

37
ENRIQUE ANDERSON IMBERT

EL ARTE DE LA PROSA EN JUAN MONTALVO

2.81
-46a

EL COLEGIO DE MÉXICO

Centro de Estudios Literarios
de
El Colegio de México

9

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

El arte de la prosa en Juan Montalvo

Primera edición, 1948

Queda hecho el depósito que marca la ley

Copyright by *El Colegio de México*

Impreso y hecho en México Printed and made in Mexico

por

EL COLEGIO DE MÉXICO

ENRIQUE, ANDERSON IMBERT

EL ARTE DE LA PROSA EN JUAN MONTALVO

EL COLEGIO DE MÉXICO

PRÓLOGO

Montalvo es caso aparte en la literatura hispanoamericana. Fué prosista de deslumbrantes efectos de estilo. Sin embargo, un aire de fracaso enrarece sus libros. Es como si Montalvo, tan bien dotado para la frase, no hubiera sabido qué hacer con su vocación de escritor. Sus libros son para minorías, porque sólo unos pocos serán capaces de buscar el brillo rápido de sus lujos verbales. Y aun las minorías se fatigan, porque después de todo a esas formas lujosas les falta universalidad.

Se ha estudiado a Montalvo por fuera, como ciudadano más que como escritor. No es nuestra mira. Salvo la biobibliografía que va al final, no hemos hecho historia. La damos por sabida. Como un autor es ante todo un hombre y, además, hombre de profunda dimensión histórica, nos referiremos a veces a las fuerzas sociales operantes. Pero aun en esos casos nuestra perspectiva estará dentro de la obra: las experiencias humanas de Montalvo, la realidad americana, las corrientes culturales que influyeron sobre él, todo aparecerá en su transmutación literaria. El propósito de nuestro trabajo es, pues, describir objetivamente el sistema estilístico de Montalvo, esto es, su total actividad expresiva.

Hemos dividido nuestro trabajo en tres capítulos que, sucesivamente, irán acercándonos a la intimidad de Montalvo. En el primero —actitud ante la lengua— indicaremos el punto de partida del escritor, su situación como hablante dentro de la comunidad, la postura de trabajo que asumen sus ideas lingüísticas en el mo-

mento en que él va a expresarse. En el segundo capítulo —la composición— lo veremos en el acto mismo de escribir, buscando con la mirada determinados públicos y orientándose entre los géneros literarios conocidos hacia un tipo de ensayo muy digresivo. En el tercer capítulo —rasgos estilísticos— expondremos sus intenciones, sus fuerzas y sus aciertos.

Quizá parezca que abusamos del método a base de excerpta. Tantas transcripciones serían excesivas si nos refiriéramos a un clásico, pues una simple alusión ya basta al lector culto para evocar la obra original. Pero a Montalvo se le conoce tan poco y, además, su mundo estético está tan desorganizado, que hemos preferido mostrar los pasajes más significativos. Nuestra tesis lleva, pues, una antología dentro.

Las notas van al final, para que no desvíen la atención del lector con detalles que sólo interesan al especialista.

Este libro se escribió en la Argentina, al margen de mi curso de literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional de Tucumán. Agradezco al profesor Amado Alonso mi formación teórica en crítica literaria y a los profesores Benvenuto A. Terracini y Raimundo Lida los provechosos comentarios con que me revisaron el manuscrito. Y dedico todo el libro a la memoria de don Pedro Henríquez Ureña, mi gran maestro.

E. A. I.

*University of Michigan,
Ann Arbor.*

T E X T O S

En nuestro trabajo indicaremos los textos de Montalvo con abreviaturas de título, tomo y página, referidas a las siguientes ediciones:

- EC *El Cosmopolita*, París, Garnier, 1927, 2 vols.
- ST *Siete tratados*, París, Garnier, 1912, 2 vols.
- LP *El libro de las pasiones*, Publicaciones de la Revista de la Universidad de La Habana, 1935.
- ER *El Regenerador*, París, Garnier, 1929, 2 vols.
- C *Las Catilinarías*, París, Garnier, 1925, 2 vols.
- CCERV *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Barcelona, Montaner y Simón, 1898.
- GM *Geometría moral*, Madrid, 1917.
- ME *Mercurial eclesiástica*, Buenos Aires, Americalee, 1946.
- EE *El Espectador*, París, Garnier, 1927.
- H *El heraldo de las siete Catilinarías*, Quito, 1928.
- PD *Páginