dirige a las generaciones siguientes para engañarlas, respondió don Quijote, es mil veces más culpable que el que procura engañar a los vivos. Las razones que puede tener un hombre ruin para ocultar o pervertir los hechos, no existen para los siglos futuros. El historiador mentiroso es acreedor a la horca tanto como el monedero falso. La verdad es oro: pasar la mentira en relaciones escritas a los tiempos venideros, es falsificar la moneda sagrada que sirve para el cambio de ideas y la enseñanza de las gentes. (303-4)

“-Sin el fundamento de la verdad, repuso don Quijote, no hay obra maestra: la base de las grandes cosas es la moral: sin la verdad la moral no existe” (304).

*La familia.* Hay una mezcla de moralismo laico y religioso. La atmósfera profundamente católica de la España de los siglos XVI y XVII es la que Montalvo revive, no solo por cuestiones literarias, sino también ideológicas. No es posible desarraigar los *Capítulos* de los estímulos del catolicismo: el móvil de muchas de sus ideas es la vida cristiana. Aunque no se trata de una estimulación enteramente cristiana sobre el tema de la recompensa divina; es, más bien una vida cristiana acentuada en la ‘vida’ con sabiduría; aunque Don Prudencio y su esposa representan el ideal cristiano, no acentúa Montalvo la perfección espiritual o la vida trascendente. Se trata, más bien, de una moral práctica para enfrentar la vida: el hombre y la vida, su conducta y sus valores morales. Heredero de los moralistas españoles,<sup>105</sup> Montalvo da prioridad al tema del hombre y el arte de regirlos, pero también al del gobierno de sí mismo. Pero hay diferencias. Al estoico, el mundo le es indiferente, la vida regida por las pasiones aparta al hombre de la virtud. La solución:

---

<sup>105</sup> Es preponderante la influencia de los estoicos (Marco Aurelio, Epicteto y Séneca). No se trata de un desprecio de la vida, sino de su aceptación serena. El estoicismo español del Siglo de Oro acepta lo compatible con el concepto cristiano y católico del mundo, y le suma el sentido ascético, prolongación, como señala Ángel del Río, del espíritu medieval.

vivir conforme a la naturaleza y de acuerdo consigo mismo. Nadie más apasionado que Don Quijote. Nadie menos impasible que él. A pesar de los vaivenes e infortunios de la vida, la misma no es mala; es el hombre quien la corrompe. Si bien Montalvo pinta el modelo de la familia cristiana ideal, Don Quijote, alejado de la cordura, también puede vivir los valores cristianos y ser modelo de virtud y de acción. Las pasiones no son enemigas del hombre ni de su felicidad. No se oponen al cumplimiento de la moral cristiana, más bien precipitan el cumplimiento de los fines trascendentes de la existencia. En ningún momento habla de la felicidad de la vida en la otra vida. Soporta la vida y no renuncia a ella. Soporta la vida y no espera de manera explícita una recompensa divina. En este sentido, en los *Capítulos* se mezcla un moralismo de corte cristiano con uno laico. No hay que olvidar que su novela, finalmente, es parte de un proyecto, de su proyecto nacional. Pone de relieve activismo, no pasividad, ante la vida, pues su propósito es educativo, un arte educativo. Las inclinaciones y pasiones humanas están ahí. Las conoce. Ahora es necesario conducirlas. Por eso su novela corrige y enseña. Su tono preceptivo, sin embargo, no recae en los tópicos de los castigos y las recompensas propios de la tradición moralista española. Las correcciones y enseñanzas, los discursos y ensayos admonitorios tienen un fin más particular: la virtud como base de su proyecto civilizador. El Quijote de Montalvo se configura desde una doble combinación: lo estoico y lo cristiano, y lo clásico y lo medieval. El equilibrio que pone en cuestión el *Quijote* de Cervantes es asumido por Montalvo -como fisuras imposibles de controlar- acentuando el tópico de la risa, de la crítica constante a las costumbres, y el ensayo de una propuesta semibárbara. En este sentido no puede permitirse la ironía o la sátira de un Quevedo (pesimista por su conciencia de la época que vivía), pues Montalvo trabaja su novela como parte de un proyecto, aunque sí se permite la sutileza de conceptos y de conductas. Su racionalismo le permite confiar en el hombre como capaz de llegar a la virtud que es la verdad. El hombre puede caminar por el sendero de la moral, y no precisamente religiosa, no es una moral teológica enteramente, el hombre puede formarse y decidir. es la familia cristiana con los valores cristianos primitivos:

Si el hombre justo y bueno es como un árbol a cuya sombra descansamos, la mujer virtuosa es fuente saludable, y los rasgos principales de su carácter son pudor, modestia, diligencia. Las hijas de esta madre serán a su vez felices, y la bendición de Dios se extenderá sobre ellas por largas generaciones. ¡Dichosa la familia que no tiene secretos! ¡Dichosa la que vive francamente a la faz de Dios y los hombres, sin temer el juicio del uno, ni correrse de las miradas de los otros! ¡Dichosa la pobreza misma, si no tiene de qué avergonzarse, y mil veces dichosa la riqueza, si enjuga las lágrimas de los que lloran y vive con Dios aun en medio de la opulencia! (306-7)



Se hace referencia a la pobreza, a la familia y a la esposa modelo. El tema de los niños ocupa gran parte de este capítulo, son vistos como sinónimo de inocencia:

Los niños son en la tierra lo que las estrellas en el cielo, inocentes, puros, brillantes. Si así como distinguimos con la vista esos cuerpecillos luminosos que están estremeciéndose en el firmamento, oyéramos su voz, ¡cuán suaves, cuán delicados acentos fueran esos! ¿Lloran, ríen las estrellas en la bóveda celeste? Es la suya una melancólica alegría; pero cuando se las contempla despacio y con amor, parece que están saltando de placer en el regazo de su gran madre naturaleza. Así son los niños: si el hombre no pasara de cierto número de años, fuera quizás un ser tan puro y amable como el ángel. (308)

La familia ideal está atravesada por la religión y las buenas costumbres. Incluso el tono se vuelve bíblico:

Don Prudencio Santiváñez no tenía nada que pedir a la fortuna, pues en él estaban cumplidas las bendiciones del Señor: «Regocíjate, hijo del hombre, con la esposa que el cielo te depara: bebe agua de tu fuente, y el extranjero no perturbe el gozo de tu corazón: la castidad y ternura de la compañera de tu vida te fortifiquen siempre, y la aflicción no ponga los pies en los umbrales de tu casa». Bienaventurados los temerosos de Dios en quienes se cumplen sus palabras; bienaventurados esos de quienes podemos decir: «Tu esposa es como una parra fecunda en el recinto de tu hogar: alrededor de tu mesa estarán tus descendientes como pimpollos de olivo: el Señor te bendiga para que contemples a los hijos de tus hijos y veas florecer la paz en tu morada». (307)

Montalvo, al inicio del capítulo 23, y continuando con la versión seria y apologética de la vida cristiana, pondrá como ejemplo a don Prudencio respecto a su calidad de hombre virtuoso y serio:

Quiso la suerte que hacia esta familia se dirigiese don Quijote, entre la cual no era probable se le hicieran burlas pesadas porque en su dueño concurrían la circunspección y la bondad cualidades necesarias de un carácter elevado. Sea majestuoso el hombre, que esto vale mucho, y no halle placer en cosas que dicen mal con las circunstancias que le vuelven distinguido. Gran señor que se une a sus criados para matraquear a un huésped, no corresponde a los favores de la fortuna, ni sabe guardar sus propios fueros. Algo hay de indecoroso y reprehensible en ese empeño con que hacemos por divertirnos a costa de los dementes o los simples. (312)

Por un lado, el tema de la fortuna, decisivo en la literatura del Siglo de Oro, es trabajado por Montalvo desde dos perspectivas: la de don Prudencio, compensado por su vida virtuosa, su fortuna es una buena fortuna, o al revés, su fortuna le permite cumplir con una vida virtuosa; la de Don Quijote, cuya fortuna está sujeta al mundo, a sus avatares. Pero en ningún caso la fortuna es ciega. Ésta puede ser modelada por las acciones. Hay cierta sabiduría moral presente: el obrar bien, a pesar de las circunstancias adversas,

aceptación y disfrute sereno de los bienes de la fortuna, resignación ante los males de la fortuna.

*Iglesia y Estado.* En una nación, las riquezas no son tan importantes como las virtudes. Sancho Panza mantiene un largo diálogo, capítulo XXVI, con el maestresala. Don Quijote no aparece en este capítulo. En el diálogo se establece una diferencia entre las obligaciones de la iglesia y las del estado:

eso de redimir los pecados es incumbencia de los sacerdotes”. Se habla del gobierno y lo importante de la economía. Varios refranes, por ejemplo gloria vana, florece y no grana. El mayordomo, de una forma sardónica, describe cómo sería la vida de canónico para Sancho es decir una vida regalada: “-Esto es ser canónico, repuso el maestresala: a las nueve del día no amanece para vuesa merced, que aún está reposando dentro de un espeso cortinaje de damasco la venerable cabeza sobre dos almohadones de seda carmesí. El apetito y la abundancia le han dado buenas carnes: su papada reverenda se compone de tres pisos o planos, por donde baja lentamente la pereza junto con el sueño, fieles amigos del coro. Sobre eso de las diez del día, el ama de vuesa merced entreabre las cortinas para ver si conviene ofrecer la primera refección: mírala vuesa merced a medio ojo, como quien acepta el desayuno y quiere seguir durmiendo”. (329)

*Humor.* Es constante en la novela de Montalvo. Aparece la viuda Prudenciana Sotomayor con el siguiente dilema: “Si no me caso, pierdo lo poco que me queda; si me caso, temo que de sirviente se convierta en opresor y tirano de su misma benefactora” (332). Sancho, quien asume el papel de consejero, aunque utilizando el humor, le cuenta una historia para que la viuda resuelva su problema: una viuda le consulta al cura sobre la misma cuestión, cuando la viuda pondera las virtudes del criado, el cura responde “venga el criado, venga esa mano” (333), cuando comenta sus defectos,

¡A un lado el criado!, ¡Nada de criado!, ¡Afuera el criado!” Es la imposibilidad de poner en una balanza las virtudes y los defectos, pues ambos se superponen. El ermitaño comete, como parte de su burla, una serie de errores: jabalices, jabalizas, lobosos, jabalizosos. Es cómica la manera como Don Quijote los corrige: “-Diga vuesa paternidad jabalíes, y ande la paz entre nosotros, dijo don Quijote. -¿Por allá abajo la gente del siglo no llama jabalices a esos abejaorros?, respondió el ermitaño. -Jabalíes o jabalices, volvió a decir don Quijote, no pertenecen estos animales al género de los abejaorros; ni ha de ir vuesa paternidad a decir jabalizas, a título de que no sabe las cosas del mundo. -Nosotros por abejaorros los tenemos, señor caballero. A veces los clasificamos entre los crustáceos, y no estamos del todo libres de reputarlos sabandijas. Como la lenidad de nuestro carácter nos prohíbe las armas de fuego, tenemos sobre nosotros la pensión y el pontazgo de aguantar esas alimañas. Los sitios elevados, señor, son lobosos y jabalizosos por la mayor parte. -¿De manera, preguntó don Quijote, que si toros infestaran las posesiones de vuestras paternidades, ellas vendrían a ser torosas? -Por de contado, respondió el ermitaño, y prosiguió. (356)

Hay humor al inicio cuando Don Quijote debe terminar de vestirse antes de iniciar la batalla:

Había de sobras para sacar de quicios a hombre como don Quijote. «Don Quijote de la Mancha, respondió éste, tiene por buenos cualquier tiempo y lugar cuando se trata de las armas. Esto lo vais a ver sin más tiempo que el que he menester para vestirme. Dadme acá esas calzas, y atacaos bien las vuestras. -Para nada soy menos que para lacayo o ayuda de cámara, respondió Brandabrand. Sepa vuesa merced que he desdeñado el título de señor de los Camareros, y aun el de Montero Mayor de Su Majestad. Tome sus trebejos y vístase como pueda, sobre la marcha, que ya es exceso de paciencia en mí sufrir semejantes dilatorias». Son dos gigantes quienes amenazan a Don Quijote, pero en realidad son el Marqués de Huagrahuigsa y el Marqués de Cocentina. El gigante no permite que Don Quijote pueda vestirse: “A tiempo que iba a cogerlas, Brandabrand pinchó esas calzas con la punta de su florete, y dijo: «Para que conste al mundo que vuestra desnudez no me intimida y que así os rindo vestido como en cueros, habéis de pelear sin calzas». Don Quijote echó mano por los zapatos: repitió el otro su operación y dijo: «Para que las gentes vean si os temo más descalzo que calzado». Fue don Quijote por el jubón, sin decir palabra: hurtóselo del mismo modo su contrario: «Esto más de ventaja para vos, que habéis de reñir conmigo sin el empacho de esta pieza ridícula». Le ahogada ya la cólera al caballero andante: en un pronto echó de sí las frazadas para tirarse al suelo, dejando ver unas piernas como sólo don Quijote podía tenerlas. Arrojó un grito la señora Dulcinea, y cubriéndose el rostro con una reja de dedos, se puso a suplicar al mundo entero que viesen modo de hurtar su persona a espectáculo semejante. (386)

Don Quijote se encamina al torneo, mas sufre un desajuste en su vestimenta: se le había ido un botón que atacaba las calzas: “Don Quijote, echando mano por su lanza, se disparó en un como furor guerrero, mientras Sancho le gritaba: «¿Adónde va vuesa merced de ese modo, señor don Quijote? Mire que allí hay señoras que no gustarán de verle medio cuerpo en cueros». Advirtiolo don Quijote, y volviéndose confuso, arrancó sus calzas de manos de Sancho, quien por dicha había acabado de reparar la lesión de esa elegante pieza” (398). Se presenta el humor cuando Don Prudencio sugiere a Sancho cambiar su rucio: “el rucio es mi hermano de leche, juntos hemos crecido, juntos hemos vivido, juntos hemos de morir. No porque ayer fui gobernador y mañana sea conde, me he de poner a repudiar a mi compañero” (419). El capítulo LXIV termina graciosamente cuando Don Alejo le presenta a la famosa doncella Secundina: “Era la tal una mujer baja de cuerpo, achaparrada, que traía a cuestras una muy buena joroba y metía hasta no más el un ojo en el otro” (423). En el XLVII, humor cuando Don Quijote le pregunta a la vieja por las barbas que lleva en la maleta:

¿Cuánto le producen a vuesa merced estas barbas, señora madre? -¿Producir?, respondió la vieja; me cuestan un ojo de la cara. -¿Pagáis por ellas?, preguntó don Quijote. ¿A qué género de contribución o pontazgo están sujetas? -Qué más pontazgo que las lágrimas que me hacen derramar cada vez que las miro, señor caballero. A falta de tierras, títulos ni bienes de otra clase, mi marido, que en Dios descansa, el rato de morir se las arrancó a posta por que no se dijera que nada me había dejado. cita falta de tierra títulos ni bienes de otra clase mi marido que en Dios descansa el rato de morir de las arrancó a posta porque no se dijera que nada me había dejado. (438)

Diálogo ágil y jocoso entre el bachiller, el cura y el barbero:

Ayúdenme vuestas mercedes con un caballo de más confianza que el mío, porque esta pécora salió plantándose en lo mejor y me expuso a la impetuosidad de don Quijote. -Tenga vuesa merced presente el no matar a nuestro pobre hidalgo, dijo el cura, y váyase en mi tordillo. -Tanto como quitarle la vida, no, respondió el bachiller; pero será difícil que me desentienda del todo de mis costas. Cuando menos le he de traer a la cola de mi caballo. Interpuso el cura su autoridad para que la contienda no siguiese adelante, y suavizado el bachiller, fue convenido entre todos que éste saldría en busca de don Quijote, más bien montado, tan pronto como sus costillas se restaurasen. Al cabo de tres semanas, sintiéndose del todo bueno, acudió a su buen tordillo, y armado de armas ofensivas y defensivas, tomó el camino una madrugada, cierto de dar con don Quijote antes de mucho, guiado por el ruido de las locuras del caballero andante. (459)<sup>106</sup>

En el LVII, largo diálogo de humor:

Hace dos años tengo un rebañito, y lléveme judas si pasan de nueve cabezas. -Eso debe de provenir, respondió don Quijote, de que la oveja es unípara; y no dando sino una cría en cada parto, su multiplicación va muy a pausas. No sucede lo propio con los animales que producen lechigadas de cinco, siete y hasta nueve cachorros, cual sucede con la marrana. Si mal no me acuerdo, la de la Eneida tiene quince. -¿Qué es unípara, señor?, preguntó Sancho. -Unípara, buen Sancho, es la que no da sino una cría, la cual, en ciertas especies, te lo digo de paso, suele admitir un nombre diminutivo fuera de las reglas comunes. La del gamo, verbigracia, se llama gamezno; la del lobo, lobezno; la del pavo, pavezno, y hasta la del perro se puede llamar perrezno. -¿A esta cuenta, replicó Sancho, la del burro será burrezno, la del puerco, puerquezno, y la de la yegua, yegüezno? -Bien puede ser, dijo don Quijote; así como la del Sancho será sanchezno, y la del Panza, pancezno. Achispado es vuesa merced, señor escudero. (486)

*La amistad.* Se pondera la amistad, y con un lenguaje didáctico se presentan ejemplos del valor de la amistad.

«Amigos..., dijo el capellán, ¿los hay de veras? -El amigo fiel es un resguardo poderoso; el que lo tiene, tiene un tesoro, dice el Eclesiástico de Jesús, hijo de Sirah. Es el caso que un hombre tenía dos amigos, tan ricos ellos como pobre él: el día de morir, testó de la manera siguiente: «Lego a Juan el Bueno la obligación de mantener a mi madre, y atenderla en todas sus necesidades. Cuando ésta venga a entregar el alma a Dios honrará su cadáver con exequias iguales a las que hizo a la suya propia. Ítem: Lego a Marcos de León el deber de dotar a mi hija del modo correspondiente a su calidad, y proporcionarle, si es posible, un matrimonio ventajoso. En caso que uno de éstos viniese a fallecer antes que mi madre y mi hija, le sustituyo al uno con el otro». Los que tuvieron noticia del testamento no acabaron de reírse; mas los testamentarios aceptaron gustosos sus legados

---

<sup>106</sup> Efectivamente, en el la Segunda Parte, cap. xv, mientras el Bachiller se recupera de los palos recibidos, comenta con su vecino Tomé Cecial: “-Eso os cumple, respondió Sansón; porque pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a Don Quijote es pensar en lo excusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza; que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos” (M. d. Cervantes 2005, 567).

respectivos, con asombro de los que de ellos habían hecho fisga, llamándoles herederos. Uno de éstos siguió las huellas de su difunto amigo al cabo de cuatro días; llegada era la contingencia de la sustitución, y al sobreviviente le tocaba uno y otro legado. Juan el Bueno se declara hijo de la anciana, padre de la niña. Abrumó a la una con el amor filial, a la otra con el paternal. Después de algunos años, enterró a la primera decorosamente, casó a la segunda ventajosamente, habiéndola dotado con veinticinco mil ducados, de cincuenta mil que eran sus bienes de fortuna. Los otros veinticinco los reservó para su hija propia». (338)

Don Prudencio Santibáñez es quien asume la voz de la autoridad, no Don Quijote, para reprender a su sobrino Don Zoilo: “¿Quién te ha dicho que dureza de corazón, indiferencia por el mal del prójimo, desprecio de las virtudes, bajo interés, egoísmo, codicia y los demás defectos de las almas innobles son filosofía ni proceden de ella? El cinismo, mi querido Zoilo, es negación de la parte celestial del hombre»“ (340). Ciertamente están en discusión los valores en la construcción de un proyecto nacional.

*Belleza.* Don Quijote hace referencia a la sensibilidad que hay que tener para apreciar la belleza: “-El pecho dedicado abriga esa disposición; y cuando el amor está resplandeciendo dentro de él, lo fecundiza de manera extraña y hace brotar esas flores que se llaman poesía” (342). Presentación de las damas después del torneo: Alda de Sansueña, Lippa de Boloña, Lida Florida, Oliva de Sabuco, la señora Chimbusa. Se describe su belleza: “Ésta lleva traje de raso blanco con largos torzales de hilo de oro, salpicada la chaqueta de estrellitas azules; la chaqueta, por donde quieren escaparse las dos gordas palomas retenidas apenas en su cárcel” (412). Se hace una reflexión sobre la mujer y la belleza. El narrador describe las diferentes formas de belleza y las diferentes formas de amar de cada una de ellas.

Tras ésta vino Prusia Fincoya, morena de infernal hermosura, que había dado en qué merecer a más de un pretendiente a su mano. Digo infernal, porque se la amaba de prisa y con furor, sin esos preliminares de las pasiones comunes, afición, tristeza, vaga esperanza y más afectos indecisos que el corazón experimenta cuando se ha de amar con mesura. Agravio hubiera sido para la tal Fincoya quererla de ese modo: ella prende un vivo fuego en el cual es preciso consumirse. Súplicas fervorosas lágrimas ardientes, pasos inconsiderados; celos, iras, desesperaciones, locuras y suicidios: tales son las ofrendas que se han de depositar en las aras de ese ídolo tan perverso como hermoso. (415)

En el XLIII, se insiste en la descripción física y la hermosura de la mujer y su forma de amar: “Gracia, la tiene Pecopina para derramarla a chorros: junto con esto la exquisita sensibilidad de corazón y la delicadeza de los afectos la vuelven una de las mujeres más amadas del mundo. Su cuerpo, eso sí que es primoroso: pecho alomado, dividido en dos redondas prominencias; hombros tan atrevidos que están forzando el

escote; brazo anticatólico, brazo de Venus, en el cual la blancura, la gordura, la redondez se dan la mano” (416). Aparece la dama que se hace fingir como Doñalda, y le pide a Don Quijote que su esposo Roldán vuelva a sus brazos a través de los famosos filtros de amor. Don Quijote le dice que no está en sus manos hacer eso y termina con una nota de humor cuando le responde: “Lo que se podrá hacer será que yo le busque, desafíe, mate y corte la cabeza” (419).

*Fin del arte.* Referencia a la finalidad del arte, después de que el bachiller Sansón Carrasco señalara que “nada tienen de malo estos amenos lances de dos enamorados” (464) por ocasionarnos “placer en estas donosas y suaves ocurrencias” (464): “Don Quijote de la Mancha se levantó a su vez y dijo: «Lanzarote, desde luego, fue buen caballero y gentil enamorado; y la reina Ginebra, una de las más famosas señoras de la caballería; mas no echo yo de ver la necesidad de sacar a la calle sus flaquezas, en perjuicio, no solamente de su propio decoro, sino también de la honestidad pública” (464). El interés artístico de Montalvo se trasluce en el de Don Quijote:

Los trances más gratos de la vida suelen ser aquellos a los cuales el misterio comunica interés: las pasiones más dulces son las que se desenvuelven honestamente, y los placeres más delicados los que gozamos sin perder el respeto a la sociedad humana. Si es verdad que para que la inocencia nos proporcione alguna dicha ha de ser maliciosa, es asimismo cierto que la malicia sin delicadeza viene a servicio y descaro. Lanzarote pudo haber cogido la flor de los labios de la reina Ginebra, ¿mas qué necesidad tenemos de remedar a la faz del mundo lo que ese caballero hizo sin más testigos que Dios y su conciencia? La reina Ginebra, por otra parte, no perdió con ese desliz el derecho a la protección de los andantes; y aun por eso me opongo al pregón ofensivo que quieren dar estos histriones, previniéndoles que, si mi voz no es suficiente, entrará aquí mi espada. (465)

En el 57, Al final del capítulo aparecen dos hombres ahorcados por libelo y difamación:

-Éste, señor, dijo otro de los mirones, fue un poetastro para quien no había cosa respetable ni en el santasantórum. Hombres, mujeres, niños, oculto en sus letrinas, a todos les echa sus rociadas de lo que no se puede nombrar. Cofrade de Monipodio, son de su competencia los untos de miera en la casa y la clavazón de sambenitos. Una vez descubierto, niega su crimen; aún no bien le perdonan, vuelve al libelo. Con esto de particular, que no hay hombre inicuo o infame que no merezca sus laudatorias. Virtudes, él no sufre: pundonor en el varón, recato en la mujer, desvalimiento en el niño, campo son de sus proezas. Fin merecido el del perverso; nadie le llora. (487)

En el 59, Sancho revela haber hecho unos versos para su hija Marisancha: silvaditos y melodiosos. Reflexión de Don Quijote sobre la poesía: “-¿Es cosa mala ser poeta?, preguntó Sancho. -No digo eso; lo que digo es que es malo ser de los

insignificantes e inútiles; de esos majaderos que no sirven ni a Dios ni al diablo. Mas ojalá que la poesía no faltara de ninguna de las profesiones, como no falta de la caballería andante” (493).

Aun cuando algunos tengan facilidad para metrificar, y aun cuando el vulgo necio los llame poetas, no lo son. La poesía no está fuera del hombre; está dentro de él mismo: inteligencia y sensibilidad, excitadas divinamente por los genios de la belleza y el amor, esto es poesía. El ingenio, cosa muy diferente del genio, puede llegar a mucho, es verdad: los aritméticos tienen ingenio; ingenio árido, sin jugo bienhechor, que no paladeamos sino con trabajo y disgusto. La poesía es húmeda, olorosa; está manando de una fuente viva; en sus ondas se rejuvenecen y embellecen los hijos de las Musas. Poesía es la perfección del alma: elevación de pensamientos, profundidad de sensaciones, delicadeza de palabras; luz, fuego, música interior, esto es poesía. (495)

*Los pecados capitales.* Se reflexiona sobre el mundo y los peligros que acechan al alma. Se trata de un falso ermitaño. Menciona a los tres enemigos del alma: el mundo, el demonio y la carne. Discurso moral del ermitaño: “El corazón y la fantasía son terrenos abonados para esas plantas venenosas que se llaman amores y placeres, celos y liviandades, sacrificios e ingratitudes, ambiciones y desengaños, soberbias y abatimientos. Queremos lo que nos perjudica, deseamos lo que nos salva: acordámonos constantemente de lo que nos conviniera olvidar, olvidamos lo que debíamos tener delante de los ojos. Si habéis hecho un favor a uno de vuestros semejantes, guardaos de él, porque él será vuestro enemigo” (355) se recorren los siete pecados capitales -soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza- y las virtudes -humildad, largueza, castidad, paciencia, templanza, caridad, diligencia-.

*Letras y lengua.* Don Quijote aconseja sobre la lengua:

El exceso en el comer te causa disgusto y enfermedades, la demasía en el beber te entorpece y envilece, y no puedes dormir más de lo justo, sin cometer uno de los pecados mortales, cual es la pereza. Todo esto es malo, pero nada es peor que el abuso de la lengua. Si la palabra es plata, el silencio es oro: la preciosa liga que resulta de estos elementos es la piedra filosofal de la prudencia. Hablar con juicio y medida; discurrir en cosas de substancia, sin apartarse de la verdad y la modestia, esto es ser sabio. Yo no pretendo que de cuando en cuando no salpiquemos la conversación con una de esas sentencias populares que en pequeño volumen encierran mucho y exquisito condumio; ¿pero qué es esto de echar refranes a dos manos, como quien traspala trigo? (389)

Diálogo sobre la lengua:

Habla con atildadura, Sancho, o te doy carta desaforada y te levanto la facultad de usar de la palabra en mi presencia. -Déjeme vuesa merced expresarme a mi sabor, replicó Sancho, y oírás sentencias y cosas que se le graben para siempre en la memoria. Me tienen por asno; pues métanme el dedo en la boca. Aldeana es la gallina y cómela el de Sevilla.

-Si a tu sabor te dejara yo hablar, Sancho intrincado, Sancho escabroso, ¿qué fuera de la lengua castellana? Habla jerigonza, habla aljamía, habla germanía; pero confiesa a lo menos que eres gitano, morisco o galeote: católico viejo habla español rancio. Uno que se está educando para conde y va camino de la monarquía ha de medir la boca en el comer, la lengua en el hablar, y haberse con mucho tiento en sus maneras y discursos. ¿Piensas que la justedad de las ideas no requiere ternura en las expresiones, y que el pensar bien no ha de venir junto con el bien decir en los que aspiran a levantarse sobre el vulgo? (456-7)

*Gravedad.* Algunas de las damas pretenden burlarse de Don Quijote haciéndolo bailar, Don Quijote se mantiene digno: “Loco era Don Quijote y muy loco en ciertas cosas; advertido, empero, hasta sabio, en otras: no bailó ni le pasó por el pensamiento el buscar pareja, y se rehusó con vigor a las excitaciones de los pisaverdes. La gravedad de su estado, la circunspección de su edad le hicieron mantener un porte digno; y mientras bailando a todo su poder se hacían pedazos los mancebos, él se dejó estar en una esquina de la sala, grave, alto casi adusto” (414).

*Virtudes cristianas.* Se habla de la caridad y la limosna desde un cristianismo primitivo que pronto es cuestionado por Sancho:

La limosna es credencial para con el Señor, documento de que Él hace mucho caso. Si tienes un pan, da la mitad al pobre; si dos, dale uno entero. -¿Si tengo veinte panes, dijo Sancho, le habré de dar los diez al ciego? ¿Y mis hijos? -Yo sé muy bien que la caridad principia desde casa, respondió don Quijote; pero sé también que en este axioma hacen pie los avarientos y egoístas para fomentar su tacañería. Tus hijos serán hijos de judas, si llevan a mal que socorras con un pan al indigente. -¡Sanchica de mi alma!, exclamó Sancho; y levantándose conmovido: Tomad, hermano, dijo al ciego, estotro bocado; y no se os olvide pedir a Dios por los caminantes. Mirad para vuestro perro este osecillo no tan limpio. (428)

Don Quijote hace referencia a la virtud de las cosas más naturales: “«Vuesa merced dispense, dijo el hospedero a don Quijote, la regla nos prohíbe el vino; y por ser viernes, ni carne hemos podido presentarle. -No es necesaria, respondió don Quijote. Si vuestas paternidades se abstienen por observancia, el caballero andante prescinde de todo regalo en virtud de su profesión y su temperamento. Buenas son todas las cosas, y mejores mientras más naturales, como sean limpias” (498).

*Justicia.* El capítulo L es donde más se presenta el discurso ensayístico. Se hace alusión a la importancia de la justicia:

Verdaderamente, dijo, la profesión de vuestas mercedes no puede ser más honrosa y necesaria, como que sin justicia no hay sociedad humana, y sin ministros u oficiales de ella no puede haber justicia práctica. En los primeros tiempos, cuando los hombres recién salidos de manos del Criador tenían el alma pura, sin esta roña de la codicia, no había más que una heredad de la cual gozaban todos. Pero uno cercó una porción de tierra, y dijo:



«Esto es mío». No quiso ser para menos su vecino, cercó a su vez una porción de tierra, y dijo: «Esto es mío». La propiedad nació de una advertencia de la naturaleza: a la propiedad siguió el derecho, que es el justo título para poseer las cosas y disfrutar de sus producciones y sus rentas. Una vez que cada persona se vio en la necesidad de señalar lo que le pertenecía, reglas fueron necesarias para las adquisiciones, posesiones y enajenaciones. Llamáronse leyes esas reglas; y como éstas no podían ser del dominio general, ni estar a los alcances de todos, algunos debieron dedicarse a estudiarlas, a fin de que valiese el derecho; otros, investidos de la autoridad de todos, las aplicaron y volvieron efectivas. (447-8)

La cercanía de Montalvo con Rousseau se manifiesta especialmente en la conjunción con la Ilustración que se hace presente en tierras americanas. El pensador francés resaltará el pacto del pueblo para destruir el despotismo y construir un régimen democrático donde el hombre se somete a la autoridad del Estado y viviendo en sociedad sigue siendo libre, todo concebido dentro de un claro contrato social. Este modelo de Estado ilustrado tendrá una clara construcción *ius naturalista*, ideas que se apartan de la idea de un Estado ligado a los intereses de la Iglesia. Surge así una nueva concepción del derecho natural que construyen los iluministas y que se llamará *ius naturalismo racionalista*: los principios morales se encuentran en la estructura racionalista de los seres humanos. La construcción del Estado desde la Ilustración se concebirá como un pacto, idea inaugurada por Hobbes en el siglo XVII.

#### Crítica a la justicia:

Muchas veces los de vuestra comunidad hacen consumir la vida de un hombre en un proceso; los de la mía andan más aprisa, como que no han menester sino cuatro varas de tierra en campo libre, en plaza o patio de castillo, para que un punto cualquiera quede dirimido. ¿Qué sería de la viuda menesterosa si a vosotros hubiese de acudir para el remedio de su cuita? ¿Qué de la doncella ofendida si a vuestras armas pidiese el desagravio? ¿Qué de un príncipe afligido si de vosotros se fiase? Y esto más, que los caballeros andantes no peleamos por cosas injustas o ruines, mientras que no todos los abogados son oficiales y ministros verdaderos de la justicia. Del rábula inicuo, el leguleyo rapaz, al jurisperito ilustre, va tanto como del malandrín al caballero andante (449).

#### *Buenas costumbres y urbanidad:*

-¡Oh, señor!, exclamó el bachiller, yo no sería capaz de desmandarme ni en presencia de un recién nacido; y sé decir a vuestras mercedes que la de un animal mismo me corta y embarga, en cierto modo, para cosas que requieren soledad absoluta. Abomino a esos hombres osados que no respetan en los demás sus propios fueros, y obran como sucios e impúdicos, cuando piensan que están obrando con loable franqueza y desparpajo. El asco es indicio de vergüenza; la timidez revela honestidad; la atildadura del cuerpo se da la mano con la pulcritud del alma. ¿Qué dicen vuestras mercedes de la matrona romana que se desvestía hasta lo vivo en presencia de su siervo, con decir que en ése la esclavitud había matado el alma? La impudicia va aquí a un paso con el atrevimiento: esa tal

merecía que su esclavo le hiciera ver cuán hombre era a despecho de la servidumbre. (471)

El mismo Bachiller sobre la urbanidad: “¿Qué será respecto de los hechos que, sobre ser materiales y poco decentes, son también vergonzosos? La urbanidad es madre de la estimación: no es dable apreciar ni querer al que se vuelve repulsivo por la desenvoltura y la descortesía. Hemos de pensar, sentir y obrar con delicadeza; delicadeza, noble voz que significa sensibilidad, rubor, decencia, cosas indispensables para que merezcamos y alcancemos el aprecio y cariño de nuestros semejantes»” (472).

*La muerte.* Reflexión de Don Quijote sobre la muerte:

En el mundo gritan los mortales y levantan un ruidoso torbellino; allá, al fin del tiempo y de la vida no se hace sino dormir, buen Sancho, y sueño largo, intenso, imperturbable, sin quimeras ni pesadillas, sin anhélito ni convulsiones. Se duerme de una pieza, de siglo a siglo, en medio de tal silencio, que no se oyen ni los pasos de los que van llegando, porque todos llegan sin ruido: los monarcas sin alabarderos y maceros, sin postillones ni trompetas; los príncipes sin comitivas de parciales ni aduladores; los ricos sin boato, los sabios sin sabiduría, los valientes sin valor, los héroes sin hazañas, los jóvenes sin juventud, las bellas sin belleza. Está en los umbrales de la otra vida un comisario invisible que todo lo secuestra en provecho del olvido. Bienes de fortuna, títulos, veneras y condecoraciones; poder, orgullo, vanidades, allí son consumidos por un fuego oculto, sin que de esos combustibles queden ni cenizas. La muerte nos mide a todos por un mismo rasero, nos mete debajo de la tierra y nos olvida en esa prisión universal. Aquí suelen quedar resonando los nombres de esos que se llaman héroes, conquistadores, genios; a la eternidad no llega el retintín de la fama. Las ciudades mueren como los hombres, las naciones como las ciudades: para la muerte, lo mismo es emperador que mendigo, aldea que metrópoli de un reino. (490)

En el 60, Don Quijote escucha el redoble de las campanas: “Don Quijote sintió una como tristeza funeraria; y no pudiendo ocuparse en obras más ruidosas, le pasó por la cabeza hacer su testamento y tenerlo prevenido para el trance inevitable. Este buen hidalgo experimentaba a menudo grandes conmociones interiores de piedad; aun cuando hubiese muerto loco, no habría olvidado las prácticas de los católicos, siendo, como era, muy adicto a la religión de sus mayores” (498). Sancho lanza su último refrán: “del pie a la mano la lía el más sano” (498).

*Tópicos de las novelas de caballerías.* Aventuras y casualidad: Rocinante elige el camino que ha de determinar las aventuras de Don Quijote: “La casualidad quiso que Rocinante tomase por una vereda que en dos por tres los llevó, al través de un montecillo, a un verde y fresco prado por donde corría manso un arroyuelo, después de caer a lo largo de una roca” (195). Recurso este que no vuelve a repetirse en los *Capítulos* por la exigencia de la historia de ir el personaje hasta Barcelona.

### 3. Régimen de imitación

El objeto de la poética, ha señalado Genette (1989, 9), es, más que su singularidad, su transtextualidad<sup>107</sup> o trascendencia textual del texto. Sus cinco tipos no se deben considerar como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. El cuarto tipo de transtextualidad, la *hipertextualidad*, se entiende como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). El texto en segundo grado, o texto derivado de otro preexistente, puede ser de orden descriptivo o intelectual; en este caso el *metatexto* habla de un texto (la *Poética* de Aristóteles habla de *Edipo rey*). También puede darse una relación distinta: B no habla de A, pero no podría existir sin A;<sup>108</sup> es lo que Genette llama *transformación*. El *hipertexto* es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra «propriadamente literaria, pero no siempre es así, hay excepciones. La transformación puede ser simple o directa: transposición de la acción, por ejemplo de *La Odisea* al Dublín del siglo XX. También puede ser más compleja e indirecta: la que va de la misma *Odisea* a la *Eneida* (Virgilio 1989): Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas), pero se inspira a la vez en lo formal y temático.

Montalvo cuenta unas aventuras totalmente distintas a la de Cervantes, pero los *Capítulos* no pueden existir sin el hipotexto: por la imitación formal y temática de los

---

<sup>107</sup> Ésta incluye cinco tipos: 1. Intertextualidad: copresencia de dos o más textos, presencia efectiva de un texto en otro: la cita, el plagio, la alusión (enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado); 2. Paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc., señales autógrafas o alógrafas que procuran un entorno al texto o un comentario oficial u oficioso. Una obra puede funcionar como paratexto de otra; 3. Metatextualidad (comentario): relación que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso sin nombrarlo; 4. Hipertextualidad: toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Texto derivado de otro texto preexistente. “Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) ‘habla’ de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (14). El hipertexto suele ser considerado como una obra literaria; 5. Architextualidad: “se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una relación paratextual (títulos, subtítulos: la indicación Novela, Relato, Poemas, etc. que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. La determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto del autor, sino del lector, del crítico, del público. “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra” (14).

<sup>108</sup> *La Eneida* y el *Ulises* son dos hipertextos del mismo hipotexto, *La Odisea*.

principales personajes, por la referencia constante a Dulcinea del Toboso, y por las múltiples referencias a personajes cercanos a Don Quijote, así como a las aventuras más relevantes en la Primera y en la Segunda partes. Las mismas aventuras de los *Capítulos*, aun cuando distintas, no podrían entenderse sin el texto A. Temáticamente dependen de él. El capítulo I (texto B) de los *Capítulos*, *De la penitencia que a imitación de Beltenebrós principió y no concluyó nuestro buen caballero Don Quijote*, establece un régimen paródico con el capítulo XXV (texto A) de Cervantes, *Que trata de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebrós*:

Tan grande es mi desventura, ¡oh amigo! -dijo-, que se ha de prolongar más allá de mis días, pues no veo que hacia mi venga doncella ninguna con ninguna carta. Oriana fue menos cruel con Amadís, Onoloria con Lisuarte, Claridiana con el caballero del Febo: convencidas de su error en el negocio de sus celos, mandó cada cual una doncella a sacar a su amante de las asperezas donde estaba consumiéndose. Para mí no hay doncella, viuda ni paje que me traiga la cédula de mi perdón, y a semejanza de Tristán de Leonís habré de perder el juicio en estas soledades. (Montalvo 2004, 196)

-Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que disputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mismos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este pequeño arroyo. [...] ¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura, así el cielo te la dé buena en cuanto acertares a pedirle, que consideres el lugar y el estado a que tu ausencia me ha conducido, y que con buen término correspondas al que a mi fe se le debe! (M. Cervantes 2005, 214)

Montalvo dice lo mismo que Cervantes, pero de manera distinta; la imitación de lo formal y temático está presente, cuando el objetivo del texto A sea diferente al del B: Cervantes está satirizando el tono quejumbroso de las novelas de caballerías; el lenguaje elevado y solemne de Don Quijote corresponde al régimen de crítica y burla que se da en la novela de Cervantes. Montalvo busca construir un puente formal y temático entre ambas novelas; no le interesa, en primer lugar, el registro burlesco que se da en el texto A. Finalmente, el desenlace de ambos héroes es distinto: “De súbito se tiró sobre Rocinante y se metió por un bosquecillo, mientras el escudero daba de los talones a su jumento, por no quedarse rezagado. No a mucho andar, desembocó en un sitio descubierto, y vio a su señor hacia la margen de un riachuelo, con ese talante alerta y belicoso con que el caballero solía brillar cuando pensaba ser cosa de aventura. «Asombrado estoy, Sancho: o es alucinación mía, o por estas orillas sonó poco ha el blando llorar de un niño»” (Montalvo 2004, 197). “Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el

aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco” (Cervantes 2005, 222).

La imitación cae dentro de la transformación, aunque su procedimiento es más complejo, “pues exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica extraído de esa performance singular que es *La Odisea* y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette 1989, 15). La transformación puede consistir en un gesto, incluso bastaría con reducir el número de páginas. La imitación, en cambio, exige un dominio al menos parcial del modelo de imitación.<sup>109</sup> Es el caso de Montalvo: cuenta su historia a la manera de Cervantes; dice otra cosa de manera parecida. Cuenta la historia del Quijote de manera parecida a la de Cervantes. La oposición es esquemática: decir lo mismo de otra manera/decir otra cosa de manera parecida. Este es el esquema que se da, de manera general, en los *Capítulos*: dice lo mismo (las aventuras), pero de manera distinta. Esas nuevas performances miméticas son posibles por la construcción previa que ha hecho Montalvo de un modelo propio para su novela. Los *Capítulos* son una nueva novela, distinta de la de Cervantes, aun cuando no podría existir sin ésta. La imitación supone identificar en el hipotexto una cierta manera: por ejemplo, brevedad o metafóricidad, o expresar de esta manera (en este estilo) otra opinión, corriente o no. La imitación es más compleja que la transformación; implica un cambio formal en la palabra o en el enunciado que le hace diferente del “texto correcto”, incluso el cambio formal puede terminar en un nuevo sentido. El resultado es un hipertexto: todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o transformación indirecta (imitación).

Cuando Genette habla de “la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico o, mejor, transgenérico: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros –probablemente todos los otros–” (18), debemos pensar que muchas novelas o poemas, siendo reconocidas dentro de su género oficial, también pertenecen a la clase desconocida de los hipertextos. De manera que la hipertextualidad implica un valor contractual: contrato explícito o implícito y alusivo. Es ella la que otorga a los textos, no una taxonomía textual, sino su *literariedad* o aspectos

---

<sup>109</sup> Por ejemplo, “Virgilio deja fuera de su gesto mimético todo lo que en Homero es inseparable de la lengua griega” (16).

de la textualidad. “Las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y en grados diversos, clases de textos” (18). En este sentido todas las obras son hipertextuales, algunas lo son más (manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras. Tal indicio contractual, en el caso de los *Capítulos*, viene dado por el título utilizado por Montalvo. Sin embargo, su complejización se acentúa con el subtítulo: *Ensayo de imitación de un libro inimitable*. Bien podría Montalvo haber dado únicamente un título a su novela. Pero el subtítulo le otorga, a más de las implicaciones de una escritura decimonónica, un problema más a su idea del arte: no hay posibilidad de arte sin imitación, además imitación de los grandes modelos inimitables.

Los géneros oficialmente hipertextuales son la parodia, el travestimiento y el pastiche. La parodia, trabajada ya en la *Poética* de Aristóteles (Aristóteles, *Poética* 2013), es poesía por representar en verso las acciones humanas. Las acciones son de dos tipos: nivel de dignidad moral y/o social: alta y baja, y hay dos modos de representación: narrativo y dramático. Su combinación constituye el sistema aristotélico de los géneros:

Acción alta en modo dramático: tragedia

Acción alta en modo narrativo: epopeya

Acción baja en modo dramático: comedia

Acción baja en modo narrativo: parodia

La etimología de parodia corresponde a *oda*, es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»; “*parodia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (Genette 1989, 20). También significaría modificaciones mínimas, desviación hacia otro objeto y darle una significación distinta; transposición que podría consistir en una modificación estilística, de un registro noble a uno coloquial o vulgar, por ejemplo. La aplicación paródica abarca tres aspectos:

a. aparta un texto de su objeto modificándolo lo imprescindible

b. lo transporta íntegramente a otro estilo

c. toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto.

Los tres casos son los que se presentan en los *Capítulos*, aunque el tercero es el más recurrente. Son varios los pasajes donde Montalvo se aparta del texto A para modificarlo, pero solo lo necesario. Don Diego Miranda, el caballero del Verde Gabán, de la Segunda Parte, nos recuerda mucho a Don Prudencio Santiváñez, del capítulo XXIV de Montalvo. Ambos son caballeros honestos y cristianos, viven en la comodidad del hogar, con esposa e hijos. Pero el de Montalvo es descrito, en varios capítulos, como serio

y apegado a las normas cristianas; realmente es el ideal del hombre que conjuga armoniosamente todas las virtudes cristianas, pero también humanísticas. O cuando Sancho se refiere a Dulcinea: “¿Así piensa vuesa merced pasar la noche, señor Don Quijote? Si la señora Dulcinea tuviera noticia de este martirio, aún no tan malo; pero atormentarse el jaque mientras la coima está solazándose, sabe el diablo con qué buena pécora, no me parece puesto en razón” (Montalvo 2004, 196). En Cervantes, Sancho dice de Dulcinea: “-Bien la conozco -dijo Sancho-, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviese por señora! (Cervantes 2005, 219).

Para el segundo caso sirve de ejemplo la forma cómo aborda Montalvo la derrota del bachiller Sansón Carrasco: “Cuenta la historia que vencido por Don Quijote el bachiller Sansón Carrasco, bajo el nombre de *El Caballero de los Espejos*, se volvió a su lugar con dos costillas hundidas, más que medianamente mohíno y azorado. Púsose sin pérdida de tiempo en manos del algebrista, con ánimo de volver en demanda del loco, así por salirse con la suya, como por dar algún desfogue a la venganza de su pecho” (Montalvo 2004, 457). En Cervantes: “-Eso os cumple -respondió Sansón-, porque pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a Don Quijote es pensar en lo escusado; y no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza; que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos. En esto fueron razonando los dos, hasta que llegaron a un pueblo donde fue ventura hallar un algebrista, con quien se curó el Sansón desgraciado” (Cervantes 2005, 567). En el primer caso, es el narrador quien da cuenta de la situación de Sansón Carrasco; en el segundo, el mismo personaje. El estilo directo de este último permite una dramatización intensa; el del narrador de los *Capítulos*, está rememorando un hecho acaecido antes (en la novela de Cervantes), pues el tratamiento del Caballero de los Espejos, en Montalvo, tendrá un desenlace adicional y diferente. Para el tercer caso sirve de ejemplo el mismo escenario humanista de Don Prudencio, con sus hijos y sobrino, y el de Don Diego de Miranda, con su hijo Don Lorenzo. La reflexión en ambos casos es el de las letras –la poesía, estrictamente en el caso de Cervantes- y la crítica para el caso de Montalvo. Don Diego de Miranda hablando de su hijo:

Todo el día se la pasa en averiguar si dijo bien o mal Homero en tal verso de la Iliada, si Marcial anduvo deshonesto, o no, en tal epigrama, si se han de entender de una manera o otra tales y tales versos de Virgilio. En fin, todas sus conversaciones son con los libros de

los referidos poetas, y con los de Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo; que de los modernos romancistas no hace mucha cuenta, y con todo el mal cariño que muestra tener a la poesía de romance, le tiene agora desvanecidos los pensamientos el hacer una glosa a cuatro versos que le han enviado de Salamanca, y pienso que son de justa literaria. (572)

-Tío, replicó el marqués, si hablo de los antiguos, raras veces me propaso; mas los poetillas actuales y nuestros escritorzuelos menguados ¿por qué me han de inspirar ese respeto que dice vuestra merced? Solo en un pueblo tan sin luces como el nuestro pueden pasar por hombres superiores, necios como aquel que, sabiendo apenas leer y escribir, tiene asegurado su nombre para la posteridad. El que uno de su propia calaña haga suyo el encargo de inmortalizarle no significa sino que en un lugar de un tonto hay dos. (Montalvo 2004, 374)

El objetivo del ecuatoriano es la crítica de la ausencia de una ciudad letrada, de unos escritores mal formados en la tradición. A lo largo de los *Capítulos* ese propósito siempre está presente. No hay que olvidar que dicha ciudad consistirá en una poderosa articulación alrededor del poder, en el manejo de los lenguajes simbólicos subordinados a la metrópoli. Esta prioridad por los signos más la acción sacerdotal le concedió un carácter sagrado. Su consolidación en el último tercio del siglo XVI se ve reflejada en su accionar alrededor del poder y en ser ejecutora de sus órdenes. Religiosos, educadores y religiosos, especialmente, estaban asociados a un modelo de funciones y de administración burocrática. (Rama 1998)

En las clases de parodia hay que distinguir el pastiche satírico: imitación estilística con función crítica (autores poco apreciados) o ridiculizadora; el travestismo burlesco: hacer hablar a los mismos personajes en un lenguaje trivial, se modifica el estilo sin modificar el tema; y la parodia propiamente dicha que modifica el tema sin modificar el estilo (Genette 1989, 33). Y esto de dos maneras: a) conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar: la parodia estricta; b) inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico. Tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales diferentes, el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo. Estas dos prácticas se oponen al travestismo burlesco. La de Montalvo es una parodia seria, de manera que el pastiche satírico y el travestismo burlesco no existen. El lenguaje y estilo de Don Quijote siempre es tratado con seriedad, y el de Sancho no se sale de los límites del lenguaje popular lleno de refranes. La parodia propiamente dicha, la que modifica el tema sin modificar el estilo, es la que se busca en los *Capítulos*: el gran tema de la caballería andante permanece, pero sus ejecuciones varían; el estilo busca ser el de Cervantes, pero con modificaciones por



las exigencias mismas del propósito didáctico de Montalvo. Por eso tal vez sea mejor hablar, más que de parodia, de pastiche en cuanto a la pura imitación estilística.

El término parodia sufre una gran confusión. Tanto para la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo. En los tres casos, el efecto es cómico: “en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos” (37). Sin embargo, hay una diferencia entre estos estatutos transtextuales: el primero y el segundo proceden por transformación del texto; el pastiche satírico (como todo pastiche), por imitación del estilo. Pero también existe el pastiche simplemente cuya imitación de un estilo carece de función satírica. Genette utiliza dos palabras clave para referirse a estas cuatro categorías: “transformación para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de imitación para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística” (38). En resumen, la parodia es una desviación del texto por medio de un mínimo de transformación; el travestimiento, una transformación estilística con función degradante; y el pastiche, imitación de un estilo sin función satírica. Estos dos cuadros lo aclaran mejor:

Relación	Transformación		Imitación	
Géneros	Parodia	travestimiento	Imitación satírica	pastiche

Distribución ordinaria (funcional)				
Función	sátira (parodia)			No sátira (pastiche)
Géneros	Parodia	travestimiento	Imitación satírica	Pastiche
Relación	Transformación		Imitación	
Distribución estructural				

La parodia sería, en relación con su hipotexto, no compromete su estilo; solo lo toma como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne.

Relación	No satírica	satírica
Transformación	Parodia	Travestimiento
Imitación	Pastiche	Imitación satírica ( <i>charge</i> )

Tanto la parodia como el pastiche pueden tener como objetivo el puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlesca (régimen lúdico del hipertexto). Podemos hablar del pastiche propiamente dicho cuya imitación es de orden lúdico, puro divertimento; la «charge» cuya imitación se da en régimen satírico, y su función es la burla; la «forgerie» como la imitación en régimen serio, y su función dominante es la continuación o la extensión del hipotexto (104). Este último régimen es lo que Genette identifica como el estado mimético más puro o más neutro. Su propósito es parecerse lo más posible al texto imitado, procurando evitar las distracciones propias de la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético, esto implica que el hipertexto contenga, en lo posible, los mismos rasgos estilísticos que el hipotexto, procurando evitar préstamos literales y proponiendo nuevos recursos miméticos. Este último es el que utiliza Montalvo por sus propósitos de conectar una tradición y de fundamentación de su proyecto de nación. El régimen satírico, agresivo o burlesco es el que practica Avellaneda, del cual Montalvo busca alejarse por menoscabar sus ideales estéticos como humanos. Su proyecto mimético contempla mantener los rasgos estilísticos del hipotexto, lo cual no evita que los *Capítulos* sean una nueva novela. Aun cuando las referencias a la novela de Cervantes son constantes (personajes, aventuras), los préstamos literales son mínimos, pero con variantes. Es parecido el trato que se le da a Sancho, por ejemplo, en ambas novelas: “Mona es tu cara, lego supersticioso, dijo Don Quijote” (Montalvo 2004, 197). “-Duerme, animal, dijo Don Quijote, duerme y no me saques de mis casillas con tus necedades y embustes” (210). O sobre su carácter: “-El miedo y la ignorancia, respondió el hidalgo, son los toques principales de tu carácter” (200). Los refranes, abundantes en número y en eficacia semántica y narrativa, son recriminados en boca de Sancho con frecuencia: “Lo que dispongo es que no digas ni chus ni mus hasta nueva licencia, o te compongo las intenciones y enderezo las palabras, galopín ingenioso” (209). “¿De dónde sacas ese chorro de refranes, parlanchín desesperado? Tú eres mejor para dueña que para escudero, y no estoy lejos de ponerte con faldas y tocas blancas al servicio de una reverenda viuda” (213). Y en Cervantes: “-¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? -dijo Don Quijote-. Que cuando

comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mismo Judas, que te lleve. Dime, animal, ¿qué sabes tú de clavos, ni de rodajas, ni de otra cosa ninguna” (M. d. Cervantes 2005, 594). Las correcciones a la lengua de Sancho, recurrentes en Cervantes, también lo son en Montalvo, aunque la resolución o crítica del lenguaje popular es diferente. En los *Capítulos*, las correcciones, a más de su propósito didáctico, buscan fijar el carácter del personaje. En la novela de Cervantes, el problema es planteado y busca una salida. En la Segunda Parte, después de que Sancho dijera *friscal* en vez de *fiscal*, Don Quijote le llama ‘prevaricador del buen lenguaje’, y Sancho le responde: “No se apunte vuesa merced conmigo -respondió Sancho-, pues sabe que no me he criado en la corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añadido o quito alguna letra a mis vocablos. Sí que, válgame Dios, no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto del hablar polido” (595). Tres asuntos son los que pone Sancho en discusión: su condición no es cortesana, tampoco es estudiante; la rusticidad y la elegancia conviven en el lenguaje y no es obligatoria su transferencia; incluso los que despuntan en la lengua pueden equivocarse. El caso de Montalvo es distinto. Don Quijote le corrige a Sancho, después de haber sufrido varios golpes: “Respecto de las piernas, te falta alguna cosa; pues no has de decir fraturadas, sino fracturadas; ni es fratura, sino fractura. –En mi casa nunca se ha dicho sino fratura, replicó Sancho. –Costumbre buena o costumbre mala, el villano quiere que vala, Sancho amigo” (Montalvo 2004, 220). El asunto en discusión es la costumbre y el uso de la lengua. Sancho apela a ella como único argumento: así es como se ha dicho a lo largo del tiempo, su uso cotidiano, el permitir la comunicación entre los miembros de la comunidad son los elementos válidos en el uso de la lengua por tradición. La respuesta de Don Quijote es breve y tajante: la costumbre no es suficiente, la lengua del villano (el que vive en la villa, en el pueblo) debe ser corregida, no hay justificación para sus prevaricaciones, a pesar de que su contexto es definitivamente otro. Es así como a lo largo de los *Capítulos* el régimen de imitación, en específico el pastiche serio, se presenta: la imitación es estilística, pero Montalvo se crea su propio edificio mimético conforme a sus propósitos particulares.

Relación	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia	Travestimiento	Transposición
Imitación	Pastiche	Imitación satírica	Imitación seria

A la transformación sería Genette la llama *transposición*. De estatuto más complejo son las obras singulares. Hay muchas obras que se sitúan en la frontera de lo lúdico y lo serio.<sup>110</sup> Es el caso del *régimen polémico*, por ejemplo la anticervantina *Vida de Don Quijote y Sancho* de Unamuno (Genette 1989, 43). Y lo *humorístico*, ubicado entre lo lúdico y lo serio. En ambos casos se puede transformar e imitar a la vez el mismo texto. De todas maneras hay una diferencia de estructura entre transformación e imitación: “el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo –objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar–, y este estilo le dicta su texto” (100). Es decir, la parodia o el travestimiento se ocupan básicamente de un texto, y posiblemente de un estilo; la imitación se ocupa fundamentalmente de un estilo y secundariamente de un texto, lo importante es el estilo, incluidos los motivos temáticos. Este último caso es importante porque la imitación busca la actualización del texto, incluso si persigue la irrisión; lo esencial es la imitación de un estilo, al cual se lo llama pastiche (sea imitación satírica o seria). La afirmación de Genette de que el pastiche, en general, no imita un texto tiene sentido debido a que es imposible imitar un texto; lo que se imita es un estilo o género. La imitación supone siempre la constitución previa de un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una performance singular (101). Lo que media entre el texto imitado y la imitación es una *matriz de imitación* (idiolecto del corpus imitado). El texto imitado puede ser un género (heroico-cómico, por ejemplo); la producción de una época o de una escuela (estilo barroco, estilo simbolista); la obra entera de un autor; un texto singular de un autor, cuyo estilo no es el mismo en toda su obra y cuya manera cambia según las obras, ya sea por razones genéricas o de evolución personal (101-2). La constitución de un idiolecto, cuando se da la imitación de un texto singular, consiste en identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios que puedan convertirse en una matriz de imitación. Por eso se habla de un idiolecto, no como una palabra o un mensaje, sino como la construcción de una lengua, de un código en el que lo particular del mensaje del hipotexto se ha hecho apto para la generalización. De aquí la conclusión de Genette: “es imposible imitar directamente un texto, sólo se puede imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro

---

<sup>110</sup> Lúdico – (irónico) – satírico. Tomas Mann, *Doctor Fausto*.

texto” (102). No se trata de reproducir un texto; la imitación es más compleja en el sentido de que lo que aparece es una producción nueva, un nuevo texto en el mismo estilo,<sup>111</sup> otro mensaje en el mismo código (103). Esto último es particularmente relevante en los *Capítulos*: un nuevo mensaje busca filtrarse en la novela. No sorprende, por lo tanto, que el género ensayístico esté presente en la novela, tampoco que sean otras las aventuras de los personajes, ni que la lengua (su casticidad) tenga otros objetivos.

### Cuadro general de las prácticas hipertextuales

Relación/régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia <i>(Chapelain Décoiffé)</i>	Travestimiento <i>(Virgile travesti)</i>	Transposición <i>(Doctor Fausto)</i>
Imitación	Pastiche <i>(L’Affaire Lemoine)</i>	Imitación satírica ( <i>charge</i> ) <i>(A la maniere de...)</i>	Imitación seria ( <i>forgerie</i> ) <i>(La Continuación de Homero)</i>

Fontanier habla de la imitación en dos sentidos: el que consiste en imitar el giro o una construcción que ya está en desuso, y las construcciones propias de otra lengua. Al primer caso lo denomina helenismo, latinismo, hebraísmo, anglicismo. etc., según proceda del griego, del latín, del hebreo, del inglés, etc. Al segundo caso, lo llama de acuerdo con el nombre del autor que sirve de modelo: *marotismo*, toda imitación del estilo de Marot (91). Para el primer caso hay tres formas de alterar el orden de las palabras: suprimiendo algunas de estas palabras (figuras de construcción por «sobreentendido» como la elipsis o el zeugma); añadiendo palabras (figuras de construcción por «exhuberancia», como la oposición o el pleonasma); modificando el orden mismo de las palabras situando delante lo que debería estar detrás y a la inversa (figuras de construcción por «revolución» como la inversión o hipérbaton) (91). Lo anterior sirve para aclarar el valor de la singularidad estilística: la imitación del estilo –y su singularidad procedente– no es un simple artificio técnico; el hipotexto adquiere una auténtica singularidad cuando

---

<sup>111</sup> Genette llega a decir sobre el pastiche (en general) que tal vez no sea un asunto puramente «estilístico»: “nada impide imitar también el «contenido», es decir, la temática propia del modelo; pensemos en el inmortal pseudo-Tolstoi (*Rédemption*) de Reboux y Muller, en el que Ivan Labibine convierte y recoge a prostitutas, con el resultado previsible ya conocido. Y es que se parte de una idea común errónea: el estilo es la forma en general, y, por tanto, como se decía antes, la forma de la expresión y la del contenido” (128).

éste logra una nueva visión, un nuevo horizonte narrativo. Si la forma, o más bien la originalidad formal, no logra una originalidad de visión, es fácil caer en lo que Genette llama una inflación estilística (131). Lo que menos podemos encontrar en los *Capítulos*, aceptado el régimen de imitación estilístico, es el de la inflación estilística. Cuando ocurre es para dramatizar al personaje o fijar su mensaje virtuoso. El estilo, más bien, es menos grandilocuente que en otras de sus obras. Se ha dicho que su lenguaje es arcaico. Hay, por supuesto, palabras en desuso, pero no es lo esencial en el texto. Es un estilo que busca narrar antes que adornar: “La casualidad quiso que Rocinante tomase por una vereda que en dos por tres los llevó, al través de un montecillo, a un verde y fresco prado por donde corría manso un arroyuelo, después de caer a lo largo de una roca” (Montalvo 2004, 195). Nada más asequible y natural que este estilo para narrar. O en el capítulo II: “Una columna de humo que salía de un arbolado los guió a la mansión campestre que daba esa señal doméstica tan grata para rendidos caminantes. Apeóse Don Quijote, y como a nadie viese, dijo a Sancho: «Mira si descubres por ahí algún ser viviente con quien podamos averiguarnos. El humo es claro indicio de la presencia humana, y el fuego el más fiel y consolador amigo del hombre” (200). Cuando el personaje llega a su máxima cota de locura, las exigencias estilísticas son otras: “Venga aquí el sabio Apolidón, y propóngame la aventura del Arco Encantado, o la de la Cámara Defendida, o una y otra; y cuando no me sea dable concluillas, podré ser imputado de fortuna escasa, no de falta de intrepidez, puesto que las he acometido” (219).

#### 4. Pensamiento crítico en los *Capítulos*

Hay una cadena cuyo eslabón final termina siendo los *Capítulos*. De la idea de lo ‘orgánico’, procedente de la *Poética* (capítulo VIII) de Aristóteles (2013)<sup>112</sup> se desprende, con los neoclásicos, la de ‘unidad’ en la ‘variedad’. Es lo que se observa en la novela: sus personajes no rompen los moldes en los que han sido consignados: estos son universales

---

<sup>112</sup> Wellek insiste en la importancia que ejercía, en los siglos XVII y XVIII, la idea de la autoridad de la antigüedad clásica, “cuán poderoso el anhelo de conformarse a ella y de ignorar el abismo que existía entre la propia época y los siglos en que Aristóteles y Horacio escribieron” (Wellek 1989, 17). Tal fuerza de la autoridad también le llega a Montalvo, su novela es un ejemplo. No en toda la variedad que presenta su novela. Los valores y problemas son otros. Las ideas neoclásicas no son moldes donde encajar la totalidad: el vocabulario es otro, las cuestiones son diversas. Pero sí los fines del neoclasicismo: reglas justas y atinadas. Montalvo, dado su proyecto en mente, no podía dejar su novela en el escepticismo, en el naufragio literario.

que buscan fijar un discurso: moral, social, estético, de costumbres. La obra como un cuerpo de tensiones, sí, pero ante todo de equilibrios. Las manifestaciones extremas del alma en las obras maestras, o la crítica a través del relativismo teórico exagerado, que acepta más de un ideal literario, y hasta mutuamente excluyentes, no son presupuestos válidos para Montalvo, quien concibe una idea de la naturaleza humana estable y equilibrada como ideal de su proyecto civilizador. El buen gusto, sí, pero procedente de la tradición.

Había una función de la literatura, de la ficción. En primer plano está la racionalidad, pero la obra no puede ser enteramente racional. En los *Capítulos*, el concepto neoclásico de ‘imitación de la naturaleza’, como representación y realidad en general, especialmente humana, termina también buscando una eticidad que se revela en la búsqueda de profundidad humana de los personajes; la obra no es únicamente la representación artística de la realidad. “Lo más frecuente era entender la ‘naturaleza’ en el sentido de ‘naturaleza general’, o sea, los principios y orden naturales. Lo cual podía significar también lo típico, lo que caracteriza a la especie humana en todo tiempo y lugar, y a la naturaleza no humana en cuanto libre de las condiciones meramente locales y accidentales. En sentido negativo, esta concepción de la ‘naturaleza general’ significaba la exclusión de lo puramente concreto, local e individual” (Wellek 1989, 27). No es de extrañar que Montalvo construyera su obra pensando en este concepto de naturaleza y de su imitación. Lo local y accidental le parecían entonces postergables, también por la emergencia de la crítica que ejercía.

El siguiente paso va a ser el concepto de ‘decoro’ o propiedad que deriva del de naturaleza general. Sus personajes no son horribles ni feos; cuando esto ocurre, es para despintarlos enseguida y mostrar la corrección. Lo mezquino de varios personajes, por ejemplo, no alcanza desarrollo en los *Capítulos* porque es absorbido rápidamente por la figura y el discurso de Don Quijote. Los seres ruines, pronto pagan sus culpas; la pobreza se presenta como un estado que responde a una realidad estática, y muchas veces como camino a la virtud que no se consigue por otros medios. No es ésta un problema social; es un error de cálculo que puede ser reestablecido como un logro obtenido por la mano justiciera del caballero. La crueldad y la violencia jamás llegan a ejecutarse; la infamia aparece de manera indirecta en ciertos personajes -historiadores, abogados y

gobernantes<sup>113</sup> - que han sido juzgados implacablemente. Los que construye Montalvo son personajes, aunque nuevos y diferentes de los de Cervantes, representativos, también con conductas de acuerdo con la propiedad o normas típicas. En ningún momento los personajes se alejan de su tipicidad: Don Quijote no sufre, por ejemplo, la sanchificación que se da en la novela de Cervantes; Sancho, ligeramente ha mudado su espíritu producto de la insistente corrección de Don Quijote; Don Prudencio Santibáñez, lo mismo que su esposa e hijas, en ningún momento abandonan su papel ejemplar según las virtudes cristianas. Esta tipicidad es la que no le permite a Montalvo ser más irónico o autocrítico con sus personajes; por eso los sentimos como perennizados en el tiempo, sin una metamorfosis considerable. “Dos facetas claras presenta el principio de universalidad o tipicidad. Podía significar, y así ocurrió en los mejores escritos de aquel tiempo, un apelar a lo universal que hiciese comprensibles, en cualquier tiempo y lugar, las máximas creaciones. Esta llamada al veredicto de las generaciones futuras venía implícita en el concepto mismo de lo ‘clásico’. Autor ‘clásico’ lo era, sin duda, el que lograba mantenerse al lado de los antiguos, a causa de la supuesta invocación a la lejana posteridad, más allá del público inmediato de su época” (28). Esta idea de lo clásico y de lo universal típico dio paso a que, por ejemplo, el tipo de ser humano que encarna Don Quijote, en el siglo XVII, ya vuelto clásico desde entonces, sea el apropiado no solo para Hispanoamérica, sino para la humanidad. “De hecho la ‘naturaleza universal’ supuso exigencias muy concretas respecto a los rasgos psicológicos y morales de los personajes, y el repudio implícito de cuanto no se ajustaba a los ideales sociales del tiempo” (28).

Para los neoclásicos, el concepto de ‘naturaleza’ admitía no solo una idea realista sino también ilusoria de la realidad, en el sentido de la duplicación representativa que realiza la obra de arte. Pero no hay concepto de ‘naturaleza’ sin el de ‘verosimilitud’. Aristóteles distingue entre lo ‘verosímil’ y lo ‘verdadero’ o el hecho histórico. La acción, en la obra, podía ser real, posible o verosímil. Es lo imposible verosímil lo preferible en la obra ante lo posible inverosímil. Con esto Aristóteles justifica la ficción como separada de la realidad. Los neoclásicos hicieron lo mismo, pero para insertar el arte en la realidad. De ahí que el Quijote de Montalvo, con todo el peso de su sinrazón, respete las normas

---

<sup>113</sup> El gobernante ahorcado en un árbol que aparece en el capítulo XLVI ha sido ajusticiado fuera de la presencia de los personajes y del lector. Este acontecimiento, incluso, Montalvo lo narra fuera del cuerpo de la novela como tal, pues lo señala, en un apartado diferente bajo el nombre de ‘comentario’. Dos observaciones al respecto: 1) la muerte fuera de escena es propia de la tragedia clásica; 2) el gobernante hace referencia al contexto ecuatoriano inmediato. Estos puntos ameritan consideración.



de verosimilitud literal como el de fidelidad a las normas de la vida, costumbres y modelos de virtud para su proyecto. En este sentido, el artista neoclásico poca atención prestaba a la relación arte y realidad, arte y modelo. Lo más importante era el objetivo final de ‘imitación de la naturaleza’ en orden al establecimiento de conceptos universales. El artista podía, sin olvidar las exigencias de imitación para cada género, ir desde una fidelidad naturalista hasta una abstracta universalización de los modelos. Al lector y al crítico del XIX no le extrañaba que el escritor tomase como punto de partida para su representación particular un modelo universal. Esta idealización ocasionaba, al mismo tiempo que guiaba el orden humano, la pérdida de la sensibilidad social, y se enfocaba más en la crítica de las costumbres. Es así que la obra de arte fue un objeto más extrínseco que intrínseco: muchas veces los criterios de la virtud y la moral predominaron. Tal como señala Wellek, no se limitaban las ideas neoclásicas sobre el arte a su relación irrestricta con la realidad. Gran parte de la literatura apuntaba a su efecto sobre el público. El deleite y la enseñanza eran función de la literatura. Especialmente la utilidad moral era la más solicitada. Así lo entiende Montalvo cuando ve en la novela de Cervantes a su personaje simbólico como encarnación de la verdad y la virtud en forma de caricatura. Es una persona moral, filosófica, representante de las virtudes y flaquezas humanas, discípulo de Platón con una capa de sandez: “Cervantes enseñó deleitando, propagó las sanas máximas riendo.” (Montalvo, *El Buscapié* 2004, 93). La literatura, en definitiva, debe enseñar la virtud. El combate personal de Montalvo, sin embargo, será no convertir los *Capítulos* en una enunciación de preceptos morales; las relaciones entre arte y moralidad venían siendo discutidas, particularmente, desde el siglo XVIII; lo verdadero y lo bello se acercaban, pero al mismo tiempo se alejaban de la obra. Montalvo sintió esa tensión y lo resolvió con la novela de Cervantes. En ella vio el símbolo universal -la verdad- pero también el símbolo retórico -el arte-. Ambos deben mover al hombre sensible americano en su formación. La aceptación de las reglas -morales y sociales-, su adecuación con la realidad, su presentación prístina e irrefutable eran garantía de un cambio en el carácter, en el sentimiento humano. Las cosas no estaban bien en Hispanoamérica. Había que enderezarlas, reformar el espíritu; deleitar, sí, pero para mejorar. El arte es persuasión, en el sentido romántico del término, como consecución no solo de fines, sino también de acercamiento a un modelo.

La idea de movimiento, de cambio temporal, de evolución histórica, de “espíritu de época” estuvo ligado a la idea de progreso, y se remonta hasta el Renacimiento. Antes de esto, la idea de ‘contemporaneidad’ entre la Antigüedad griega y romana y Alemania,

Francia o Inglaterra era legítima en el sentido de que estos países europeos no estaban distantes de la Antigüedad. Al contrario. Solo con la aparición de la idea de las literaturas nacionales, en la diversidad de sus procesos históricos, singulares e independientes, pudo arraigar la concepción moderna de desarrollo histórico; entendido no como un desarrollo uniforme e ideal, sino como una diversidad real que no necesariamente “adelanta” y deja atrás el pasado. La visión de Montalvo hacia el pasado estuvo marcada por una búsqueda de contemporaneidad con lo mejor de la Antigüedad por creer que no existía una literatura nacional y menos una tradición nacional. Su olfato histórico alcanzaba hasta las planicies antiguas, necesarias para inaugurar, si no una tradición, al menos una formación sólida. ¿Por qué no se descubre en los *Capítulos* algo de Hispanoamérica, aun cuando sus personajes, con sus nombres y costumbres, la refieran? La “historicidad” era vista por el autor como un posible defecto en la obra que pretendía universalidad. Muy difícil era competir con la Antigüedad como para acentuar lo propiamente americano o para violar las reglas de la composición. El autor semibárbaro podía sí, con su particular sensibilidad e inteligencia, reconocer la valía universal de los clásicos, asimilarla e intentar un ensayo de imitación. Por eso su constante referencia y evaluación al pasado.

## 5. Las dos Segundas Partes de *El Quijote*

Las dos escenas que describen el descubrimiento, por parte de los protagonistas, de que existen unos libros que narran sus aventuras tienen, a primera vista, una finalidad muy distinta del resto de la obra: se trata, en el primer caso (capítulos III y IV),<sup>114</sup> de celebrar la fama que han alcanzado el amo y el escudero cervantinos, mientras que, en el segundo caso (II, capítulo LIX), el objetivo explícito es desautorizar y criticar la novela de Avellaneda. Su censura es radical en cuanto a la trayectoria de los acontecimientos en la historia:

Preguntáronle que adonde llevaba determinado su viaje. Respondió que a Zaragoza, a hallarse en las justas del arnés, que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años. Díjole

---

<sup>114</sup> Don Quijote, de manera muy razonable, duda del hecho de que su historia haya sido llevada a la imprenta: “Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías” (Cervantes 2005, 497). Como se ha insistido frecuentemente, en la Segunda parte, Cervantes presenta a su personaje más apaciguado y con una lucidez sobre sí mismo y lo que se dice de él que no deja de sorprender.

don Juan que aquella nueva historia contaba cómo Don Quijote, sea quien se quisiere, se había hallado en ella en una sortija, falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque rica de simplicidades. -Por el mismo caso, respondió Don Quijote, no pondré los pies en Zaragoza; y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo no soy yo el Don Quijote que él dice. -Hará muy bien, dijo Don Jerónimo; y otras justas hay en Barcelona, donde podrá el señor Don Quijote mostrar su valor. -Así lo pienso hacer, dijo Don Quijote. (871)

Entre los reproches que le hace don Quijote al libro rival, después de haberlo hojeado (capítulo LIX), se encuentra el supuesto error relativo al nombre de la mujer de Sancho: “[Avellaneda] yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia, porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza, mi escudero, se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza;<sup>115</sup> y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podría temer que yerra en todas las demás de la historia” (868). Reproche tan baladí responde al interés de Cervantes de establecer también con *El Quijote* apócrifo una relación que intensifique la metaficción, capaz de incluir la escritura de Avellaneda. Está claro que quien “yerra” en este detalle no incurre en el principal de los errores. Es el mismo Cervantes quien llama así, Mari Gutiérrez, a Teresa Panza, en el cap. VII de la primera parte. Él es realmente el “culpable” de tal yerro. Avellaneda llama a Don Quijote Martín Quijada, pero no hay reprensión alguna por parte de Cervantes. ¿Por qué dato tan frívolo y sin importancia, llamándolo el más principal de la historia, es reclamado a Avellaneda? Clemencín asume que Cervantes manifiesta desprecio a Avellaneda con esta expresión burlesca. Más que desprecio, Cervantes está reafirmando la ficcionalidad de su novela al ponerla en diálogo con otra ficción y discutir una historia inventada como si fuera una verdadera.

Es a partir del capítulo LIX que las acciones de los protagonistas (todo su viaje a Barcelona) apuntan hacia una misma dirección: diferenciarse de los héroes apócrifos de Avellaneda, aunque, irónicamente, sea Cervantes quien tome algunos elementos del propio Avellaneda: no deja de llamar la atención la similitud entre Antonio Moreno y Álvaro Tarfe; ambos son bienhechores ambiguos del protagonista y tienen contactos en la Corte, sin olvidar un nombre común que delata su origen moruno. ¿Se conoce, en la historia de las Letras, libro tan saturado de referencias tan explícitas a una obra rival? La

---

<sup>115</sup> No solo don Quijote hace notar, en este caso, este descuido con que se designa el nombre de Teresa Panza. Sancho también se vuelve un observador atento, en el capítulo III, de la Segunda Parte: “-Nunca -dijo a este punto Sancho Panza- he oído llamar con *don* a mi señora Dulcinea, sino solamente *la señora* Dulcinea del Toboso, y ya en esto anda errada la historia” (Cervantes 2005, 498). Véase el artículo *Perspectivismo lingüístico en El Quijote*, en (Spitzer 1968, 135-7).

presencia de Avellaneda es total en los capítulos barceloneses. La reminiscencia, durante esta estada barcelonesa, a las aventuras de Zaragoza, de las que supuestamente pretende diferenciarse es constante. Antonio Moreno, por ejemplo, observa inmediatamente acerca del gusto inmoderado que tiene Sancho por el manjar blanco y las albondiguillas (alusión clara al capítulo 12 de Avellaneda): «Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de manjar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para el otro día» (897). El escudero y el caballero cervantinos se escandalizan entonces de la confusión entre el verdadero Sancho y su doble apócrifo, y desmienten enérgicamente tal parecido: “No señor, no es así -respondió Sancho-, porque tengo más de limpio que de goloso, y mi señor don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas, o de nueces, nos solemos pasar entrambos ocho días” (897). Nuevamente, la negación de tal característica de Sancho se torna sospechosa literariamente porque, efectivamente, el escudero es amigo del buen apetito. Ciertamente, el deseo de Cervantes es desmentir al falso Quijote, pero, al mismo, tiempo, se vale de este recurso para alimentar su propia historia. Tal sospecha se ve reforzada por la vuelta a la tipicidad de Sancho referente a la comida. Cervantes es consciente de que su historia bien puede ir y venir de Avellaneda a la suya, y de la suya a Avellaneda. El gesto irónico es lo que salva la verosimilitud de la historia. Efectivamente, en otro pasaje, Sancho pondera la prevención de comida en la venta: “y una muy gentil olla de vaca, tocino, carnero, nabos y berzas, que está diciendo: cómeme, cómeme.” (Avellaneda, cap. iv). Y en el cap. LIX, el ventero le ofrece a Sancho una vianda: “-Señor huésped, dijo el ventero, lo que real y verdaderamente tengo son dos uñas de vaca, que parecen manos de ternera, o dos manos de ternera que parecen uñas de vaca; están cocidas con sus garbanzos, cebollas y tocino, y la hora de ahora están diciendo: ‘cómeme, cómeme’” (Cervantes 2005, 867). Como se ve, la afirmación y la negación de lo típico del carácter de Sancho no busca la aceptación del lector como lo posible de la historia, sino lo imposible de la historia, pero de manera verosímil. Clemencín menciona algunos más; por ejemplo, Cervantes, en el cap. XIV imita a Avellaneda (cap. V) en el tema del zapato descosido y sucio de Dulcinea. Pero son mayores, por supuesto, las imitaciones de Avellaneda a Cervantes (Clemencín 2005, 1851). Martín de Riquer ha señalado que “La obra [la de Avellaneda] está escrita con cierta gracia y encierra méritos no despreciables, tiene episodios acertados e incluso algunos graciosos, pero como sea que el lector no puede evitar la constante comparación con el Quijote de Cervantes, forzosamente se siente defraudado a cada paso y advierte la gran distancia que media entre la obra auténtica y la apócrifa” (2010, 222).

La pregunta se vuelve imperiosa: ¿por qué, queriendo Cervantes separarse de Avellaneda, lo recuerda con frecuencia y hasta referencia ciertos hechos? Don Quijote pasea por la ciudad, como monstruo de circo; algo parecido sucede en los episodios zaragozanos de Avellaneda. Cervantes no critica la novela de Avellaneda solo por fastidio y molestia. O, más bien, su molestia aparece como un elemento más de la historia, pero no es el fundamental. No desecha el *Quijote* apócrifo; lo contrario, lo acoge para sus propósitos literarios. En efecto, Cervantes ubica en primer plano la pasividad y hasta el desdén con que Don Quijote recibe las noticias sobre su historia dada a la imprenta, dado que ya tiene noticia del falso Quijote. Es así como se establece un lazo indeleble con la novela de 1614. Cervantes, finalmente, sabe que *El Quijote* de Avellaneda es ficción, y entra en el diálogo literario con él sin escrúpulos. Se sirve de la ficción ya en curso para crear un nuevo nivel mimético: el reproche a Avellaneda es el recurso; el fin, la metaficción. Por ejemplo, las dos segundas partes del Quijote coinciden en un detalle: el pergamino que se le cuelga al caballero a las espaldas en Barcelona; el anuncio que se le coloca en la punta del lanzón durante la sortija organizada en Zaragoza: “Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas, sin que lo viese, le cosieron un pergamino, donde le escribieron con letras grandes: «Este es Don Quijote de la Mancha». En comenzando el paseo llevaba el rétulo los ojos de cuantos venían a verle, y como leían: ‘Este es Don Quijote de la Mancha’, admirábase Don Quijote de ver que cuantos le miraban le nombraban y conocían” (Cervantes 2005, 898). Asimismo, el encierro de Sancho en la casa de sus huéspedes, vigilado por unos criados, recuerda lo que sucede durante su estancia en la ciudad aragonesa, en la que los protagonistas están sometidos, entre cada burla, a un proceso de reclusión similar: “Ordenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa” (898). Y en la novela de Avellaneda: “riñóle don Álvaro [a don Quijote] porque se auia leuantado contra su orden, y mandole se boluiesse a acostar luego, porque no comerian de otra suerte.” (Fernández de Avellaneda 2011, 216); “Cerróle la puerta don Álvaro para mas assegurarle, y, estando de que no podia salir, llamó a los pages que estauan no poco desatinados de la pesado burla” (255). Son varias las analogías que se podrían anotar entre el texto de Avellaneda y el de Cervantes. Pero, asimismo, producto del fin literario que persigue Cervantes, tales parecidos se truncan cuando siente que las coincidencias con Avellaneda pudieran ser demasiado explícitas; se observa cómo Cervantes se autocensura para no permitir que sus molestias personales con Avellaneda no sean el elemento central; al contrario, busca que

lo literario esté en primer plano. La fascinación (léase, coincidencias y referencias constantes) por Avellaneda no es personal; la suya es narrativa.

El capítulo 59, de la segunda parte de la novela, es fundamental por la presencia de Avellaneda.<sup>116</sup> Así se refiere Clemencín al hecho: “Parece que iba por aquí escribiendo Cervantes cuando llegó a sus manos el libro de Avellaneda, y ya no cesó de satirizarle hasta el fin del Quijote” (Clemencín 2005, 1848). Algo parecido señala John Jay Allen en su estudio introductorio: “Es lógico suponer que la obra de Avellaneda salió cuando Cervantes redactaba el capítulo 59, pero aun así quedan problemas en cuanto a las relaciones entre las dos Segundas Partes. [...]. No obstante eso, es también posible que Cervantes haya intercalado materia en su Segunda Parte en algún capítulo anterior al 59, después de haber visto la de Avellaneda” (Cervantes 2016, 9-10). En la venta, don Juan le pide a don Jerónimo leer otro capítulo de la “Segunda” parte de Don Quijote de la Mancha: “Con todo eso, dijo don Juan, será bien leerla, pues no hay libro tan malo que no tenga alguna cosa buena. Lo que a mí en éste me desplace, es que pinta a Don Quijote ya desamorado de Dulcinea del Toboso” (Cervantes 2005, 867). Efectivamente, así es como pinta Avellaneda a Don Quijote en el capítulo II: “Pues Dulcinea se me ha mostrado tan inhumana y cruel y lo que es peor, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incredula a mis palabras y finalmente, contraria a mis deseos, quiero prouar, (a imitación del Cauallero del Phebo que dexo a Claridana y otros muchos que buscaron nuevo amor) y ver si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia” (Fernández de Avellaneda 2011, 136). El Quijote cervantino, ante tal noticia, responde: “-Quienquiera que dijere que Don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada ni en Don Quijote puede caber olvido” (Cervantes 2005, 868). El diálogo que establece Cervantes con la novela de Avellaneda excede los propósitos por afirmar la veracidad de su propia historia. El diálogo es literario, y Cervantes aprovecha lo que pudiera servirle para intensificar la ficción literaria.

---

<sup>116</sup> Realmente Cervantes desaprueba el libro de Avellaneda por tres razones: “Y poniéndole un libro en las manos, que traía su compañero, le tomó Don Quijote, y sin responder palabra comenzó a hojearle, y de allí a un poco se le volvió diciendo: -En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia: porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza, mi escudero, se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza; y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia” (M. Cervantes 2005, 868).

En el prólogo, Avellaneda dice de Cervantes que es viejo, manco y envidioso. Cervantes dice del lenguaje de Avellaneda que es aragonés (escribe sin artículos); éste le dice que el de Cervantes es humilde, en el pasaje en que don Álvaro Tarfe, fingiéndose el sabio Fristón, decía a Don Quijote: “Caballero desamorado de la Infanta Dulcinea... por cuyos desdenes hiciste tan áspera penitencia en Sierramorena, como se cuenta en no sé qué anales que andan por ahí en humilde idioma escritos de mano por no sé qué Alquife.” (Fernández de Avellaneda 2011, 496). Lo de ‘viejo’ y ‘manco’ lo resuelve Cervantes en el prólogo a la Segunda parte: “Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna” (Cervantes 2005).

## 6. Montalvo y Avellaneda

Avellaneda es el culpable de que el Quijote de Cervantes torciera para Barcelona. Esto ocurre en el capítulo LX. Y es el que le interesa a Montalvo para incrustar los olvidados por Cervantes. El de Avellaneda lo lleva a las justas de Zaragoza para seguirle el camino a Cervantes: “si esto no sucede, el caballero andante, en manos de su legítimo conductor, va allá, y en teatro más adecuado para su índole y su profesión, sigue desarrollando su gran carácter de paladín esforzado e invencible caballero. Allí, en la estacada, su gentil persona está como en su centro” (Montalvo, El Buscapié 2004, 156-7). ¿Pero qué es lo que tanto molesta a Montalvo de lo hecho por Avellaneda? Lo exigido para el personaje Don Quijote, para quienquiera que tomara la posta de su historia, debe corresponder con el rigor de los fines de la caballería: “Concluida la batalla, las princesas y señoras de alta guisa que están en sus tablados de colgaduras de terciopelo, baten palmas exclamando: «¡Honra y prez a la flor y nata de los andantes caballeros! ¡Bien venido sea a estos reinos el desfacedor de agravios, enderezador de tuertos, sombra y arrimo de doncellas menesterosas!». Y luego oye el vencedor un suspiro largo y apasionado, y se encuentran los suyos con unos ojos negros que le están devorando, y viene una dueña y a furto le dice: «Señor don Quijote, lléguese a ese palacio, si es servido, que mi señora la princesa Lindabrides quisiera comunicar con su gallardía cuatro razones»“ (156-7). Pero nada de esto sucede; el carácter de don Quijote pierde su compostura: “¡el miserable Avellaneda le coge y le hace dar de azotes en la cárcel!” (Montalvo, El Buscapié 2004). El humor de Avellaneda envilece porque goza en lo torpe y lo soez; su risa no inspira ni

el afecto ni la compasión; lo ridículo no compagina con el símbolo que representa el de La triste figura (129).

Pero no solo es Avellaneda quien le pinta ridículo y haciendo locuras en la calle, para terminar en la cárcel. El mismo Cervantes, valiéndose de Antonio Moreno, ejemplo de compostura y bienintencionado, lo expone a la mofa y a los insultos. Montalvo, lejos de aceptar el carácter dialógico y de propósitos metaficcionales de Cervantes, endereza su crítica no solo contra Avellaneda: “Los azotes con el cartel, allá se van: el uno se hundió, pero el otro también cayó. Esta escena del Quijote, sin propiedad, porque no es caballeresca; sin decoro, porque las virtudes del héroe están escarnecidas; sin gracejo, por insulsa, es el tributo que los grandes escritores suelen pagar al mal gusto y el error” (159). Montalvo encauza el camino del personaje precisamente en este “vacío” o “yerro” de Cervantes, y de paso de Avellaneda. La burla y el escarnio, el humor malintencionado, la mofa de un personaje como don Antonio Moreno, su huésped, están fuera del proyecto que tiene en mente Montalvo. La figura de este Quijote no coincide con las intenciones artísticas ni de eticidad en las que está trabajando Montalvo.

El humor, la risa, elementos reconocidos por Montalvo como fundamentales para sus *Capítulos*, es tema que no deja pasar tampoco a Don Diego Clemencín:

afirma en sus anotaciones que algunos pasajes del Quijote de Avellaneda hacen reír más que los de Cervantes. Puede ser; pero de la risa culta, risa de príncipes y poetas, a la risa del albardán, alguna diferencia va. Pantalón y Escapín hacen también reír en el escenario, y no por su sal de gallaruzo han de tener la primacía sobre esos delicados representantes que, huyendo de la carcajada montaraz, se van tras la sonrisa leve, la cual, como graciosa ninfa, hurta el cuerpo y se esconde por entre los laberintos luminosos del ingenio. (128)

La risa, sí; pero solo la que alecciona, la que mejora y construye un ser humano virtuoso.

## 7. Los inicios: a imitación de Beltenebrós

En I, XXV Don Quijote realiza su penitencia a imitación de Amadís:<sup>117</sup> “-¿Ya no te he dicho, respondió Don Quijote, que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del

---

<sup>117</sup> Clemencín explica que la historia de Amadís fue uno de los libros caballerescos más presentes cuando Cervantes escribiera su novela. Y Martín de Riquer señala que, a más de Amadís, tiene también en mente a Orlando Furioso; Lisuarte de Grecia y el Caballero del Febo imitaron en esto a Amadís. Montalvo se ciñe en este sentido a la tradición caballeresca.



desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán.” (M. d. Cervantes 2005, 213). El primer capítulo de la novela de Montalvo se titula *De la penitencia que a imitación de Beltenebrós principió y no concluyó nuestro buen caballero Don Quijote*. Elige para el inicio de su parodia un elemento configurativo de las novelas de caballerías y de Cervantes: la insignia del amor que le lleva a la penitencia y el desatino: “Tan grande es mi desventura, ¡oh amigo! -dijo-, que se ha de prolongar más allá de mis días, pues no veo que hacia mí venga doncella ninguna con ninguna carta<sup>118</sup>. Oriana fue menos cruel con Amadís, Onoloria con Lisuarte, Claridiana con el caballero del Febo”. (Montalvo 2004, 196). Tanto el Quijote de Cervantes como el de Montalvo pretenden la imitación de Beltenebrós. Para la caballería andante, las aventuras debían su posibilidad a dos temas fundamentales: el amor y la religión.

¿Por qué escogió Montalvo como inicio de su novela el tema del amor y su desdén? Beltenebrós es el nombre que toma Amadís en la Peña Pobre cuando el desdén de Oriana. La primera referencia de Montalvo es caballescica: el modelo cervantino así lo exigía también. No hay caballero sin dama. Era inevitable. Pero desde entonces lo que va a predominar -a pesar de los devaneos eróticos de algunos personajes y del mismo caballero, de la idealización del amor y su consecuente cautiverio-, es la cordura, aun en medio de la locura, de Don Quijote. Es decir: el tema caballescico, sí; el tema del amor, también. Pero dentro de un marco más amplio: el de la razón como norma.

Algo más. A propósito de la cordura del Quijote cervantino. Tal como lo comenta Martín de Riquer, es una de las pocas veces en que Cervantes le permite a su personaje revelar una cordura profunda que alcanza unos límites desconocidos en las historias noveladas. El primer dato confesado por Don Quijote es que Dulcinea no sabe leer ni escribir; el segundo, el reconocimiento de que el suyo ha sido un amor platónico, y el tercero, la noticia de sus padres: “no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales la han criado” (M. d. Cervantes 2005, 218). No solo eso. Don Quijote acepta que se trata de una humilde labradora: “-Ta, ta, dijo Sancho, ¿que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo? -Esa es, dijo Don

---

<sup>118</sup> El tema de la carta es importante porque con ella se enturbian los amores de Amadís y Oriana, a la vez que desata el nudo de los malentendidos. En efecto, Oriana cree que Amadís ha dejado su amor por el de la hermosa Briolanja, y le escribe una carta con un doncel diciéndole que no apareciese más en su presencia. Convencida, luego, de su error envía a una doncella con una carta pidiendo perdón de su error.

Quijote, y es la que merece ser señora de todo el universo” (219). Y aún más. Cuando Sancho le dice que a Aldonza Lorenzo poco se le ha de dar que se le vayan a hincar de rodillas los vencidos por Don Quijote, éste le contesta:

por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso y de aquellos que las celebran y celebraron? (220)

Don Quijote sabe, ahora, que sus “locuras” proceden de la razón. Don Quijote, en esta conversación con Sancho, es plenamente razonable y cuerdo. La sublimación en la creación poética es lo que presenta Cervantes en este capítulo. La creación poética está por encima de la locura y la cordura.

El amor se da por la mucha hermosura y la buena fama, “y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad. [...] Y diga cada uno lo que quisiere, que si por esto fuera reprendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos” (220). Esta es la única vez en que Don Quijote revela su secreto: la sin par Dulcinea es la moza labradora Aldonza Lorenzo. Paréntesis de cordura que no volverá a repetirse y que da cuenta hasta qué punto es literaria la locura de Don Quijote: Dulcinea es equivalente a las idealizaciones de los poetas (De Riquer 2010, 164). Un “paréntesis” de cordura que abre perspectivas nuevas y diferentes para la novela y para los lectores. Lectores que como Juan Montalvo vieron en este carácter del personaje y, lo más importante, de la creación literaria, la posibilidad de anclaje para sus propósitos nacionales e hispanoamericanos: el literario y el de la cordura o realidad.

El segundo elemento que se registra en los inicios de los *Capítulos* es el del ambiente y el escenario que pinta Montalvo en procura de ceñirse al de Cervantes:

La casualidad quiso que Rocinante tomase por una vereda que en dos por tres los llevó, al través de un montecillo, a un verde y fresco prado por donde corría manso un arroyuelo, después de caer a lo largo de una roca. El sol iba a ponerse tras los montes, y sus últimos rayos, hiriendo horizontalmente los objetos, iluminaban la cima de los árboles. El murmurio del arroyo que en cascaditas espumosas no acaba de desprenderse de la altura; el verde oscuro del pequeño valle donde tal cual silvestre florecilla se yergue sobre su tronco; el susurro de la brisa que está circulando por las ramas; el zumbido de los insectos

invisibles que a la caída del sol cantan a su modo los secretos de la naturaleza, todo estaba convidando al recogimiento y la melancolía, y don Quijote no tuvo que hacer el menor esfuerzo para sentirse profundamente triste. (Montalvo 2004, 195)

El paisaje debe coadyuvar al sentimiento que quiere expresar el poeta. Montalvo quiere fijar desde el inicio de su novela el carácter de nobleza en que consiste el personaje: ambiente y sentimiento se juntan para pintar un perfil de armoniosa tristeza. Cap. LX: “Era fresca la mañana, y daba muestras de serlo asimismo el día en que Don Quijote salió de la venta, informándose primero cuál era el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza: tal era el deseo que tenía de sacar mentiroso a aquel nuevo historiador, que tanto decía que le vituperaba. Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa alguna digna de ponerse en escritura” (Cervantes 2005, 873).

Montalvo -aunque va a insistir sobre el tema en varios capítulos-, al contrario de Cervantes, es más meticoloso en la pintura del paisaje. Cosa que no necesita Cervantes, pues su personaje ya está suficientemente caracterizado: “Llegaron en estas pláticas al pie de una alta montaña, que casi como peñón tajado estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacía por toda su redondez un prado tan verde y vicioso, que daba contento a los ojos que le miraban. Había por allí muchos árboles silvestres, y algunas plantas y flores que hacían el lugar apacible. Este sitio escogió el caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia” (214). No pasan inadvertidas estas coincidencias iniciales que busca Montalvo fijar: la penitencia de Don Quijote en la Peña Pobre ante el desamparo de Dulcinea, y sus emanaciones discursivas, será un tema recursivo en los *Capítulos* para fijar el sistema paródico de su historia - también los temas caballerescos, intensificados en la segunda parte del Quijote-. Ésta es la primera conexión metapoética con Cervantes.

La segunda ocurre entre los capítulos LIX y LX de la Segunda parte. Don Quijote ha decidido torcer el camino que le llevaba a Zaragoza, y resuelve tomar hacia Barcelona para desmentir al falso Quijote de Avellaneda. En el capítulo LX, inesperadamente, Cervantes hace un vacío en la historia: “Era fresca la mañana, y daba muestras de serlo asimismo el día en que Don Quijote salió de la venta, informándose primero cuál era el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza: tal era el deseo que tenía de sacar mentiroso a aquel nuevo historiador, que tanto decían que le vituperaba. Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura” (873). En la novela de Montalvo, Sancho ya ha dejado de ser gobernador. En la novela de Cervantes, tal suceso y la acogida de los duques corresponde a los capítulos XXX hasta el LVII. Y la

partida a Barcelona, al LX. Es cuando Montalvo aprovecha tal vacío del tiempo para el arranque de su novela. Sus personajes también emprenden el viaje.

El capítulo I de los *Capítulos* conecta, además, por la referencia discursiva a Cervantes: “«¿Así piensa vuesa merced pasar la noche, señor don Quijote? Si la señora Dulcinea tuviera noticia de este martirio, aún no tan malo; pero atormentarse el jaque mientras la coima está solazándose, sabe el diablo con qué buena pécora, no me parece puesto en razón” (Montalvo 2004, 196). Y esto dice uno de los huéspedes en la venta, en II, LX: “En el discurso de la cena preguntó don Juan a Don Quijote qué nuevas tenía de la señora Dulcinea del Toboso; si se había casado, si estaba parida o preñada, o si estando en su entereza se acordaba (guardando su honestidad y buen decoro) de los amorosos pensamientos del señor Don Quijote” (Cervantes 2005, 868). La lectura que hace Montalvo de Cervantes se ciñe al original en dos niveles: el del humor y el de la historia. El primero se registra a lo largo de toda la novela como eje fundamental para caracterizar particularmente a Sancho y para cumplir con el propósito de enseñar deleitando. El segundo nivel es recursivo también en los *Capítulos*. Las referencias a ciertas aventuras no son solo acotaciones a la novela de Cervantes, sino como formando parte del peso narrativo de los *Capítulos*. Son aventuras que Montalvo las asume como patrimonio anecdótico de sus personajes principales, como bagaje de una historia que pretende verosimilitud. El recurso de nombrar aventuras pasadas, con personajes y detalles estilísticos cumple con esta función.

El capítulo I de los *Capítulos* reúne y resume varios de los asuntos que le permiten a Montalvo construir el marco temático y discursivo para introducir los suyos propios. Al tema de la casualidad (Rocinante es el que “elige” el camino que han de seguir los aventureros) y el de la naturaleza (tema romántico para la representación de las virtudes bucólicas: el recogimiento y la melancolía), se suma el del amor por Dulcinea. Tema que le permitirá marcar el carácter de Don Quijote, constante en la historia, del amor y la tristeza que le causa siempre, amor y dolor por la ausencia de noticias de Dulcinea. Lo mismo sucede con Sancho, cuyo sentido práctico es presentado como la otra faz de la realidad: “Quiérala vuesa merced, mas no hasta perder el hambre ni el sueño; que ellas no lo suelen pasar mal en consideración a nuestras amarguras” (Montalvo 2004, 196). Aparece también el tema de la lengua, concentrado particularmente en los refranes de Sancho. El perfil de Sancho, sin embargo, no solo se reduce a tales refranes, sino especialmente a su carácter. Cervantes, a partir de la tercera salida, ha hecho evolucionar a su criatura, de manera que su ingenio es ahora más agudo. En II, LIX, Don Quijote se

lamenta del dolor que le produce la añoranza de Dulcinea: “-Come, Sancho amigo, dijo Don Quijote; sustenta la vida, que más que a mí te importa, y déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerza de mis desgracias” (Cervantes 2005, 863). Lo mismo hace Montalvo, desde el inicio de su novela: “Para mí no hay doncella, viuda ni paje que me traiga la cédula de mi perdón, y a semejanza de Tristán de Leonís habré de perder el juicio en estas soledades” (Montalvo 2004, 195). Sancho termina aceptando las razones del Quijote, pero siempre después de interponer las suyas propias.

## 8. Don Quijote: símbolo de virtud

La idea de lo universal le lleva a Montalvo a reducir las diferencias y particularidades del hombre hispanoamericano -también a recortar el modelo clásico de Don Quijote, como ideal a ser alcanzado. Se anulan las particularidades, porque lo universal es lo necesario que debe imponerse. El horizonte histórico debía, si no eliminarse, al menos adelgazarse. El elemento social también se eclipsa para construir e incorporar al hispanoamericano en el orden universal civilizado. Hay derechos ‘naturales’, condiciones ‘naturales’, una moral ‘natural’, unos valores ‘naturales’, preceptos y valores ‘naturales’ y ‘universales’. La virtud, el decoro, la razón son universales, están al servicio de los seres humanos, sin distinción alguna. “Los anhelos de alcanzar lo universal y lo típico fácilmente se convirtieron en anhelo de idealizar. ‘Naturaleza’ podía también significar naturaleza ideal, naturaleza como debe ser, medida con normas morales y estéticas. El arte había de mostrar a la naturaleza en toda su hermosura, *la belle nature*; lo cual suponía, además de una selección de la naturaleza, realzarla y perfeccionarla” (Wellek 1989, 28). El recorte y selección que hace Montalvo de sus personajes, acciones y costumbres; de la naturaleza como paisaje y las normas morales como ‘paisaje’ natural de la condición humana apuntan no solo a universalizar, sino a idealizar dichas representaciones. La naturaleza no es imitada, es seleccionada conforme al criterio estético y moral que le impone Montalvo. Realmente es una pseudoimitación. Necesaria para sus propósitos ideológicos y estéticos, pues lo local y fraccionario, lo rudimentario e inestable de la realidad americana exigían un relato universal y típico propuesto desde el arte. Convicción artística de Montalvo que cree coincidente con la de Cervantes, específicamente en ciertas zonas: la del lenguaje y la de la virtud universal, pedagogizadas con el humor. Las otras -las narrativas y las de la imaginación, junto con la ironía y la descentralización del discurso- no eran su prioridad,

o, aún mejor, no podía verlas. Sí podía ver, en cambio, al héroe universal que era Don Quijote, y, como tal, modelo e ideal de lo humano. Su altura moral y estética le permitirá también no dejar cabos sueltos en la novela de Montalvo. Su justicia, más que humana, es poética: los personajes sufren el castigo y reciben su recompensa. Algunos pícaros que escapan a tal justicia poética no son, en todo caso, más que hechos aislados y no rompen por ningún lado el propósito totalizador de Montalvo. Cervantes era ese genio en quien la humanidad podía confiar plenamente como la expresión más acabada de lo humano en toda su potencia, tanto estética como moral. La tarea humana por restaurar el orden humano, emulando lo divino, había iniciado en la Antigüedad. La novela de Cervantes era, en lengua española, su más alta expresión. Hispanoamérica podía, dados sus poderes naturales, alcanzar tal ideal de lo humano. Por eso su tarea de continuación con los *Capítulos*. Por momentos, la restauración de lo mejor humano también roza el campo teológico; las virtudes cristianas eran una buena herramienta para apurar el cambio civilizatorio que requería el estado de semibarbarie en que vivíamos. No se olvide que propio del xix era la idea de la moral como indivisible de la religión.

A más de la cólera de Don Quijote, que pronto se apaga, y la generosidad, resalta la honra, como formando parte del concepto de nobleza; es el valor más anhelado por Don Quijote, “espejo de la caballería”. Ésta se actualiza en el ejercicio de las virtudes. Una frecuente es la de la continencia y el respeto en el amor: “Muchas veces, señora mía, en una hora cae por el suelo toda una vida de continencia y virtud, y de una dulce imprudencia suelen dimanar desdichas sin cuento. Pero vos, señora, no hayáis temor; porque si no soy menos enamorado y aventurero que Lanzarote y Amadís, soy más fuerte y respetuoso que ellos, y vos no correréis la mala fortuna de Oriana y Ginebra»” (Montalvo 2004, 265). En el capítulo XV, un religioso le llama el ‘honrado’ Don Quijote. Si Don Alejo Mayorga le llama, de manera burlesca, Quijotín el Nebuloso es para que dicha mofa se revierta contra el agresor. En el capítulo XXVIII, Montalvo engrosa la línea que separa la sabiduría de la locura; aquélla se impondrá siempre, aún dentro de la nebulosa locura de Don Quijote, para fijar un discurso estable y duradero: “No quiso la familia dedicar esa noche al juego, al baile ni cosa de éstas, sino oír a don Quijote, quien deliraba a destajo en tratándose de caballerías, y era entonces tan del gusto de la gente casquivana, como agradable para los formales y juiciosos cuando la conversación rodaba sobre asuntos de real importancia” (336). Don Quijote no tiene freno cuando de defender su honor y dignidad se trata; es lo que sucede con el conde de Cocentaina: “-Por falta de pan no quedará vuesa merced en ayunas, dijo el barón de Cocentaina; aquí lo tenemos

bendito y por bendecir, ázimo y con levadura. En caso de apuro, se le podrá comulgar con una rueda de molino al señor caballero. -Con ruedas de molino se comulga a los tontos, respondió don Quijote, mirándole despacio; y veo aquí uno que no me huele a Salomón». No era don Quijote de los que tascan el freno: cuando no se remitía a las manos, sus razones herían a los descomedidos como su lanza” (349).

Las aventuras, el mundo andante son diferentes del Quijote de Cervantes. Montalvo se preocupó de no repetir ninguna, aunque, en ciertos capítulos, pueda recoger temas parecidos al original. Los personajes son otros, y el desenlace de sus lances también. Rodeado de un contexto religioso, Montalvo busca separar los mundos de los caballeros aventureros y de los ermitaños:

Los caballeros andantes, dijo don Quijote, no somos de tela de ermitaños; somos aventureros, y no tenemos lugar fijo, ni residencia conocida. ¿Cómo puedo yo estrechar la órbita de mis obligaciones a los mezquinos términos de una cueva, y convertirme en animal inútil para mí mismo y para mis semejantes, no viviendo yo para ellos, sin que nadie viva para mí? Otro es el objeto de mi venida; y sé decir a vuesa paternidad, que el encuentro que me parecía ordenado por la Providencia ha sido pura obra del acaso. (357)

Don Quijote crítica la vida del ermitaño:

Ermitaño, ¿para qué? ¿Para que me cargue el diablo el día menos pensado? Dirigir las pasiones, convertirlas en virtudes, si es posible, tal es el empeño del filósofo, mi reverendo padre. Luchar uno consigo mismo, destruirse, anonadarse sin ventaja para el cielo ni la tierra, es frustrar de sus derechos a la naturaleza, es cometer un delito enorme so pretexto de virtud. Amor nos da Dios para que amemos, caridad para que valgamos a nuestros semejantes, ambición para que aspiremos a la gloria. Déjese vuesa paternidad de esta sandez del ermitismo, y véngase conmigo a correr el mundo en busca de las aventuras. Vuestas paternidades trabajan sin provecho en esto de honrar la ociosidad, o más bien cometen un grave pecado. (357-8)

El empeño filosófico junto con la acción es lo fundamental en el carácter virtuoso del caballero. La anulación ascética, en momentos de emergencia política, social y humana, corresponden a vidas poco virtuosas.

En el Quijote de Montalvo la balanza entre locura y cordura se inclina por la segunda. El carácter del Quijote cervantino, en la segunda parte, se ha modificado también en este sentido. Fuera de las cosas de caballería, su pensamiento y acciones discurren por el camino de la razón y la virtud. En Cervantes, I, cap. XLIX, “Mirábalo el canónigo, y admirábase de ver la extrañeza de su grande locura, y de que en cuanto hablaba y respondía mostraba tener bonísimo entendimiento; solamente venía a perder los estribos, como otras veces se ha dicho, en tratándole de caballerías” (Cervantes 2005,

439). En el capítulo LVIII de los *Capítulos*: “Aquí se detiene el historiador para advertir de nuevo que nadie tenga por cosa extraña este modo de expresarse en un loco; pues, como se ha dicho más de una ocasión, no lo era don Quijote sino en lo concerniente a la caballería, mostrándose, por el contrario, cuerdo y hasta sabio en lo que no tocaba a su negro tema” (Montalvo 2004, 490).

## 9. La educación moral de Sancho

En la primera y segunda salidas de Don Quijote, Cervantes ha puesto su interés en que el lector sepa de continuo que lo vulgar y anodino sea sublimado en los valores de belleza y heroísmo. Cuando el caballero se da cuenta de que tales valores nobles no corresponden con la realidad, cuando los gigantes no son más que molinos de viento, o los ejércitos nada más que rebaños, ha sido un sabio encantador el que ha burlado sus aventuras. En la tercera salida, en la Segunda Parte, tal orden se invierte, en varias ocasiones, y es Sancho, particularmente, quien asume el papel de mudar la realidad vulgar, y es el caballero quien asume la realidad tal como es. El caso más emblemático es el de las labradoras. Sancho es quien asegura que son tres encumbradas doncellas:

-Yo no veo, Sancho, dijo Don Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos. -Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho, ¿y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el hampo de la nieve, le parezcan a vuestra merced borricos? Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad. -Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo Don Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos a mí tales me parecen. -Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile sus ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos que ya llega cerca. (M. Cervantes 2005, 537)

Pero el recurso de los sabios encantadores vuelve a aparecer para justificar tal desajuste de la realidad: “Siguiólas Don Quijote con la vista, y cuando vió que no parecían, volviéndose a Sancho, le dijo: -Sancho, ¿qué te parece cuán malquisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora” (538). El tema del choque de la ilusión frente a la realidad vulgar es constante en la obra de Cervantes. El punto más alto de la ilusión es Dulcinea del Toboso. Aunque el recurso del sabio encantador “salva” la ilusión del caballero, no deja de ser uno de los golpes más terribles que sufre Don Quijote: no poder ver a su señora, transformada en una labradora. Este ideal de belleza que representa Dulcinea provoca que el lector no deje de ver en esta



actitud de Don Quijote la grandeza idealista. El problema, tal como lo ha señalado Auerbach (2002), es que el idealismo que pinta Cervantes siempre está rodeado de insensatez. Ahora ya no se trata de imponer a Don Quijote la realidad real, sino de fijar su voluntad idealizada. La escena de las tres labradoras marcará, finalmente, el devenir de la historia, pues Don Quijote buscará, en adelante, desencantar a su señora, con el consiguiente fracaso.

No hay un solo pasaje en los *Capítulos* donde ocurra tal intercambio de papeles sobre la percepción de la realidad. No existe el Sancho burlador de Don Quijote. Más bien, la insistencia en el papel realista de Sancho es constante, pero no deja de tener ciertas variaciones. Don Quijote, en el capítulo XXXIII, cree ver y escuchar a Dulcinea tras los balcones y torres de plata de un soberbio edificio. Sancho no está de acuerdo:

-Por la salvación de mi alma, dijo Sancho, juro que nada he visto sino el trapo que está columpiando en esa ventanilla negra como boca de horno. Tras él me parece que se halla una persona, la cual no sé si tendrá las propiedades numeradas por vuesa merced. -Como no estás habilitado para estos prodigios, buen Sancho, bien puede ser que a tus ojos no se presenten las cosas como son. Si tocaras la verdad desnuda, admiraras en lo que tienes a la vista lo hermoso, lo suntuoso, lo gracioso; y rendido a la evidencia, confesaras al fin lo que te empeñas en poner en duda. (Montalvo 2004, 364)

La verdad desnuda es esa idea fija de Don Quijote, ese universal que debe ser percibido al precio de soslayar lo particular o accidental de la realidad. Para Montalvo, la virtud consiste en aceptar o acercarse al símbolo de la virtud: lo ideal de la realidad. La verdad, lejana para Sancho, es la de la belleza; Sancho estará, a menudo, preocupado por sus alforjas. La verdad no es fácil de alcanzar, por eso las reprensiones de Don Quijote, muy duras, con frecuencia; Sancho resentirá lo impenetrable de la verdad, pero no deja de seguir a su amo en su búsqueda personal. Tal idealización estará siempre en tensión, no solo por la presencia de Sancho, sino de todas las acciones y discursos de los personajes.

El miedo y la ignorancia son señalados por Don Quijote como principales toques del carácter de Sancho: “¿Qué temes, apocada criatura? ¿Por qué lloras, niño septenario? ¿Qué es lo que te hace temblar, mujer sin resolución? Niña sois, pulcela tierna;/ tu edad, de quince no pasa.”<sup>119</sup> (201). Actitud que no coincide precisamente con el Sancho de la

---

<sup>119</sup> Altisidora, seduciendo a Don Quijote, es quien le dirige estos versos, en II, cap. XLIV: “Niña soy, pulcela tierna;/ mi edad de quince no pasa” (M. d. Cervantes 2005). Lo cómico de esta escena es doble: las palabras que utiliza Montalvo son de una doncella, y las dirige a Sancho, a más de enfatizar su miedo como el de una niña.

Segunda Parte del Quijote, cuya agudeza y profundidad se han acentuado, sin dejar de conservar sus rasgos más característicos de jocosidad y juicio práctico. En la novela de Montalvo encontramos más bien un retorno al “primer” Sancho, producto de sus necesidades concretas en su proyecto nacional. El buen juicio de Sancho, pese a su origen humilde, está siempre presente. Frente a las recriminaciones del caballero por sus temores infundados, Sancho apela al sentido común: “-El cielo pague tan buenas intenciones, replicó Sancho; mas cuando veo que ellas nada valen contra estacas de yangüeses, no puedo renunciar del todo a la prudencia.” (201). Enseguida la réplica-enseñanza de Don Quijote: “-La prudencia suele servir de máscara a la cobardía, dijo Don Quijote, y las previsiones extremadas son diligencias del miedo las más de las veces.” (202). Este discurso en doble registro -Don Quijote que corrige, Sancho que responde- es el que se va a presentar a lo largo de la novela.

Montalvo va a insistir a lo largo de la novela en las correcciones, de variado tipo, y la consiguiente transmisión de una enseñanza moral. La insistencia en el carácter pusilánime de Sancho se opone ciertamente al carácter ideal del hombre virtuoso, necesario para su proyecto civilizatorio. Frente al miedo y la ignorancia, al ansia material y política, Montalvo opondrá la figura ideal de Don Prudencio Santiváñez: buen cristiano, discreto y virtuoso. Pero también Sancho aparece como ejemplo de prudencia. Sancho es el bárbaro que recorre los caminos de la virtud y la nobleza, pero cuya travesía está empedrada con una serie de dificultades. La primera, y la más recurrente, es el recuerdo constante de Sancho de aventuras pasadas que le han costado piedras y palos, pero de cuyas lecciones sacará provecho. Las acciones despreocupadas y atrevidas de Don Quijote son siempre acompañadas de una enseñanza a Sancho. La segunda, la incertidumbre, no solo frente al éxito de las acciones de Don Quijote, sino la casi certeza de que la recompensa a sus trajines esforzados no se verá cumplida. Montalvo es consciente, finalmente, de que el ideal, en cualquiera de sus formas, conlleva más fracasos que éxitos, pero que no es posible otra manera de conseguirlo. Incluso, Montalvo llega más lejos: las ambiciones de Sancho por ser cardenal, obispo o quizá duque, llegan al extremo de sugerir, además, que a la muerte de Don Quijote bien pudiera “elevarme a la mano de mi señora Dulcinea del Toboso y reinar junto con ella”. Don Quijote le responde que eso es imposible: “¿Sabes quién es Dulcinea para haber dado cabida en tu oscura imaginación a la especie de venir a ser marido suyo en ningún tiempo? Yo mismo, con todos mis hechos de armas y mis nunca vistas hazañas, apenas he llegado a merecerla. Hay cosas inhereditables, Sancho temerario. Muy bien puedes tú ser un honrado y valiente

escudero, y ella más imposible para ti que el ave Fénix. Conténtate con que yo te case con la confidente de mis amores, como es de uso en la caballería” (Montalvo 2004, 272-3). ¿Hay en Montalvo una escisión insalvable entre el hombre civilizado, virtuoso y noble, del vulgar y ambicioso sin medida? La verdad y la belleza no están al alcance de sus manos. Su condición, aunque honrada, no le es suficiente. Montalvo deposita en el ideal virtuoso que representa Don Quijote la posibilidad de alcanzar dicha verdad y belleza.

El primer tópico del carácter del caballero es la valentía –”Ni espectros ves, ni oyes alaridos, ni hay cosa que justifique tu desmayo.” (202)-. Frente a este primer nivel narrativo -el de la referencia al mensaje designando unas necesidades civilizatorias particulares- aparecerá, igualmente, uno literario del narrador que descifre el tenso recurso de la lección moral. En esto Montalvo ha sabido sacar provecho del carácter bonachón y alegre de Sancho, así como de su acertada agudeza para enfrentar la realidad. En el capítulo II, frente a las exigencias de valentía y defensa que caracterizan a Don Quijote, Sancho descubre otra capa de sentido:

¿No ves que con tu eterna pusilanimidad me pierdes el respeto, dando a entender que no tienes entera fe en la eficacia de mi protección? Si te asaltan bandoleros, si te aporrean venteros, no es nada: aquí está Don Quijote para seguirlos, cogerlos y escarmentarlos. - El cielo pague tan buenas intenciones, replicó Sancho; mas cuando veo que ellas nada valen contra estacas de yangüeses, no puedo renunciar del todo a la prudencia. Can de buena raza, siempre ha mientes del pan y de la... manta. (202)

Las buenas intenciones de Don Quijote son puestas en duda, no debido a la falta de valor del caballero, sino debido a las ingratas y duras experiencias que ha sufrido Sancho. Montalvo, a través de Sancho, fijará una educación moral y virtuosa, lejos del ámbito objetivo-referencial, desde el discurso poético, enfocado en la lengua sardónica de Sancho. Este nivel del discurso es recurrente en los *Capítulos*, muy particularmente en este personaje. Por ejemplo, la descripción frecuente de su gran apetito, “el alma se me iba a Sancho tras aquel humillo” (234) es asimismo objeto de una respuesta por parte de Sancho que supera el nivel ingenuo o referencial directo del discurso para ubicarse en el ámbito de lo cómico, con lo cual el personaje rompe los límites del nivel anecdótico para ubicarse en el semántico indirecto. Es lo que ocurre también en el capítulo xiii. Sancho, producto del miedo, no recuerda ninguna oración que le favorezca, entonces se acuerda de una oración a San Cristóbal: “-«Cabecita, cabecita,/ Tente en ti,/ no te resbales/ y apareja dos quintales/ de la paciencia bendita»“ (262). Se trata de una oración que usan las brujas en sus trapacerías.

Pero Montalvo sí le permite a Sancho un conocimiento de sí mismo y hasta cierta capacidad de agudeza: “Quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda; si en lo sucesivo me coge un ¡ay!, diga vuesa merced que no soy bueno para la caballería. La sangre se hereda y el vicio se pega: en mi abolengo debió de haber algunos Panzas cojijosos, los cuales me han pasado sus lloriqueos con la sangre. Si los vicios se pegan, se han de pegar asimismo las virtudes; y si hay en mí alguna viscosidad, en Dios confío que se me han de pegar las de mi señor don Quijote” (282-3). Incluso Sancho puede asumir actitudes didácticas cuando explica un concepto: “-¿No llaman esprucu, volvió Sancho a decir, esa incomodidad del espíritu que uno experimenta cuando no acierta a saber si ha obrado bien o mal?” (286). La lengua, su forma, está maltratada -esprucu por escrúpulo-; pero el contenido, el referente conceptual, es correcto. Precisamente, Sancho, con su uso espontáneo y vivo de la lengua, reafirma la condición del hombre común que enfrenta la realidad con las escasas herramientas que posee, pero cuyo aprendizaje de la realidad no le es negado:

Yo digo lo que veo, señor don Quijote, sin ánimo de pedir albricias ni hallazgo. Mas el perro flaco todo es pulgas: si digo algo, miento; si no digo nada, soy un asno: como tragamallas; bebo, borracho. Y tírese por estos derrumbaderos, y rompa estas marañas, y cierre con esos gigantes, y mate esos leones, y pele esos yangüeses. Dormiré vuesa merced, señor Panza, comerá, beberá, cuando el obispo sea chantre. Pues ni de la flor de marzo, ni de la mujer sin empacho, señor, ni del amo sin conciencia. (483)

## 10. Diálogo de la lengua: el humor de Sancho y la seriedad de Don Quijote

En “El buscapié” Montalvo afirma que bien podría ser leída su novela como un ‘estudio de la lengua castellana.’ Tal afán retórico parece confirmarse cuando, de su esfuerzo mimético, señala:

No presumo de haber salido con mi intento, miradlo bien, señores: lo razonable, lo probable es que haya dado salto en vago; mas no olvidéis que el autor del *Quijote* mismo invitó, en cierto modo, a continuar la obra que él dejaba inconclusa. Cuando esto vino a suceder, le dio, es verdad, del asno y del atrevido<sup>120</sup> al que se hubo aprovechado de tamaña provocación; mas fue porque a la incapacidad añadió el atrevimiento, al atrevimiento la soberbia el temerario incógnito; y al paso que se vanagloriaba de haber dejado atrás al inventor, le hartaba de improperios, como por vía de más erudición e ingenio. (Montalvo, *El Buscapié* 2004, 108)

---

<sup>120</sup> Son los mismos adjetivos que utiliza Cervantes en la Segunda Parte para referirse a Avellaneda.

Sin embargo de sus propósitos lingüístico-pedagógicos y de virtuosismo retórico, Montalvo busca la afirmación emergente de un semibárbaro que demanda validar su capacidad intelectual, a través de la presentación de su propio proyecto nacional. En los *Capítulos* se evidenciará la aproximación crítica de la novela de Cervantes, como americano que es, y su inserción en la tradición humanista. Se trata, entonces, de un trabajo transtextual que lo aleja de una simple filiación hispanista; es el trabajo de un sujeto de reflexión y crítica. Montalvo quiere dialogar con Europa. Este diálogo se acerca al de Bajtin: Sancho y la sensibilidad americana, por un lado; don Quijote, interpelado y puesto en crisis, y su insistencia purista, por otro.

### *La lengua de Don Quijote*

Hay tres registros relevantes de la lengua en los *Capítulos*: el antiguo caballeresco, el ensayístico y el natural o coloquial. En el primero se incluyen escasos latines que utiliza Montalvo, mas no con el sentido burlesco con que lo hace Cervantes, para criticar la falsa erudición; no es abundante; más bien la lengua que predomina es la natural, incluso en Don Quijote. Lo que se nota es la presencia de digresiones para hablar de la caballería andante y su profesión es constante en la novela. Lo mismo las reminiscencias a personajes ficticios e históricos: Montesinos, Oriana, Amadís, Tristán de Leonis, los Profetas, Pelayo. Referencia a don Belianís de Grecia, Juan Palomeque (ventero del capítulo xviii de Cervantes). Pero no son usados en sentido paródico. Personajes de la historia o la mitología greco-romana constituyen un orden estable en la novela. Pero jamás se desestima el uso correcto y hasta clásico de la lengua. En varias ocasiones Montalvo hace una defensa puntual de la lengua, criticando a los malos poetas y peores historiadores. La crítica que hace Montalvo del estropicio de la lengua recuerda a la defensa que hace Cervantes, en su diálogo con el Caballero del Verde Gabán, sobre la lengua vulgar de España frente al latín (II, cap. XVI):

Y a lo que decís, señor, que vuestro hijo no estima mucho la poesía de romance, doyme a entender que no anda muy acertado en ello, y la razón es ésta: el grande Homero no escribió en latín, porque era griego; ni Virgilio escribió en griego, porque era latino. En resolución, todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya. (Cervantes 2005, 573)

Cervantes, hijo del humanismo, dignificó la lengua popular, la previno de su afectación y de su hinchazón que repercutía en el pensamiento y espíritu español. Su crítica es también de la lengua literaria de su tiempo. La conocida frase (II, XXVI) “- ¡Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala!” (658) es reemplazada en Montalvo por las correcciones a las prevaricaciones de Sancho. La afectación, tan repudiada por Cervantes, no era para Montalvo un peligro: era escasa en Hispanoamérica. En los *Capítulos* más bien vemos un esfuerzo por el estilo breve, sin demasiados afeites; ‘natural’ para los fines paródicos que se propone en su novela, en su intento de una ‘continuación’ de la novela de Cervantes; no ‘natural’ para un hablante hispanoamericano. El objetivo de Montalvo es otro: la corrección para la estabilidad de la lengua. Aunque dicha corrección nunca es a ultranza, pues el mismo Don Quijote se permite ciertas licencias no propias de su carácter y nobleza. En su uso, no esquiva el lenguaje que Don Quijote llama vulgar: *hembras, emplastado*, por ejemplo; o palabras como *tejemaneje*, la expresión *moco de pavo*; de la lengua popular: *meter el pico, desde chiquito, garguero, zanguango* (Montalvo 2004, 248); o el uso de los vocativos para Sancho: amigo, lego supersticioso, bellaco, apocada criatura, niño septenario, mujer sin resolución, bobillo, desalmado, cautivo desmemoriado, impostor, hijo, embustero, animal, escudero, malintencionado, insurgente, gznápiro. Para referirse a un niño: pimpollo, mancebillo, avechucho, rapazuelo, mamoncito. O esta forma también coloquial: *tarambana*. Y uno que otro refrán: *no digas ni chus ni mus; de padre cojo, hijo ronco*. El lenguaje sentencioso es propio de Don Quijote. Ocurre esto, a menudo, después de sus diálogos: “el buen obrar trae consigo mismo la recompensa, aun cuando no se sigan efectos más notorios” (204). El discurso se vuelve particularmente grandilocuente cuando don Quijote se dirige a una dama: “«Hermosa señora, dijo don Quijote, vos sois, sin duda, la madre de este niño: don Quijote de la Mancha ha tomado por suya la cuita de vuestra grandeza, y promete no envainar la espada sino después del más completo desagravio que a princesa hizo jamás ningún andante caballero»“ (Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* 2004, 203). Este uso del discurso altisonante no es, como en Cervantes,<sup>121</sup> para ser criticado.

---

<sup>121</sup> En su caso, el estilo pomposo contrasta con situaciones cómicas y hasta grotescas. Es muy conocida la descripción afectada que hace Cervantes, al inicio de la novela, de la aparición del sol, llamándolo ‘rubicundo Apolo’. Esto para marcar su finalidad lingüística.

Muy pocos anacronismos: negocio. Del latín tardío: la palabra *murmurio*. Es curioso que Montalvo no hiciera uso de ciertos arcaísmos propios del estilo caballeresco -por demás ya fuera de uso en la época de Cervantes- para su personaje principal. Vemos el uso de ‘f’ (como en ‘ferido’), el ‘non’, el ‘vos’ (por ‘os’). Pero no la conjunción ‘ca’ (porque, pues), ni la segunda persona del plural con la ‘d’ (hubedes, mostrades); no vemos ‘afincamiento’, ni ‘membrarse’ usadas por Cervantes, aunque si el ‘acuitedes’ y el ‘aindamáis’ (además). A Montalvo le es suficiente el ‘vuesa merced’, ‘acuitarse’, ‘yantar’, ‘ínsula’. Su uso no es sistemático. Con estos, y otros más, el lector sabe que se trata de un caballero perteneciente a otros tiempos. Además, Montalvo sabía que el Quijote de la segunda parte ha mudado su visión de las cosas. Ya no ve molinos de viento, ni ejércitos, ni cuernos, ni yelmos. De manera que el lenguaje arcaico también se ha reducido considerablemente. En el capítulo VII, aparece la segunda sentencia en latín: *latae sententiae*. Y otras en el VIII: “*Turpiter decalvare, vale, calefactus sum, vide focum, bona bonis creata sum*” (233).

#### *Las prevaricaciones de Sancho*

La inteligencia inculta o semibárbara de Sancho no será un obstáculo para su formación poética (conocimiento de la lengua) y moral (lo mejor humano). Para Montalvo, al contrario, la naturaleza americana le ha valido de una fuerza espiritual y sensible que debe ser encausada. Ese es precisamente el objetivo constante de Don Quijote con casi todos los personajes de la novela, particularmente con Sancho. Éste, sin embargo, representa un conflicto para Montalvo. La condición bárbara y civilizada del escritor ocasiona que, en primer lugar, Sancho protagonice varios de los capítulos de la novela, y, en segundo lugar, Sancho represente una fuga estética y humana: a Don Quijote, sorprendido, en varias ocasiones, le es difícil contrarrestar la avalancha lingüística de Sancho y su nobleza humana. ¿Soportan los *Capítulos* una lectura meramente colonial y purista, una mala imitación de Cervantes?

El sentido común y práctico de Sancho se refleja en el uso frecuente de refranes. Sancho los salpica cada vez que toma la palabra. Su humor es constante, diríamos incluso que es quien domina este recurso a lo largo de la novela. Montalvo, para conseguir tal objetivo, se vale del diálogo. Con él rompe el lenguaje unitario de Don Quijote. Por ejemplo, en el primer capítulo, Sancho confunde el llanto de un niño con la presencia del diablo tras la figura de un animal, chivo o mono. La respuesta de Don Quijote a Sancho:

“mona es tu cara, lego supersticioso”. Hablando de Satanás, Sancho le pregunta a Don Quijote: “-Y cuando sale de caballero andante, ¿en qué se le conoce, señor?, preguntó Sancho. -De escudero suele salir, bellaco: yo no sé si ahora mismo no lo tengo en mi presencia. De caballero andante no sale ni puede salir” (197).

En Cervantes la contraparte de la crítica al lenguaje afectado de la lengua culta es la crítica de la lengua vulgar, particularmente la de Sancho. En Montalvo, la distinción es otra. Don Quijote llama la atención de Sancho de manera constante: “bien pudiera ser que te dejaras por allá algunas de tus impertinencias y bellaquerías” (198). Pero más que criticar el lenguaje popular o vulgar de Sancho, lo que se pone en evidencia es una serie de gazapos del lenguaje rústico de Sancho. Pero estos realmente no son excesivos (suman una treintena). Su finalidad es compartida: cómica y lingüística. Un caballero no podía pasar por alto también las incorrecciones del habla vulgar. Y, al mismo tiempo, el contraste de ambos mundos: dos lenguajes, dos mundos. Quien conoce la lengua es Don Quijote. Ningún otro personaje ejerce el papel de juez de la lengua. Más que dueño de la lengua culta, Don Quijote es conocedor de la lengua: corrige, explica significados, sabe latín; propone disquisiciones sobre variados temas. Su objetivo es la justeza verbal, no la grandilocuencia. La lista de correcciones hechas a Sancho así lo demuestran: le reclama la falta de propiedad. Hablar bien es un bien social, también individual.

La primera se da en el inicio mismo de la novela: “peligros eminentes”. Sancho quería igualar la lengua de su amo, pues bien podría haber utilizado una palabra de su conocimiento, por eso Don Quijote le dice que ‘los peligros son inminentes’, ‘eminentes son los príncipes’. Lo mismo con “vuélvamos sin tocar al avispero”. Sancho quiere elevar su lengua. Don Quijote lo corrige haciendo uso de la propiedad y la llaneza: ‘volvamos’. Aunque no excesivas, las correcciones están regadas a lo largo de la novela.

La forma popular le pertenece a Sancho: “¡Hide... tal, y cómo se menea, gritó al cabo de un rato: no tiene mal rejo el angelote” (198); “Si hay aquí gato encerrado, dijo Sancho, yo he de ser como de costumbre el que los lleve al agua” (199). Pero no es siempre así. Esto dice uno de los personajes, un acreedor: “-Andaos a decir donaires, respondió el caminante, apártese, buen hombre, o buen diablo, y no sea tan mosca. ¿Está su merced de chunga?” (216). Junto con los apodos mordaces, sinónimos picantes, exclamaciones y comparaciones de la lengua están los refranes, muy propios de la lengua española. El capítulo IV es particularmente fecundo en refranes de Sancho: “Quien a buen árbol se arrima buena sombra le cobija” (212); “Viénesme a deseo hueles un poleo” (212); “mujer brava larga sogá” (213); “a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga” (212),



y “Holgad gallina que es muerto el gallo” (213). Cervantes había comprendido paulatinamente que el refrán era parte esencial del habla de Sancho, y lo llevó hasta sus límites. En esto no podía rezagarse Montalvo. Sancho queda caracterizado mediante el diálogo frecuente y la retahíla de refranes. Al igual que el Quijote de Cervantes, que le impone silencio a Sancho cuando este se desboca con los refranes, el de Montalvo le dice: “cosidos los labios más que si fuerais mudo de nacimiento” (213). Más que el uso de refranes, que no es excesivo como en Cervantes, se critica en los *Capítulos* su uso en circunstancias imprevistas y de modo disparatado.

Aunque el humor tiene que ver frecuentemente con el miedo de Sancho y sus prevenciones ante las aventuras que emprende Don Quijote, Montalvo, fiel a su propósito de enseñar y divertir, lo usa continuamente en las intervenciones de Sancho. Éste cree muerto al acreedor y lo toma de una pierna para llevarlo a la sepultura: “veamos, dijo, lo que reza este muerto y fue a tomarle un pie, a fin de darle pasaporte para la sepultura, si de veras había fallecido. ¡El diablo es el muerto!, respondió el difunto con grandísima cólera, y dio una patada que si le coge de lleno al exgobernador, no hubiera quien le arredrara la ganancia.” (217). Sancho insiste con sus refranes: “de tal barba, tal escama” (390); aquí se revela un claro lenguaje popular americano. Y Sancho es consciente de su lengua: “Ahora digo a vuesa merced en verdad que *desde chiquito* he hablado, y que habrán de quitarme la vida para imponerme un silencio absoluto” (284; énfasis añadido). Don Quijote recomienda a Sancho que no repita tantos refranes. Lo cómico de la situación se da con el mismo Don Quijote, quien hila una sarta de refranes. Don Quijote insiste en su papel didáctico ante la prevaricación de la lengua de Sancho: “Tu memoria es un ruín depósito de ideas; los vocablos salen molidos y descuartizados, pervertidos y enmascarados por tu boca. Palafrén se llama el caballo manso pero bueno; tranquilo, pero airoso, de montar damas y princesas: paladín es el caballero probado en la batalla” (398). Don Quijote y Sancho hacen un acuerdo para que este último no vuelva a soltar sus refranes, pues ha dicho muchos: “Cuando yo te creía perito en nuestra lengua, como efecto de las lecciones que te vengo dando, ¿salimos con que la cabra tornó a balar el día menos pensado? Hijo malo, dicen, más vale doliente que sano. Pero como también se suele oír por ahí: Al hijo de tu vecino límpiale las narices y mételo en tu casa, yo te limpio las tuyas y te meto en mi casa” (426). Pero al mismo tiempo Don Quijote se desahoga con una retahíla de refranes: “Vuesa Merced se lo lleva en el pico a este escuderillo en esto de los refranes. El hijo del asno, dos veces rebuzna al día” (426). La promesa de los

refranes se rompe porque Sancho no deja de poner excepciones para dar rienda suelta a su refranero.

Don Quijote no solo corrige a Sancho, sino a todo el que cometa incorrecciones. Por ejemplo, al cura:

No niego que haya censurado yo a cierto escritorzuelo, pero ha sido según todas las reglas del arte. Si viera vuesa merced las tildes que les pone a las eñes ese tonto, se destornillara de risa. ¿Y qué piensa vuesa merced que son esos cientopiés que ve allí estampados? Pues sepa que son las emes del famoso literato, cuyas efes asimismo parecen bayonetas. -Puedo yo desternillarme de risa a las extremadas sandeces de un majadero, respondió don Quijote; pero no me destornillo en ningún caso, porque mis órganos vocales no se componen de tornillos. Cuando un necio se ríe con mucha fuerza parece que se le rompe la ternilla de la nariz, y por eso decimos figuradamente que se desternilla de risa. Desternílese, fray Damián, o destornílese si le gusta; vuesa paternidad siga adelante en la relación que está haciendo de sus buenas cualidades. (289)

Lo cómico de la situación se da por ser corregido, a su vez, quien pretendía señalar los yerros del escritorzuelo. La lista de incorrecciones, acometidas por Don Quijote, van a mostrar que, en su mayoría, sirven al propósito del humor, para perfilar al personaje y, finalmente para el buen uso de la lengua. Tomando en cuenta el volumen de la novela son escasas y no son relevantes para la estabilidad de la lengua. Son parte del conjunto narrativo que crea Montalvo, no rectificaciones al léxico de uso corriente o un intento de descalificación de la lengua popular.

<b>Incorrecto</b>	<b>Correcto</b>
Eminente	Inminente
Fraturadas	Fracturadas
Burrillo	Orrillo
Maripapas	Papisas
Gatis	Gratis
Chucazuela	Choquezuela
Requesito	Requisito
Paragarfio	Parágrafo
Escrupu	Escrúpulo
Pataratas	Cataratas
Destornillar (error cometido por un fraile)	Desternillar
Pantasma	Fantasma
Jabalices (ermitaño)	Jabalíes
Jabalizas (ermitaño)	Jabalinas

Sorbidad	Sobriedad
Mihuelos	Míos
Palafrenes	Paladines
Ingüente	Ungüento
Antimonasia	Antonomasia
Conflicto y confeso	Convicto y confeso
Acioma	Axioma
Rendevicación	Reivindicación
Rudimentos	Elementos
Alfaina	Alfana
Pioverbio	Proverbio
Pórlogo	Prólogo
Perlado	Prelado
Arnaconismos	Anacronismos
Seso	Sexo

## 11. El narrador ensayista

La presencia recurrente de pequeños ensayos sobre varios temas en la novela deja ver su valoración crítica de la realidad ecuatoriana e hispanoamericana, aun cuando Montalvo haya percibido, ante todo, ciertos esencialismos en *El Quijote*. ¿Por qué dicha presencia recurrente a lo largo de los *Capítulos*? ¿Es simplemente su destreza ensayística la que se pone en evidencia? Montalvo, al igual que Bello en 1823, se enfrenta a una situación de emergencia: el reto civilizador. Su conciencia crítica debe ser expresada por la necesidad de una configuración de un proceso emergente para América: “Si él llegare a caer por aventura en manos de algún culto español, queda advertido este europeo que hemos escrito un Quijote para la América española, y de ningún modo para España; ni somos hombre de suposición que nos juzguemos con autoridad de hacerle tal presente, a ella dueña del suyo, ese tan grande y soberbio que se anda coronado por el mundo” (Montalvo, *El Buscapié* 2004, 169). Esto implica una reescritura necesaria para el continente. Un Quijote que habite tierras americanas, exuberantes de sensibilidad estética y preparadas para el reto civilizador. El escritor tiene una función fundamental: la pedagógica. Y se vale de dos instrumentos: la lengua y la moral. Es momento ya de proponer tal función pedagógica porque el semibárbaro posee ciertos bienes que le habilitan para tal proceso: su sensibilidad (por ser pueblos jóvenes) y la imaginación, tan

fecunda como la ciencia y la cultura de los pueblos civilizados. Las naciones hispanoamericanas deben, por lo tanto, apropiarse de la inteligencia y el saber humano de las naciones civilizadas. La naturaleza americana es pródiga, y potencia su sensibilidad y riqueza espiritual. Esta idea romántica le permitirá al semibárbaro creer en su proyecto civilizador; esta fina sensibilidad le impulsará a desbastar esa naturaleza -humana como física- que aún entorpece la llegada de la civilización.

Nuestra naturaleza americana al mismo tiempo es acicate y obstáculo para el proyecto civilizatorio. La presencia de ideas, enseñanzas, anécdotas, amagos ensayísticos del narrador y de los personajes son las de mayor peso en la novela. Esta presencia ensayística constante es una suerte de metanarrativa en la creación artística. Cree Montalvo que la intención artística de Cervantes es lo que puede servir de modelo, no su contenido o su forma, pues la primera es innecesaria para su propio contexto, la segunda no es posible imitar. No fue un problema que descuidara Montalvo, el de la imitación era necesario pensarlo no solo por la resonancia universal de Cervantes, sino por sus propósitos particulares de intelectual decimonónico. “entre el crear y el imitar, entre el tener y el coger, entre el producir y el pedir, la palma se la llevará siempre el ingenio rico y fecundo que halla cosas nuevas, o reviste las conocidas de tal modo que vienen a parecer originales y sorprendentes” (163). De ahí que los *Capítulos* sea una nueva novela para los hispanoamericanos. “Pongamos que la idea es de autor antiguo o moderno; ¿quién nos quitaría a nosotros el poder de amplificarla y desenvolverla según el caudal de nuestras facultades?” (163-4). Y más adelante: “Pocas aventuras o lugares de nuestro libro recordarán otros de Cervantes; ni podía ser de otro modo, supuesto que, como llevamos dicho, las por nosotros referidas son historias pasadas a nuestra vista o de las cuales tenemos conocimiento” (165).

El capítulo VIII es primordial en Montalvo. Pone en discusión uno de los temas fundamentales de la novela: el objetivo individual de la vida frente al proyecto nacional. El latinista, personificación del hombre cultivado y sabio por la experiencia de los años, inquiere a Sancho sobre su objetivo en estas andanzas:

Ahora que ese buscarruidos nos ha hecho el favor de largarse, dijo el latinista, cuéntenos el buen Sancho, ¿a qué centro tira sus líneas en esto de irse por el mundo tras un loco? El hombre se afana por llegar al término del cual vuesa merced está huyendo; esto es, a la vida doméstica tranquila y sosegada, en medio de la esposa y de los hijos, frescos pimpollos que respiran inocencia y alegría cuando niños, amor cuando mayores. He visto el hogar y me he calentado en él: Vale, calefactus sum, vide focum. (Montalvo 2004, 233)

El discurso del latinista corresponde al bucólico y estoico de los moralistas españoles del xvi. Ángel del Río menciona precisamente la preocupación de Guevara, Vives, Valdés por la aparición del particularismo nacionalista (luchas políticas) y del particularismo individualista (relaciones humanas). Inquietud que también le llega a Montalvo. Este moralismo laico del latinista se preocupa, no como los místicos por la vida cristiana, sino por la vida como tal, una moral práctica para enfrentar la vida. El moralismo español, alimentado de la doctrina estoica (Marco Aurelio, Epicteto, Séneca), busca la aceptación serena de la vida. La razón y la virtud son las guías de la existencia. Para el latinista la vida, gobernada por las pasiones, por la búsqueda de gloria y fama, está alejada de la virtud. La vida debe consistir en vivir de acuerdo con la naturaleza y consigo mismo. La cuestión es inquietante para Sancho porque le propone cierta impasibilidad en su existencia, vida virtuosa que Sancho contradice con su actual condición de escudero ambicioso.

El discurso del latinizante parecía lógico, y el escudero echó por el atajo diciendo: «Como el señor don Quijote no varíe de intención y acabe por hacerse emperador, según lo tiene resuelto, ya puede vuesa merced considerar la ganga que me espera, pues no me habré de contentar con menos que con ser su gentilhombre de cámara. -¿Y qué hará vuesa merced, señor don Sancho Panza, cuando sea gentilhombre de cámara de un emperador? No estoy lejos de pensar que más le conviniera un beneficio curado, donde se come de pichón, sin peligro de que le anden a uno refrescándole los lomos con estacas, según por acá sospechamos que ha sucedido con el señor exgobernador. -Y no pocas veces en la gobernación, y fuera de ella, respondió Sancho. Pero mi amo dice que esos son percances de la caballería, y que si el acometerse es de valientes, el sufrir es de constantes. Respecto de lo que haré cuando me vea gentilhombre, ¿qué he de hacer sino holgarme? Como, bebo, duermo sin cuidado, me levanto tarde y dejo pasar los días por sobre mí, gozando de la vida. (233-4)

Fernández de Lizardi, en un registro irónico, había ya presentado y corregido a Don Catrín de la Fachenda. Después de su vida regalada, Don Catrín recobrará la cordura: “La templanza y el trabajo -dice el filósofo de Ginebra (Rousseau)- son los verdaderos médicos del hombre: el trabajo excita su apetito, y la templanza le impide abusar de él” (Fernández de Lizardi 2014, 113). Ciertamente, Sancho no es un Catrín, pero sus costumbres, lengua y virtud siempre están siendo corregidas.

-¿Quién os impide cumplir ese programa ahora mismo?, preguntó en vía de argumento el latinista: para comer y beber, dormir sin recelo y levantaros tarde, no necesitáis hallaros en esa elevada jerarquía. La paz reina en la casa modesta: lo cómodo, lo apetecible, lo suave y halagüeño están en el hogar: la felicidad tiene vida privada, y es cosa muy diferente del resplandor soberbio de las alturas sociales. Los vientos arrecian por los montes, señor Panza, cuando el humilde valle se está sereno en su bajo nivel. Y puesto que sois tan amigo de refranes, aquí encaja el de “al capón que se hace gallo, azotallo”. No os alcéis a mayores y quedaos en vuestro lugar, que es lo más seguro». [...] «No soy gallo, respondió Sancho en voz casi arrogante; ni a mí me azota nadie: si me los doy con mano propia, no es de por fuerza, sino voluntariamente, por desencantar a la persona de mi amo, cuyo pan estoy comiendo. -Más vale flaco en el mato que gordo en el papo del gato, amigo Panza, repuso el viejo: en vuestra casa sois gentilhombre, señor de los camareros, barón, conde, todo: nadie os manda en ella, vos mandáis en los sujetos a vuestra jurisdicción. Coméis cuando os viene el hambre, sin etiqueta ni modales importunos: ganáis la cama cuando os rinde el sueño, libre de andar por corredores y antosalas, esclavo de un reloj, como sucede con la gente palaciega. Vestís a vuestro antojo, y el opresor uniforme, o digamos más bien librea, no os quita tiempo ni comodidad. ¿Y qué cosa más apetecible que la atmósfera pura y limitada de la casa donde respiramos con satisfacción entre personas queridas, a salvo de las inquietudes y molestias que zozobran de continuo a los ambiciosos? La gente de corte vive en una altura sin cimientos, señor Panza: de caballo de regalo a rocín de molinero, cuando menos se lo piensa. Y aun sin esto, si sois de los principales, tenéis mil enemigos secretos que os indisponen con el príncipe y os difaman en el público: envidia, odio, calumnia os roen a sordas: muy afortunado habéis de ser si al voltear la cabeza no os soplan la dama. -¡Eso no!, dijo Sancho: Teresa Cascajo tiene sus retobos, pero es tan fiel como mi rucio. -Justamente porque no la habéis aún aposentado en un palacio. La castidad y la inocencia suelen ser campesinas que conservan su frescura al aire libre. El lujo, la bulla, el relumbrón del siglo, son afeites que destruyen la belleza del alma. Si eres feliz, morirás en tu nido, porque en él están los bienes. Bona bonis creata sunt. (234-5)

La defensa de la aldea frente a la corte, del campo frente a la ciudad es planteada por Antonio de Guevara (*Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*):

No tiene poca bienaventuranza el que vive contento en el aldea; porque vive más quieto y menos importunado, vive en provecho suyo y no en daño de otro, vive como es obligado y no como es inclinado, vive conforme a razón y no según opinión, vive con lo que gana y no con lo que roba, vive como quien teme morir y no como quien espera siempre vivir. En el aldea no hay ventanas que sojuzguen tu casa, no hay gente que te dé codazos, no hay caballos que te atropellen, no hay pajes que te griten, no hay hachas que te enceren, no hay justicias que te atemorizen, no hay señores que te precedan, no hay ruidos que te espanten, no hay alguaciles que te desarmen, y lo que es mejor de todo, que no hay truhanes que te cohechen ni aun damas que te pelen. (Del Río 1999, 52)

Montalvo deja suspenso el diálogo entre Sancho y el latinista. El problema está planteado. Tal dilema recorre toda la novela: la vida sosegada y doméstica frente a la acción y la vida pública. Sancho se esfuerza por la primera, pero no la puede conseguir sin el requisito de la segunda. Don Quijote no entiende otra forma de vida que la segunda, pero al final su retiro de la aventura es inevitable: su testamento, en el capítulo LX, y su caminar parsimonioso hacia la iglesia para escuchar la misa lo atestiguan. El capítulo VIII es de los pocos donde Don Quijote no interviene en el diálogo, y, en consecuencia, donde Sancho queda expuesto en su objetivo de vida. Las ideas del latinista -la paz que reina en la casa modesta al contrario de la vida palaciega- no alcanzan respuesta suficiente por parte de Sancho. Su proyecto junto a Don Quijote no se sostiene, tampoco sus ambiciones públicas.

Son varios los pasajes de los *Capítulos* en los que el narrador y la voz del autor se confunden o entremezclan para introducir reflexiones sobre variados temas, pero siempre con una misma intención: la corrección. Aparecen reflexiones breves como el paso del tiempo y su huella en las personas, hasta unas tan extensas como las virtudes de la pobreza:

Pero no hay manjar como la buena disposición, y el hambre adereza maravillosamente hasta las cosas humildes: ella es la mejor cocinera del mundo; todo lo da lampreado y a poquísima costa. Dichosos los pobres si tienen qué comer, porque comen con hambre. La salud y el trabajo tienden la mesa, bien como la conciencia limpia y la tranquilidad hacen la cama: el hombre de bien, trabajador, se sienta a la una, se acuesta en la otra, y come y duerme de manera de causar envidia a los potentados. La pobreza tiene privilegios que la riqueza comprara a toda costa si los pudiera comprar; mientras que la riqueza padece incomodidades contra las cuales nada pueden onzas de oro. ¿Cuánto no daría un magnate por un buen estómago? El pobre nunca lo tiene malo, porque la escasez y moderación le sirven de tónico, y el pan que Dios le da es sencillo, fácil de digerir, como el maná del desierto. El rico cierne la tierra, se va al fondo del mar, rompe los aires en demanda de

los comestibles raros y valiosos con que se emponzoña lentamente para morir en un martirio, quejándose de Dios: el pobre tiene a la mano el sustento, con las suyas lo ha sembrado enfrente de su choza, y una mata le sobra para un día. El faisán, la perdiz son necesidades para el opulento, hijo de la gula; al pobre, como al filósofo, no le atormentan deseos de cosas exquisitas. Más alegre y satisfecho sale el uno de su merienda parca y bien ganada, que el otro andando a penas, henchido de viandas gordas y vaporosos jugos. El uno come legumbres, el otro mariscos succulentos, producciones admirables del Océano: el uno se contenta con el agua, licor de la naturaleza; el otro apura añejos vinos; y en resumidas cuentas, el que no tiene sino lo necesario viene a ser de mejor condición que el que nada en lo superfluo. ¿Hay algo más embarazoso, fastidioso, peligroso que lo superfluo? Donde la necesidad y la comodidad se dan la mano, allí está la felicidad, y, de esa combinación no nacen ni el hastío ni el orgullo; otra ventaja. Soberbia, malestar, desabrimiento, de la riqueza provienen, cuando no es bien empleada; que cuando sirve de báculo de la senectud, vestido de la desnudez, pan de la indigencia, la riqueza es fuente de gratas sensaciones, y por sus méritos a ella le toca el cetro del mundo. ¿Pero dónde están los ricos ocupados en el bien de sus semejantes? Son de especie superior, creído lo tienen, y su corazón, bronco por la mayor parte, no suele abrigar los afectos suaves, puros, que vuelven la inocencia al hombre, le poetizan y elevan hasta los ángeles, sus hermanos. El Señor promete el reino de los cielos a los pobres; de los ricos, dice ser muy difícil que atinen con sus puertas. Si, pues, los ricos tienen esta dificultad, no son los más bien librados; aunque pueden redimirse con sus caudales, empleándolos en dar de comer al hambriento, de beber al sediento, vestir al desnudo, siempre de corazón, sin prevalecer por la soberbia. El silencio es el reino de la caridad, abismo luminoso donde no ve sino Dios; si alquilas las campanas para llamar a los pobres y dar limosna a mediodía en la puerta de la iglesia pregonando tu nombre, eres de los réprobos. La misericordia es muy callada, la compasión muy discreta, la caridad muy modesta: al cielo subimos sin ruido, porque la escalera de luz no suena. (Montalvo 2004, 206-7)

Es el narrador el que sostiene este largo exordio para terminar concluyendo que Sancho representa al hombre común preocupado por el hambre, y más aún cuando éste carece de una idea fija o de altos pensamientos.

Don Quijote da un discurso de crítica contra este tipo de prácticas penitentes y concluye que ante todo lo mejor son las obras y una actitud ante Dios con decoro:

¿Es por ventura concepto razonable pensar que con ir a gatas algunas leguas alcanzamos el reino de los cielos? Dios es altísimo, santísimo: hónrale con decoro, adórale con majestad. Lo que envilece su obra no le agrada; lo que la embrutece le irrita. El hombre de virtud eminente es el que le ama con uno como orgullo celestial; orgullo que no es sino convencimiento de su propia excelencia. Unirse al Infinito por la luz, sentirle en los afectos propios, buscarle con las buenas obras, esto es ser santo. Pero somos de condición los españoles, que, como un frailecico por ahí nos diga que labramos para el alma, sin sombrero nos vamos al infierno, andando de rodillas. (216)

Y en el capítulo V dirá: “Qui multum peregrinantur raro sanctificantur” (218).

Muchas de estas reflexiones nos recuerdan a las de la tradición moral española; Juan Luis Vives, por ejemplo: “Las cosas de que tenemos necesidad, la naturaleza nos las muestra, y enseña que son muy pocas, y puestas en la mano, que fácilmente se alcanzan.



La necesidad o falta de entendimiento inventa cosas sobradas y superfluas, que son infinitas y que con gran trabajo se han. La naturaleza, si le das lo que ella tiene menester, como es cosa suya se huelga y se recrea y refuerza; con lo sobrado se enflaquece y aflige, como en cosa que ni es suya ni le arma” (Del Río 1999, 239). La ley natural es la medida para la existencia, y ésta viene dada por Dios. Esto significa que, en el plan de Dios, las niñerías o necesidades, los afanes mundanos del cuerpo son intrascendentes. Este caso no es esporádico en los *Capítulos*. Sus intervenciones van desde un narrador editorial, hasta uno, cuya presencia insistente, que llega a confundirse con la voz de Don Quijote u otros personajes. Se trata de una voz narrativa centrada en un tópico cervantino: es don Quijote quien acomoda las circunstancias a su locura. Esto le permite al narrador moverse en dos orillas discursivas: la del mundo idealizado de Don Quijote y la de la realidad que lo rechaza.

Son constantes, también, las reflexiones breves del narrador, a modo de sentencias concentradas: “El hombre que se extralimita en los términos comunes de la existencia humana, sale del mundo, en cierto modo, sin dar en la eternidad, y se queda entre la vida y la muerte, causando en los demás un respeto que hasta se parece al miedo. El que llega a los cien años tiene ya sobradas conexiones con la tumba, es un aparecido, y no se le puede mirar sin el terror secreto con que contemplamos el Genio del sepulcro revestido de fuerzas humanas” (Montalvo 2004, 202-3). Inmediatamente pensamos en las sentencias de un Vives, por ejemplo: “Siendo esta vida tan llena de trabajos, congojas y desventuras, ¿qué hay en ella por que la queramos dilatar? Si caminamos para la otra, que es eterna y abundante de todos los verdaderos bienes, tomemos el camino más derecho y más cierto que nos lleve. Así que, es mi conclusión, que más nos atormentan y fatigan nuestras falsas y erradas opiniones, que los males que tanto tememos; pues no tenemos ni por malo ni por bueno aquello que en realidad la verdad lo es” (Del Río 1999, 249).

Junto con el narrador está el Montalvo ensayista:

Cuentan de un antiguo que demandó a sus parientes y al médico que le había curado la locura, y les acusó de malhechores. Ese antiguo tuvo razón. Demandamos al que nos trampea, matamos al que nos agravia atrozmente, ¿y no sería sensato arrastrásemos ante los tribunales de justicia al que nos desbarata un mundo entero de felicidad? Cuando loco, ese enfermo era el más feliz de los mortales, pues su desarreglo consistía en estar viendo el mundo cual un teatro iluminado por luz divina, donde se estaban desenvolviendo prodigios increíbles al son de una música lejana y vaga. Si vivimos contentos merced a un engaño, ningún bien nos hacen con sacarnos de él y volvernos a la realidad, madre de sinsabores y dolores. ¡Felices los locos, si no propenden al mal y su locura rueda en una órbita sonora y luminosa! ¡Oh locura!, tú eres como la pobreza, heredad fácil de cultivar, no sujeta a los celos de los amigos, ni expuesta a la envidia y la venganza de ruines y

perversos. El demente cuyo desvarío es agradable, es más feliz sin duda que el hombre cuerdo cuyas verdades son su propio tormento y el de sus semejantes. El sabio no resucitaría a un muerto ni curaría a un loco, aun cuando lo pudiese, a menos que no quisiese burlarse de ellos o hacerles un mal, porque sabe que la locura y la tumba son dos abismos donde caen y se desvanecen todos los dolores del hombre. (Montalvo 2004, 222)

Esta larga intervención del narrador, a más de cumplir con el papel de afianzar el perfil psicológico del personaje, es un ejemplo del espíritu romántico de Montalvo; el sueño y la locura, el simbolismo que traen consigo estarán presentes en la novela.

Estas apariciones discursivas del narrador son permanentes y de variada extensión. Por ejemplo, en el capítulo XLI, su intervención es corta: “Hay hombres que se inflaman y caen sobre los que los irritan: la pólvora no es más violenta; pero son capaces de resarcir con la camisa de sus carnes los golpes que acaban de dar. Me atengo al hombre volado que se enciende a cada instante, y no al aborrecedor sombrío que oculta la cobardía tras la calma y está haciendo fermentar la venganza debajo de la paciencia” (Montalvo 2004, 407). Son breves pasajes que complementan las reflexiones o diálogos de Don Quijote. El narrador no logra mantener la distancia narrativa frente al personaje con el fin de apuntalar un discurso necesario para sus propósitos finiseculares. En el capítulo XLIX, Montalvo se explaya en un largo discurso sobre los malos poetas:

veis allí ese poeta filósofo que anda emplastado de por vida, cuya salutación es el quejarse de sus enfermedades y padecimientos. Tiene para sí que en la mala salud está el numen poético, y que no hay manera de ofrecerse a la admiración de los demás, como el andar hipando y dando noticia de sus indignidades secretas. La salud cabal, fresca, pura, es inteligencia y valor: el que carece de ella ha perdido media vida, y en esa porción preciosa se han ido sus mejores facultades intelectuales y morales. El que no tiene salud, invéntela, róbelo; y si la tiene, no la niegue, porque esa es impiedad como el negar a Dios: Dios es salud eterna. ¿Quién es ese que viene con más cara y más cerdas que un jabalí? Es otro poeta condenado a mal sin esperanza; y tras ese barbaje negro, aborrecido y feroz, los genios del amor y la elegía están revolcándose abrazados con las toses, las expectoraciones y las sabandijas de las enfermedades incurables. Pero ¡santo cielo!, el Parnaso nunca ha sido un hospital, ni las musas viven ocupadas en echar clister y poner cataplasmas pectorales a los poetas. Soneto va, soneto viene, y tosa usted de fingido y gargajee, que esta es la manera de ser más que los que gozan de buena salud. El alma falsa, en realidad, es cama de inmundicias. Hace bien de aferrarse a esos gusanos que tienen por nombre mentira, envidia, alevosía, odio cobarde, murmuración, y están rompiendo por esos ojillos de animal selvático, redondos, sanguíneos, al través de los cuales no se pueden divisar las regiones de la inmortalidad, porque no son vidrios graduados para ver la gloria. Poesía, ¡oh, poesía!, si alguna vez cayeras en manos de uno de esos arrastrados, murieras de disgusto, bien como el armiño que no ha podido huir del lodo. Tú eres verdadera, limpia, noble: tú eres belleza, y la belleza no ha menester hechizos artificiales; eres inocencia, y la inocencia no se apoya en la malicia; eres pureza, y la pureza fulgura sin arte, agrada sin empeño, cautiva sin mala intención. El pecho del poeta es un templo luminoso; su corazón, un instrumento angélico: arde y sueña el hombre feliz que siente en su alma esa divinidad invisible. ¡Poesía, oh poesía, esencia de las pasiones, música de la inteligencia! (446-7)

Montalvo no desaprovecha la coyuntura de hacer una crítica, en su estilo, acre a lo que él considera los malos poetas. El concepto de belleza y de poesía es cercano al neoclásico, donde predomina el criterio de la pureza, la nobleza y la inocencia. Lejana de los contextos materiales, ésta se constituye en un ser etéreo, limitada al sentimiento de lo divino y de las pasiones. No cualquier tipo de pasión, solo aquella producto de la inteligencia. Es un pasaje que recuerda a éste de Cervantes:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio. (Cervantes 2005, 572)

## 12. Los manuscritos: conciencia artística y voluntad de estilo

Este trabajo sobre el manuscrito original supera los límites de la comparación con la edición francesa. Los textos eliminados permiten sacar conclusiones como la de la evolución del pensamiento de Montalvo y su interés por desarrollar una conciencia artística en la novela, a más de su esfuerzo por consolidar una literatura latinoamericana en el siglo XIX. Ideas, arriba desarrolladas, como la de la no continuación de la novela de Cervantes, sí la de su ensanchamiento son fundamentales para entender el arte novelístico de Montalvo a partir de los Manuscritos. El diálogo intertextual y su fastidio frente al plagio son otras variantes que se descubren a partir de esta lectura comparativa. Otra es la tensión que vive el autor conforme a su época: la del clasicismo y romanticismo, que se revela en su conciencia de autenticidad como novelista.

El análisis de los Manuscritos (M2) (Montalvo, Manuscritos I y II de los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes 2017) y su comparación con la edición príncipe de los *Capítulos* (CEP) tiene como propósito determinar y evaluar el texto añadido, eliminado o transformado que realizó Montalvo, en un período de más de 10 años. A partir de la comparación de los Manuscritos de la novela de Montalvo y la edición príncipe de los *Capítulos* se sostiene que ésta no es meramente una obra en clave política y militante, ni un ejercicio lingüístico-estilístico, sino que se trata de un diálogo intertextual más complejo con la novela de Cervantes. Los *Capítulos* constituyen una reescritura con

rasgos estilísticos y temáticos nuevos, que se develan en la voluntad de Montalvo por afianzar un estilo correspondiente a un contenido.

### Procedimiento

Se establece la secuencia narrativa, la titulación y la numeración de los capítulos en M2 y en CEP. Luego, la revisión del texto eliminado o aumentado en M2 y en CEP, la clasificación del material eliminado o añadido. Finalmente, la determinación del número de cambios totales y su ubicación correspondiente en los capítulos a los que pertenecen o fueron eliminados en la edición príncipe de 1895.

### Matriz de comparación de textos

Manuscrito 2	Capítulos Edición Príncipe	Texto M2	Texto añadido o cambiado en CEP
Cap. 5	Cap. 1	De la penitencia que a imitación de Beltenebros empezó Don Quijote de la Mancha, y de la inaudita aventura del niño expósito.	De la penitencia que a imitación de Beltenebrós principió y no concluyó nuestro buen caballero don Quijote.
		Cuán tristes y largos fueron los suspiros que exhaló a pecho descubierto para honra y gloria de su princesa ausente! Y que de ayer no echo fuera, y cuan dulces quejas de su divina ingrata nos trajo a los labios el enamorado caballero! Cantó con las aves, gimió con el -----, lloró con el rocío. O ninfas, decía, ----- destos bosques, Oréades destas rocas, si en vuestra misteriosa naturaleza caben los afectos que se me vuelven inmortal en esta hora dichosa, prestad oído a un infeliz amante. [...]	(No se incluye)
Cap. 6	Cap. 2	Del encuentro que Don Quijote de la Mancha tuvo con Urganda la desconocida.	Del encuentro que Don Quijote de la Mancha tuvo con Urganda la desconocida.
		Conviene por tanto señor don Quijote, que nos vuélvamos <b>pian piano</b> sin tocar al avispero.	Conviene por tanto señor don Quijote, que nos vuélvamos sin tocar al avispero. (p.9).

En esta matriz de comparación de textos se proponen dos ejemplos: lo que en M2 corresponde al cap. 5, en CEP corresponde al capítulo 1, apreciándose los 4 capítulos que elimina Montalvo para la primera edición de su novela. Lo mismo sucede con el cap. 6, en M2 y el cap. 2 en CEP. En la columna 3 se muestra el texto original de M2, y en la columna 4, el texto añadido o eliminado en CEP.

### Matriz de comparación de textos

Manuscrito 2	Capítulos Edición Príncipe	Texto M2	Texto añadido o cambiado en CEP
Cap. 5	Cap. 1	De la penitencia que a imitación de Beltenebros empezó Don Quijote de la Mancha, y de la inaudita aventura del niño expósito.	De la penitencia que a imitación de Beltenebrós principió y no concluyó nuestro buen caballero don Quijote.
		(No se incluye).	Púrpura dice, señor Don Quijote? Respondió Sancho; no es sino bayeta, y más que medianamente ordinaria. (p. 7).

También puede ocurrir lo contrario: en CEP aparece un texto que no consta en M2.

### Numeración de capítulos y diégesis

M2	CEP	OBSERVACIONES	CONCLUSIONES
Cap. V - X	Cap. I - VI	4 Cap. eliminados	Ninguna alteración en la diégesis de los capítulos.
Cap. XII	Cap. VII	En el <u>cap. X, M2</u> , Don Quijote afirma su <u>creencia en las hadas</u> : “Qué fue Merlín sino un sabio encantador? qué Artemidoro sino un famoso adivino? qué Morgaina sino una incomparable mágica?” (p. 143). En el <u>XII</u> , se retoma el tema por parte del fraile: “Si vuesa merced da por punto indiscutible la <u>existencia de las hadas</u> , no dudará tampoco de las gigantes”. (p. 151)	La eliminación del cap. XI, en M2, es numérica: La diégesis continúa del X al XII.

En esta matriz se aprecia la numeración que varía de M2 a CEP, así como en la diégesis de los capítulos. La numeración de los capítulos no solo implica la secuencia de los capítulos; además, y lo más importante, es la diégesis que plantea Montalvo. Por ejemplo, se dan casos de partición de un capítulo en dos, que en M2 constituían uno solo; el criterio de Montalvo es pertinente dado el caso de dos aventuras distintas.

### Criterios de eliminación de textos largos

- Por excesivas digresiones entre don Quijote y Sancho o historias breves que no aportan a la secuencia del momento: descripciones (paisaje, personajes), narraciones ensayísticas, reflexiones de personajes, anécdotas, expresión de sentimientos, refranes.
- Textos en los que abunda la presencia del narrador autorial: reflexiones, conceptos

### Clasificación del texto eliminado o añadido

#### **Pausa descriptiva. Descripción ampliada. Control del espíritu romántico.**

Este es un ejemplo de texto eliminado en CEP. Montalvo, en varios momentos de su escritura, eliminó textos que le parecían un exceso de espíritu romántico, en este caso sobre el tema de la naturaleza.

Manuscrito 2	Capítulos Edición Príncipe
<p>Cap. XX: Naturaleza (estilo ensayístico): Este árbol es el símbolo de la <u>inmortalidad</u>, pues le veis elevarse y concluir en punta, como indicando el cielo adonde hemos de adelantar nuestros corazones: <u>incorruptible su madera, nos dé a entender que el alma humana no está sujeta a descomposición, otro indicio de inmortalidad</u>. La muerte al propio tiempo le ha tomado por su representante en el mundo: amigo de la sepultura, junto a ella crece y vive triste; triste, pero sublime, pues hay sublimidad en su tristeza. De dónde sabemos las conexiones misteriosas que estos árboles tienen con los sepulcros que custodian y con sus mundos habitantes?</p>	

**Pausa digresiva. Discurso: reflexiones.** Aunque en los *Capítulos* constan varias reflexiones autoriales, Montalvo, finalmente, eliminó algunas que le parecieron excesivas o que pudieran entorpecer el ritmo de la novela. Este es un ejemplo de eliminación de reflexión sobre el tema de la avaricia.

<b>Reflexiones autoriales</b>
-------------------------------

M2. Cap. XIII. <u>La avaricia suele ser algo sacerdotal</u> : se inclina a alojarse en los cuartos, donde vive a su genio, sin que las exigencias de la corte le obliguen a gastar dos velas, ni la importuna sociedad humana esté reparando en el vestido. Un manteo le dura media vida, si es durar el ir flotando arabeloso y ceniciento. <u>La avaricia es insaciable</u> , porque teme oler al dinero que cuenta cada noche, y por lo mismo que para ella es delicioso ese tufillo, desea no lo perciban los demás, pues otra de sus prendas es el egoísmo. Si llega un huésped a su casa, grita desde adentro: Díganle que estoy enfermo! Si un pobre gime a sus umbrales, mándale que vuelva. <u>La avaricia es ignorante</u> , no sabe que en pudiendo dar hoy mismo, no decimos: “Vuelve, mañana te daré.”
---

**Pausa digresiva. Nuevos relatos o anécdotas.** Incluso, como se nota en este ejemplo, Montalvo eliminó anécdotas o aventuras para no cargar el texto y permitir que sus personajes pudieran dialogar más, consiguiendo con ello dinamismo y vitalidad en su novela.

Manuscrito 2	Capítulos Edición Príncipe
M2. Cap. XXIV. Aventura de las parvas de cebada tomas por gigantes. Dónde están esas gigantes, señor? preguntó Sancho entre tímido y dudoso. <u>No las ves sobre esa loma en fila y armadas de los pies a la cabeza?</u> Esas son parvas de cebada, señor Don Quijote, y el campo es una era como yo soy criado de vuesa merced. Parcas te parecen, porque no estás iniciado en los secretos de la caballería ni en los ardiles de los encantadores.	

**Conceptos.** Los *Capítulos* traen consigo un sinnúmero de conceptos; sin embargo, Montalvo eliminó algunos por repetitivos. Tal es el caso de estos dos ejemplos sobre la poesía y el pudor.

M2	CEP
<p><b>Cap. XX. Poesía:</b> unir la inteligencia a la sensibilidad; iluminar las afecciones, y echarlas fuera con delicioso ruido, cantando como el cisne, esto es ser poeta.</p> <p><b>Cap. LIV: Don Quijote:</b> <u>el pudor</u> es la fuerza de la hermosura; ha de haber mucho de oculto en ella, para que ejerza un imperio soberano. Vestidos con pulcritud, ciertas paciones son divinidades. Una sola cosa hay en el mundo a la cual conviene la desnudez, y es la verdad.</p>	<p><b>Cap. XIV:</b> El que procura gozar de un derecho que aún no ha adquirido, ha traspasado ya las leyes del deber. Tiempo oportuno en todo es el que llega por sus pasos. (p. 97)</p>

**Pausa digresiva. Discurso: refranes.** A pesar de que en los *Capítulos* aparecen muchos refranes como marca de la novela, algunos fueron eliminados por Montalvo.

Refranes
<p><b>M2. Cap. VI.</b> los duelos con pan son menos. Mozo bueno, mozo malo quince días después del año, señor Don Quijote</p> <p><b>M2. Cap. XIII.</b> A fuerza de hincharse, reventó la rana.</p> <p><b>M2. Cap. XXII.</b> Sancho: después de los gustos vienen los santos. El que a bragas está hecho de las costuras se ríe.</p> <p><b>M2. Cap. XXI.</b> Pescados de caña ni come ni gana Manos duchas mondan huevos que no largos dedos. A olla que hierve ninguna mosca se atreve.</p> <p><b>Don Quijote:</b> al que no está hecho a bragas las costuras le hacen llagas.</p>

**Cambios estilísticos.** Éste es asunto importante por el propósito de control estilístico que establece Montalvo. Frecuentemente se piensa que en la novela abundan los arcaísmos. Si bien existen, su propósito es dar un perfil al personaje principal más a tono con su oficio caballeresco. Sin embargo, se puede observar en estos ejemplos cómo Montalvo procura un lenguaje más llano y fluido.

M2 - CEP	M2 – CEP
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apeóse - se apeó</li> <li>• Deste, dese gigante - De este, del gigante</li> <li>• Fermosa – Hermosa</li> <li>• Princesa - Señora</li> <li>• Maguer –Aunque</li> <li>• Romero – Peregrino</li> <li>• pequeñito – chiquito</li> <li>• rechechera – seductora</li> <li>• Embaule – devore</li> <li>• <b>yante</b> bien - <b>cene</b> bien</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• hacía <b>el buz</b> a una cierta piruja llamada Leocasta - hacía <b>la corte</b> a una cierta piruja llamada Leocasta</li> <li>• sarao – baile</li> <li>• pucela – dama</li> <li>• Como si los hubiera hecho <b>a posta</b> - Como si los hubiera hecho <b>adrede</b></li> <li>• junto con media docena de <b>peliforras</b> de Sevilla - junto con media docena de <b>muchachas alegres</b> de Sevilla</li> <li>• refacciones – comidas</li> <li>• villegiatura – temporada</li> <li>• por qué <b>diablos</b> tardas, Sancho? - por qué <b>diantres</b> tardas, Sancho?</li> </ul>

**Estilo. Lenguaje elevado o retórico.** En este mismo sentido, se observa, en este ejemplo, la eliminación de pasajes con un tono demasiado elevado o retórico. En cuestiones de estilo, Montalvo tuvo una gran preocupación.



Manuscrito 2	Capítulos Edición Príncipe
<p><b>Cap. XXVII:</b>  <u>Lisonjéame el convencimiento que tengo de tu buena voluntad; y con todo, cada una de sus manifestaciones me levantas un tolondrón en el alma.</u></p> <p><b>Cap. XXXIV:</b>  Estaban ya de pie las doncellas de la primera salutación al tocador, <u>salieron frescas y rozagantes, desafiando en colores a las azucenas y los claveles.</u> Del jardín, <u>donosísimas en su no estudiada elegancia.</u> Cual trae <u>esparcida la undosa cabellera en gruesos caracoles que traslimitan la cintura;</u> cual la mantiene recogida por medio de un garbín cuyas lentejuelas de oro, chispeando al sol, deslumbran a sus admiradores.(...). <u>Echado el seno afuera en grandiosa prominencia, la garganta suavísima, al brazo turgente, redondo admíranle;</u> el porte vivo, airoso, seductor, la Belleza está allí con todos sus primores</p>	

**Estilo. Perfil de los personajes.** La lectura que hace Montalvo de Cervantes implica también la construcción de sus dos personajes principales desde su propio proyecto nacional. Este objetivo le lleva a eliminar elementos que pudieran entorpecerlo.

Manuscrito 2	Capítulos Edición Príncipe
<p><b>Cap. XXVII:</b>  <b>Sancho Panza:</b> deme vuesa merced más golpes que a nuestro señor Jesucristo, pero <u>no me diga cosas que tocan a la honra. Si alguien le oyese, podría tacharme de hablador alabancioso que ando diciendo a quien me quiere oír lo que calla la humildad.</u> Dejemos padres y abuelos, por nosotros seamos buenos, señor.</p> <p><b>Cap. XLIV:</b>  <b>Don Quijote:</b> Pasó adelante, y <u>se puso a perseguir al disimulo a una rubia,</u> la cual por desabrimiento de carácter, o por aversión a la comedia, huía de avistarse con ese desvanecido, pasando de un lugar a otro, como él enderezaba hacia ella su camino. Teníala quizá por la hermosa Secundina? <u>La avidez de la doncella era efecto del amor que le tenía, y esto sentando en el juicio de Don Quijote, íbase tras la ninfa, la cual le hurtaba el cuerpo para regocijo de sus compañeras.</u> (p. 733-)</p>	<p><b>Cap. XLIII</b>  (No se incluye)</p>

**Autoescisión: discurso ensayístico.** Las reflexiones ensayísticas son abundantes en los *Capítulos*, sin embargo, Montalvo eliminó muchas por cuestiones de estilo.

M2	CEP
<p><b>Cap. XXXI</b>            Incrédulo en todo: religión, moral, pundonor, fábulas a su juicio; ignorancia de las virtudes, sabiduría para él: atrevimiento contra hombres y cosas superiores, elevación de espíritu. reírse de la sensibilidad ajena; escarnecer las más amables prendas; negar el mérito; dispararme ciegamente caballero en la soberbia; echar el miedo a la parte del desdén; rendir homenaje a la infamia, puesto que viniese resonando con cascabeles de oro, piezas eran de su gran carácter. <u>La incredulidad pudiera yo perdonarle; la descreencia, no. La primera no presupone malicia; la segunda es obra de debilidad moral unas veces, otras de mala fe declarada. Gobernemos con la razón nuestros afectos, y seremos filósofos; cortemos nuestras ambiciones medidas con nuestra pequeñez y seremos grandes; hagamos que nuestras obras emparejen con las leyes humanas y divinas, y seremos justos. El orgullo sustentado en los merecimientos parte límites con las virtudes: pasión noble, superior: la soberbia y la vanidad son entrañas que conciben del demonio y dan a luz crímenes y vicios.</u></p>	

**Autoescisión: exceso de erudición.** Sumado a lo anterior, Montalvo, veía que su novela no podía excederse en elementos de erudición por procurar un estilo novelesco más llano, según aconsejaba también Cervantes.

M2	CEP
<p><b>Cap. XXVIII</b>  <b>Personaje:</b> Prudencio Santiváñez            Don Prudencio Santiváñez reforzó este juicio expresándose como sigue: los hijos de <u>Sócrates</u>, <u>Sófocles</u> ni <u>Pericles</u> han pasado a la posteridad por la inteligencia o las virtudes; la de <u>Marco Tulio</u> desdijo de su padre; el de <u>Sila</u> se perdió en el olvido: los de otros grandes hombres no son conocidos sino por su insignificancia. Esto es cuando los ----- de los varones ----- ilustres no resultan unos monstruos, según que lo están acreditando <u>Cambises</u> y <u>Cómodo</u>, hijo el primero del gran <u>Ciro</u>, el segundo de más virtuoso de los príncipes, cual fue <u>Marco Aurelio</u>. Pues <u>Calígula</u> no lo fue de <u>Germánico</u>? Ahora si contemplamos en el sexo femenino, vemos que la casta <u>Agripina</u> da a luz a la impúdica <u>Julia</u>, al paso que de la noble y pura <u>Octavia</u> nace la horrible <u>Mesalina</u>. Hay más, agregó un eclesiástico de remanza continencia que hacía de capellán de la finca: <u>Joran</u>, el impío Joran fue hijo del santo rey <u>Josefat</u>; el perverso <u>Joaquín</u> nació del buen <u>Josias</u>, y de <u>Ezequías</u> <u>Manasés</u>. <u>Acab</u>, el enemigo de Dios, no santificó su raza con haber dado vida a uno de los más sabios y santos profetas [...].”</p>	<p><b>Cap. XXV</b>  <b>¿Cuál es el estilo, señor don Quijote, preguntó don Alejo, entre los caballeros andantes respecto del tener hijos? [...]</b>            Nuestros estatutos y ordenanzas, respondió don Quijote, no hablan de propósito en esta materia; mas como lo que abunda no daña, soy del sentir que los andantes se perpetúen para gloria de su raza en el mayor número posible de descendientes a imitación de <u>Perión de Gaula</u>, cepa y origen de los mejores caballeros del mundo.</p>

**Racionalidad: tratamiento serio hacia don Quijote.** Nuevamente, conforme a los propósitos de Montalvo, este es un buen ejemplo de la racionalidad que le imprime a su personaje principal, diferente a la que Cervantes le otorga a don Quijote. Ciertamente, lo cómico y ridículo del personaje es atenuado en gran parte de los *Capítulos*. Lo mismo ocurre con pasajes eliminados en CEP cuando de la demencia de don Quijote se trata.

M2	CEP	CERVANTES
	Cap. XXIV: Volvió a la sala el buen señor, <u>y encareció con firmes razones que nadie hiciese burla de su huésped.</u> «La hospitalidad, dijo, es la cosa más delicada del mundo, así como la desgracia es la más respetable, y en el caso presente se reúnen las dos, siendo el que tenemos en casa un hombre de los que, aun cuando se juzgan felices, a los ojos de los cuerdos deben pasar por desdichados»	<b>Cap. XXXIV, 2:</b> Grande era el gusto que recibían el duque y la duquesa de la conversación de don Quijote y de la de Sancho Panza; <u>y confirmándose en la intención que tenían de hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras,</u> tomaron motivo de la que don Quijote ya les había contado de la cueva de Montesinos, para hacerle una que fuese famosa.

**Intertextualidad: diálogo con Cervantes.** A pesar de que los *Capítulos* es una nueva creación de Montalvo, la intertextualidad con la de Cervantes es evidente. Este es un ejemplo en los que el ecuatoriano dialoga con Cervantes cuando de armar caballero a Sancho se trata. Existen otros pasajes de este tipo: en M2, cap. XLV y Cervantes, cap. I, sobre los entuertos del lenguaje; o en CEP, cap. XXIII y Cervantes cap. L, 2, sobre las cartas a la Duquesa recomendando a la hija de Sancho, Sanchica.

M2	CEP	CERVANTES
<p><b>Cap. XXIX:</b> O fue más bien la armadura de vuesa merced así, a la ligera, como quien dice de hacha y capellina? Tanto como eso no, respondió Don Quijote: el hacha y capellina es para la gente de pocas obligaciones; pero <u>no tan regio que digamos, pues fue a la rasa y sumariamente</u>, si bien no me faltaron padrino, testigos, ni damas: la vela de las armas la cumplí según el rigor de los usos caballerescos, y el <u>espaldarazo</u> fue de los mejores [...]. Una de las damas se me quizá disfrazar con el nombre de <u>Doña Tolosa</u>; [...]. La otra pretendió ser una cierta <u>Doña molinera</u>: hum...</p>	<p><b>Cap. XXV:</b> cuenta vuesa merced conmigo, señor Don Quijote, y ármeme caballero en la primera iglesia o capilla que topemos, [...]. Ese cuidado será mío, tornó a decir Don Quijote: en último caso bastará la <u>pescozada</u>, si sucediere que halláremos estorbo para las otras ceremonias. Cuando el armar un caballero ocurre en un palacio, con tiempo y comodidad, se hace la armadura sin omitir requisito; pero tan armado queda uno con que una princesa le calce las espuelas, una reina le ciña la espada y el padrino le dé el <u>espaldarazo</u>, como con el simple espaldarazo y la vela de las armas</p>	<p><b>Cap. III:</b> [...] que todo el toque de quedar armado caballero consistía en la <u>pescozada</u> y en el <u>espaldarazo</u>, según él tenía noticia del ceremonial de la orden. [...]. Hecho esto mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada [...]. Ella respondió con mucha humildad que se llamaba <u>la Tolosa</u>, y que era hija de un remendón natural de Toledo. [...] Preguntóle su nombre, y dijo que se llamaba <u>la Molinera</u> y que era hija de un honrado molinero de Antequera; a la cual también rogó don Quijote que se pusiese <u>don</u> y se llamase «<u>doña Molinera</u>»,</p>

### Licencias montalvinas (transformaciones pragmáticas) y conclusiones

Temáticamente, Montalvo permite a su novela algunas licencias: la insistencia en el gobierno de una ínsula para Sancho, aun cuando, en este caso, Sancho no llegue a ser gobernador, pero sí se hacen referencias constantes a este tópico que le permite a Montalvo ampliar su propósito de educar a Sancho en el buen gobierno; otra, importante, es la continuación de la vida de don Quijote en los *Capítulos*; al final de la novela se lo ve saliendo de misa junto a Sancho. (Cervantes, cap. LX, Barcelona). Finalmente, Un Quijote más racionalizado que el de Cervantes para acentuar su carácter.

Algunas conclusiones se pueden sacar de los Manuscritos y su relación con los *Capítulos*. El régimen transtextual de los *Capítulos* es el pastiche, que se apodera de un estilo y es el que le dicta su texto. Más que el texto, importa el estilo (Genette). Montalvo juzga que la novela de Cervantes, aunque terminada y publicada, pide una continuación (paralíptica), conforme, en lo posible, a las intenciones del autor, de ahí la insistencia en acontecimientos semejantes. La imitación de un texto singular no impide que se construya un idiolecto de ese texto, es decir, rasgos estilísticos y temáticos propios. El trabajo de transformación, escisión, aumento, expurgación y prolongación que se da en la Edición Príncipe de la novela de Montalvo se explica por la voluntad del autor por crear un estilo y contenidos propios.



## Conclusiones

En Hispanoamérica, los albores del XIX corresponden a su ingreso en la modernidad. Se da, entonces, el ejercicio sistemático de la crítica de la tradición y la renovación espiritual de las nuevas repúblicas. Hispanoamérica se esfuerza por entender lo nacional (leyes, arte, historia, el hombre americano) y por dibujar una visión particular del continente. La lista de escritores que emprendieron dicha tarea es larga. No hay, acaso, alguno que no pensara en un nuevo proyecto: ser modernos y libres. Los modelos: Francia, Inglaterra, Estados Unidos. El corte utilitario de las letras es denominador común de todos los intelectuales hispanoamericanos. El afán modernizador no estaba en contradicción con la mirada al pasado. De él, lo mejor. Sus obras literarias constituían una buena manera de apropiarse de una historia incipiente aún. El historicismo llevará a cabo esa tarea que no está reñida con una idea autóctona de Hispanoamérica. La marginalidad que sufre Hispanoamérica debe ser igualada. Las ideas y valores europeos están a la vista. Tal marginalidad es puesta en escena por Montalvo cuando nos hace saber que nuestra cultura es occidental y que depende de ella, que la deuda con Europa es inevitable.

¿Cuál es la razón por la que Montalvo decidió imitar a Cervantes, cuando él mismo reconoce que *El Quijote* es un libro inimitable?

¿Los *Capítulos*: novela romántica o neoclásica? El horizonte romántico que predominó en el Ecuador del siglo XIX es insuficiente para explicar la novela de Montalvo. Hay elementos románticos, pero también realistas y de preceptiva clasicista, a más del enfoque moral y religioso. Su realidad es más compleja que la propuesta por la historiografía literaria. Encasillarla dentro del romanticismo eclipsaría la heterogeneidad de discursos literarios que aparecen dentro de la novela. “La narrativa de ficción del siglo XIX ecuatoriano es mucho más que romántica, porque hereda más de su propia estirpe religiosa y barroca que de otras fuentes” (Carrión 2020, 94). Los escritores del xix respondieron a su tiempo con las armas de que disponían. Su horizonte intelectual estaba perfilado según las condiciones que les tocó vivir y la tradición de la cual fueron herederos. Por eso es que en el caso de Montalvo romanticismo y neoclasicismo se cruzan y superponen. Y por eso es también que muchos intelectuales adoptaron o recurrieron a la figura del personaje cervantino como motivo para su trabajo estético y pedagógico. Ubicado en un mapa cultural ajeno a las coordenadas del xix es fácil encasillarlo bajo un concepto de mimesis indeciso, inadecuado y hasta anacrónico. El análisis de los

*Capítulos*, más bien, revela unas particularidades tanto estéticas como culturales. Más allá de un proyecto nacional venido desde las élites criollas, o de un olvido del sustrato multicultural y plurilingüístico, o de la creación de una nación imaginada más que concretizada, o de una sintaxis del olvido que desconoce u oculta al otro, lo que se descubre en Montalvo es un trabajo por el que Hispanoamérica pudiera asirse ante el peligro de su estancamiento y aun desaparición, específicamente en el caso ecuatoriano. No olvidemos que la eventual guerra con Perú, en 1859, hizo que García Moreno iniciara diálogos con Francia, proponiendo que Ecuador pasara a ser protectorado de aquella nación. Este nacionalismo exigió la aceptación de una lengua española pulcra, una religión y moral cristianas. Es por eso que las categorías de ficción y realidad, en los *Capítulos*, están supeditadas al intento, por parte de Montalvo, de la creación de una tradición literaria ecuatoriana e hispanoamericana. Su novela le sirve más como una alegoría de la nación proyectada que como la representación de una referencialidad compleja, es decir, su primera intención no es la de confrontar los problemas políticos o históricos del país. En este sentido se puede hablar de una novela ética: el modelo de ciudadanía es evidente. Ética en el sentido de que la literatura puede reflexionar no solo sobre la experiencia valorativa del hombre, sino también sobre el papel pedagógico que persigue en este momento. La suya es una herramienta pedagógica en su intento de legitimar y concretizar una nación. Los *Capítulos* expresan esa voluntad de un *ser* hispanoamericano, que inevitablemente se edifica sobre olvidos selectivos para fundar una nación ideal. Por eso es un error decir que sus obras fueron una imitación servil; al contrario: “La novela se convirtió en el medio más prometedor para escribir una autodefensa cultural y también para crear conciencia entre la gente del país” (Sommer 2007, 290). Incluso se puede hablar, como lo hace Sommer, de una “corrección”, desde Hispanoamérica, de los romances europeos; un uso diferente: ejemplar, pedagógico, ético, estético; un uso para proyectar un ideal que satisficiera o compensara una realidad frustrante. Montalvo, desde la élite intelectual a la que pertenece, imita a Europa, pero también reconoce su lugar de enunciación americano, lo celebra y se llama a sí mismo semibárbaro. De ahí su ejercicio literario no solo ubicado en la dimensión de un mundo narrado, sino, además, de un mundo comentado.<sup>122</sup> Son largas las páginas de orden

---

<sup>122</sup> Contrariamente a lo que señalara Sommer (“Las ficciones fundacionales son modestas, incluso descuidadas, desde el punto de vista filosófico.” (Sommer 2007) Montalvo propone, ensaya ideas, aunque no un programa ideológico expreso. Las ideas y las imágenes son propositivas para educar el intelecto y la

ideológico y pedagógico (el individuo tiene que adaptarse a diversos órdenes: familia, fe católica, Estado) que Montalvo introduce en su novela. La afirmación de un individuo civilizado incluye esta tarea emergente.

El *ser* y el *deber ser* de la nación ecuatoriana están presentes en la novela de manera discontinua. La representación alegórica, que proyecta un modelo de ciudadano, crea personajes tipo con una carga moral ética y estética capaces de articular un deber ser que sintetice los ideales nacionales. La representación mimética, por otro lado, perfila, de manera insuficiente, un presente de la nación, también incipiente, de unos habitantes reales que forman la nación. El deber ser imaginado se superpone al ser mismo aún no conquistado. La originalidad no es el principal problema, sí su ideario ético y estético; de ahí la idea nada imprudente de tomar a Cervantes como modelo: Don Quijote es, para Montalvo, un jurisconsulto, un médico, un poeta, un teólogo, un músico (Montalvo, El Buscapié 2004, 120). Es el comportamiento, no solo ciudadano, del habitante de estas tierras el que está en juego en primer lugar; no los tipos narrativos originales. El pensamiento filosófico de Montalvo es predominantemente ético. Su interés central es la conducta humana. Para Montalvo el problema moral tiene que ver con el “entender”. Como buen cosmopolita, Montalvo busca que prevalezca la vida civilizada. Y no encuentra mejor manera de conseguirlo que a través de una vida moral que retome lo mejor del pasado. La justicia, el justo medio son conceptos fundamentales, junto con el honor. Los valores negativos son la ignorancia y el error.

Existe una necesidad estética frente a la urgencia política civilizadora y hasta evangelizadora. Para Montalvo, más que en otros escritores del xix, el conocimiento de la lengua castellana guarda estrecha relación con el ser civilizado y ético. La lengua heredada de España era fundamental para lograr la unidad de la nación ecuatoriana. No hay ingenuidad en la “imitación” que hace Montalvo de la novela de Cervantes: El intelectual del xix tenía un propósito: edificación de un proyecto nacional mediante la ética y un proyecto político. La diferencia que imprime Montalvo es la de enseñar deleitando. Junto al eje clasicista, pedagógico y moralizante, se suma la estrategia del deleite, muy propia del estilo del autor, especialmente en su novela.



El proyecto evangelizador también está presente en Montalvo. Igual que muchos de los escritores de la época. De ahí la importancia que le dedique a la figura de la familia cristiana. Si bien el arte no estaba sujeto por entero al servicio de la fe, sí debía ser tributario de las enseñanzas cristianas más sólidas y universales. Pensaba, por ejemplo, que el matrimonio católico era fundamental como núcleo esencial de la nación. El escritor ecuatoriano sabía lo que deseaba hacer con *El Quijote*: “La oposición entre civilización y barbarie no se daba por el contraste entre la ‘razón positivista y la naturaleza primitiva’, sino entre un mundo pagano y otro guiado por las enseñanzas del evangelio” (Carrión 2020, 167). Si bien el modelo más importante para Montalvo es Cervantes, además de las fuentes clásicas, grecolatinas e hispánicas, en los *Capítulos* también aparecen figuras de la Biblia, personajes que representan modelos éticos. De ahí que su legitimación moral sea fundamentalmente cristiana. Ético en el sentido de la valoración universal que se pretende en este momento, y moral en la corrección de las costumbres. De ahí que su propósito pedagógico se vea sustentado, en la tradición escolástica y clásica, en las autoridades. Son abundantes las opiniones en forma de ensayos breves de Montalvo sobre crítica literaria y, más aún, respecto de las virtudes humanas y cristianas. El capítulo xxxv es un buen ejemplo. Autoridades académicas y grandes autores grecolatinos y españoles: Horacio, Plutarco, Suetonio, Quevedo, Cervantes, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Lope de Vega, Andrés Bello, Clemencín.

Existe una relación estrecha entre desarrollo de la nación y desarrollo de la literatura. Sus *Capítulos* son el ejemplo palmario: todo su esfuerzo creativo busca afianzar una novela que dialogue con la tradición literaria, que revele el poder intelectual y artístico de los americanos y que perdure en el tiempo. En “El Buscapié” señala: “La época del arte es la de la madurez de las naciones, dado que arte es el conjunto armónico de los conocimientos humanos recogidos en un punto y componiendo obras maestras, bien como los rayos de luz forman el fuego en los espejos ustorios. El poeta no ha menester otra sabiduría que la natural. Sabiduría natural es la idea que tenemos del Hacedor del mundo y sus portentos visibles e invisibles.” (Montalvo, El Buscapié 2004, 116). El arte debe buscar edificar una sociedad justa; no se trata del simple placer de los sentidos o de la risa desmedida.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> La suya es una tarea moral. Por eso su rechazo a ciertas novelas francesas, por ejemplo, como la de Flaubert: “Pero esos libritos, esas novelitas, esos santitos, esas estampitas de que están atestadas las librerías de Madrid y Barcelona, todo traducidito de los autorcitos más chiquitos del Parisito del día o de la

Algunos críticos (Percas de Ponseti, Riley...) han señalado que las inclinaciones estéticas de Cervantes coinciden a veces, y en ciertos aspectos, con los principios artísticos de los preceptos clásicos de sus contemporáneos, pero, asimismo, han mostrado el inconveniente de no dejar discernir si existe consistencia interna en un concepto teórico envuelto en ambivalencia, en humor, propio de su instinto creador. Efectivamente, Cervantes reconoce el papel crítico del clasicismo renacentista, partiendo de las premisas de que existe un orden fundamental en el mundo y que es posible el establecimiento de principios claros: verosimilitud, unidad, ejemplaridad, decoro, para guiar la actividad creadora del hombre. Pero, por otra parte, Cervantes siente la limitación de tales principios que excluyen la experiencia humana y el juego individualizador, entre imaginación y realidad, inseparables en el mundo interior (Percas de Ponseti 1975, 17). Parece ser que Cervantes rechaza el clasicismo literario en favor del realismo histórico, o al menos los conjuga, lo que hizo posible *El Quijote*. El resultado de la contraposición a Aristóteles es una postura anticlásica en Cervantes. Ángel del Río comenta que Cervantes sitúa lo poético universal en el campo de lo particular histórico, en una contraposición permanente y dinámica. Agrega que lo típico cervantino es mostrar cómo poesía e historia, idea y realidad se entrecruzan en la obra porque son parte integrante de la relación del ser humano con el mundo. El problema de Cervantes consiste en su esfuerzo por captar la verdad humana, la que más le interesa, de manera verosímil pero dentro de una obra de flagrante fantasía. Lo importante para Cervantes es “captar la verdad al escribir y no en divagar sobre si la aproximación a la verdad reside en tal o cual interpretación de lo que quiso significar Aristóteles en su *Poética*, al hablar de *verosimilitud*, *mimesis*, *imitación* de la naturaleza, tema central de las controversias de los teóricos del Renacimiento (19). Un ejemplo lo podemos ver en *El Quijote*, II, 48. El traductor quiere justificar el saltarse la descripción detallada de la casa de Don Diego de Miranda por el puntual historiador Cide Hamete. El tipo de verosimilitud literal a fuerza de detalle, imitación de lo externo de la vida, no nos dice nada esencial sobre sus moradores, mientras que el ambiguo y poético símil posterior sobre el interior de la morada refleja a quienes la habitan. Esto permite un comentario valorativo según el fondo ético-estético e intelectual del lector y según su sensibilidad y su humor. Esto es lo que Percas de Ponseti llama la autenticidad y verdad que contiene la imagen. Por lo tanto, este modo de sugerir

---

noche, ¡oh!, estas chilindrinas son la vergüenza de la España moderna, la vergüenza de la América hispana” (Montalvo 2004, 174-5).

la verdad, mediante ambigüedad valorativa, produce un grado óptimo de verosimilitud. Esta manera gráfica sobre el concepto de mimesis en la creación literaria es una muestra tangible de la poesía como verdad interna, universal. De aquí nace el concepto de verosimilitud que se reconcilia con el principio de unidad y diversidad. Para Cervantes verosimilitud significa que lo eterno humano, o lo universal humano, se proyecta contra el fondo del realismo histórico. ¿Consigue Montalvo tal concepto de verosimilitud en los *Capítulos*, y si lo hace, bajo qué condiciones artísticas se da este proceso?

Para Cervantes unidad, diversidad, verosimilitud, mimesis, imitación de la naturaleza sólo cobran sentido en la práctica. “El mundo no está dividido en tales categorías, sino que es un complejo indescifrable que el hombre pretende definir y catalogar mediante el lenguaje, sentando premisas ideológicas, éticas, morales y sociales.” (Percas de Ponseti 1975). Cuanto cae fuera de estas categorías resulta incomprensible, inesperado, es decir maravilloso y fantástico. En el concepto de ficción de Cervantes es importante que sea concreta e indivisible, pero inestructurada y multivalente como la vida que imita. Así cada lector puede entender según sus propias convenciones, premisas, supuestos e ideologías. Cervantes “se apoya en técnicas de exposición indirecta, presentación de distintos puntos de vista por parte de los personajes, superposición de niveles de lectura que faciliten perspectivas temáticas, ideológicas y sociales en el lector, y, finalmente, utilización del símbolo, la alegoría y la metáfora como medios para crear una superrealidad.” (1975). Contrariamente a lo que propone Montalvo en los *Capítulos*, la gracia del lenguaje, al tratar asuntos serios, lo que hace es tensionar los dilemas ético-morales, pues con el humor se descubre una profunda decepción del hombre ante el engaño intelectual de ideas y conceptos falsificadores de la verdad y de la naturaleza. La novela de Montalvo intenta de alguna manera abandonar la existencia temporal e histórica de los personajes de Don Quijote y Sancho, especialmente del primero visto como símbolo, y elevarlos a la región Universal de la poesía. Sin embargo, aquella “vida” que es la novela, o sea la narración en ficción, creación literaria, en su intento de transformarla en universal resulta problemática porque el arte significa selección y no se puede abarcar todos los fragmentos de la existencia. Problema importante también para Montalvo es el de las múltiples perspectivas. Montalvo enfrenta un desafío al observar el mundo a través de los ojos de los personajes, del lector y del autor, creando una compleja red de perspectivas en su obra “El Quijote de Cervantes”. Esta interacción de puntos de vista añade una dimensión adicional a la novela, que puede resultar problemática para Montalvo. Las perspectivas predominantes de Don Quijote y

del propio autor dominan sobre las demás, reduciendo su peso y subyugándolas a estas miradas principales. Para Montalvo, el dilema radica en la relación entre la ficción y lo histórico, la poesía y lo individual, y cómo estas dimensiones se entrelazan en su obra.

En Montalvo, la relación entre ficción o poesía e historia individual se complejiza debido a la preeminencia que el autor otorga a la universalidad poética o a la posibilidad que da a la idea de virtud como universal constituyente. En Cervantes tal relación se vuelve también extremadamente compleja, pero en el sentido de que en una “historia” se insertan ficciones: desde un punto de vista, el hecho histórico es ficción y la ficción es un hecho histórico en la historia de Don Quijote: la novela corta del *Curioso impertinente*, la historia disparatada que se agrega al episodio histórico de Dorotea que es, a su vez, parte de la historia de Don Quijote escrita por Benengeli, contenida en la ficción novelística de Cervantes; súmese a esta variedad la presencia, en el libro, de quiméricas figuras caballerescas, las alucinaciones, sueños, leyendas, engaños y equivocaciones. Es decir, el radio de acción de la prosa novelística en Cervantes es ensanchado infinitamente, pues se incluye en ella el mundo de las apariencias externas y el mundo de la imaginación.

En los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* aparece un concepto fundamental: la finalidad del arte: todo arte tiene que ser ético-didáctico. Solo los altos valores pueden componer grandes obras. Y nada mejor, en este empeño, que imitar a Cervantes. En Don Quijote, Montalvo vio también su retrato y el de Hispanoamérica. Este héroe es el modelo para su *ethos* unitario. Para Montalvo, el héroe es una unidad incorruptible, fiel a sí mismo, con un ego predominantemente racional. Pero, por otro lado, frente a los principios del héroe está la realidad sensible que disloca esos ideales racionalmente perfectos. Por eso, la idea moral de Montalvo consiste, ante todo, en la negación.

¿Cuál es la razón por la que Montalvo decidió imitar a Cervantes, cuando él mismo reconoce que se trata de un libro inimitable? El concepto de imitación, para Montalvo, tiene que ver con su idea del arte y con su proyecto nacional. En el primer caso, las grandes obras de arte sirven como modelo a los individuos de todos los tiempos; su carácter universal consiste en promover dos categorías fundamentales: virtud y verdad. Su idea del arte como proyecto de formación le permite a Montalvo emprender una tarea, a ojos foráneos, como imposible e inútil; sin embargo, nada hay de extraño para un intelectual del siglo XIX, empeñado en su vocación didáctica y política, trazarse dicho propósito. Además, no se debe olvidar que imitar, para Montalvo, no es copiar; es crear algo nuevo. Su ejercicio paródico no se propone igualar el modelo; el suyo es un objetivo

creativo, por el deleite, y de conocimiento, por la formación que persigue. Su proyecto nacional civilizatorio le impele a fundarlo a partir de una eticidad estable y permanente que la encuentra en Cervantes. Finalmente, el concepto de imitación no encontrará asidero en la idea de una obra creada como ejercicio verbal; tampoco como un estancamiento en un anacronismo desfasado; menos en un producto alejado del horizonte americano.



## Obras citadas

- Alba-Koch, Beatriz de. *El Quijote en América*. Editado por Friedhelm Schmidt-Welle e Ingrid Simson. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Alberdi, Juan Bautista. *Peregrinación de Luz del Día o viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. Buenos Aires: La cultura argentina, 1916.
- Anderson Imbert, Enrique. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México: El colegio de México, 1948.
- . *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín: Talleres gráficos de la editorial Bedout, 1948.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1988.
- Archipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Madrid: Castalia ediciones, 2015.
- Arciniegas, Germán. *El pensamiento vivo de Andrés Bello*. Buenos Aires: Losada, S. A., 1946.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- . *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- . *Poética*. Madrid: Alianza, 2013.
- Astrana Marín, Luis. *Estudio crítico, en El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editorial Alfredo Ortells, S.L., 2005.
- Auerbach, Erick. *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barrera Enderle, Víctor. *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810 - 1870)*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Bello, Andrés. *El repertorio americano*. Caracas: Edición de la Presidencia de la República, 1826.
- . *Obra Literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- . *Obras completas*. Vol. Volumen IX. Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981.
- Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- Byron, Lord. *Obras escogidas*. Buenos Aires: El Ateneo Editorial, 1957.
- Carilla, Emilio. *La literatura de la independencia hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Carrión, César Eduardo. *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855 - 1893)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2020.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Editorial Noguer, 1980.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alianza, 1984.

- . *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Valencia: Editorial Alfredo Ortells, S.L., 2005.
- . *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfredo Ortells, S.L., 2005.
- . *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Valencia: Editorial Alfredo Ortells, S.L., 2005.
- Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Brasil: Real Academia Española, 2004.
- . *Don Quijote de la Mancha II*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Chateaubriand. *El genio del cristianismo*. México: Editorial Porrúa, S. A., 1990.
- Clavijo, Jorge Jácome. *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo*. Ambato: Casa de Montalvo, 2014.
- Clemencín, Diego. «"Comentarios al Quijote".» En *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel Cervantes, 990-1975. Madrid: Alfredo Ortells, S.L., 2005.
- Close, Anthony. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cuervo, Rufino José. *Disquisiciones filológicas*. Vol. 1. Bogotá: Editorial Centro S.A., 1930.
- . *El castellano en América*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2004.
- Darío, Rubén. *Autobiografía - España contemporánea*. México: Editorial Porrúa, 1999.
- . *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra, 2014.
- . *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1954.
- De Cadalso, José. *Cartas marruecas - Noches lúgubres*. Madrid: Cátedra, 2000.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras completas*. Vol. IV. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- De Riquer, Martín. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- Del Río, Ángel. *Moralistas castellanos*. España: Conaculta Océano, 1999.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Madrid: Cátedra - Letras hispánicas, 1871.
- . *La cautiva*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1837.
- . *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Esteban, Ángel. «"Introducción".» En *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, 15-80. Madrid: Cátedra, 2004.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Febres Cordero, Tulio. *Don Quijote en América, o sea la cuarta salida del ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha*. Mérida: Editorial Venezolana C.A., 2005.
- Fernández de Avellaneda, Alonso. *El Quijote apócrifo*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 2005.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Don Catrín de la Fachenda*. México: Conaculta, 2014.
- . *La Quijotita y su prima*. México: Porrúa, 1967.



- Gaos, José. *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. México: Séneca, 1945.
- . *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. Editorial Séneca: México, 1945.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Barcelona: Planeta, 2000.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Girardot, Rafael Gutiérrez. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Gomes, Miguel. *Estética hispanoamericana del siglo xix*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.
- . *Estética hispanoamericana del siglo xix*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2002.
- . *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.
- González, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- Gracián, Baltasar. *El criticón*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 2014.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Heredia, José María. *Poesías*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1824.
- Hight, Gilbert. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2103.
- . *La tradición clásica*. Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Hobsbawn, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Madrid: Crítica, 2008.
- Hostos, Eugenio María de. *Moral social sociológica*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Imbert, Enrique Anderson. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México: El Colegio de México, 1948.
- Lezama, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Lukács, György. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del "Quijote". Ensayo psicológico sobre el "Quijote"*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre y otros poemas*. Buenos Aires: Losada, 1989.
- Martí, José. *Ensayos escogidos*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Martínez Bonati, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1883.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Madrid: Cátedra, 2004.

- . *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Montalvo, Juan. «El Buscapié.» En *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, 89-194. Madrid: Alianza editorial, 2004.
- Montalvo, Juan. «El Buscapié.» En *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo, 89-194. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *El cosmopolita*. Vol. II. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923.
- . *El regenerador*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1929.
- . *El Regenerador*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, s.f.
- . *Las catilinarias. El Cosmopolita - El Regenerador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Montalvo, Juan. *Manuscritos I y II de los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Digitalizado en .jpeg. Editado por Universidad Andina Simón Bolívar - Biblioteca. Recop. Dr. Leonardo Valencia. Quito, Pichincha, 2017.
- . *Mercurial eclesiástica*. Ambato: Casa de Montalvo, 2011.
- . *Siete tratados*. Vol. II. París: Casa Editorial de Garnier Hermanos, 1923.
- Neumeister, Sebastián. *Don Quijote en América*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Ochoa, Marcela. *Don Quijote en América*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Orosio, Nelson. *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Santiago, 2000.
- . «Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX.» Murcia: Universidad de Alicante, 2000.
- Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. *Ecuador: Historia de la República. Tomo I*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2009.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Pazos, Julio. «Juan Montalvo.» En *Historia de las literaturas del Ecuador*, de Universidad Andina Simón Bolívar, 153-206. Quito: Corporación Editora Nacional, 2002.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto de arte*. Madrid: Gredos, 1975.
- . *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.
- Pérez Magallón, Jesús. *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Reyes, Alfonso. *Notas sobre la inteligencia americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Reyes, Óscar Efrén. *Vida de Juan Montalvo*. Quito: Grupo América, 1935.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Grupo editorial siglo veintiuno, 2013.
- Riley. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.

- Riley, Edward. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1971.
- Rodríguez Vecchini, Hugo. *Don Quijote y La Florida del Inca, en Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1964.
- Roig, Arturo Andrés. *El pensamiento social de Juan Montalvo*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1995.
- Rosemblat, Ángel. *La lengua de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1971.
- Rousseau, Jean Jacques. *El contrato social*. Bogotá: Panamericana editorial, 2009.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1845.
- . *Recuerdos de provincia*. Navarra: Salvat Editores, 1970.
- Schenk, H. G. *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Schlegel, Friedrich. *Historia de la literatura antigua y moderna*. Madrid: Librería de Cuesta, 1843.
- Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Spitzer, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, S. A., 1968.
- Stroetzki, Christoph. *El Quijote en América*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Valdés, Juan. «"Introducción".» En *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, 13-64. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.
- Valera, Juan. *Sobre el Quijote y sobre las diferentes de comentarle y juzgarle*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1864.
- Vasconcelos, José. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Virgilio. *Eneida*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Madrid: Gredos, 1989.
- Yáñez, Mirta. *La novela romántica latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Zárate, Antonio Gil de. *Resumen histórico de la literatura española*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña, 2008.

## **Anexos**

[Cada anexo deberá ir bajo un subtítulo. Ejemplo: “Anexo 1: [Título del anexo]”, “Anexo 2: [Título del anexo]”, etc.]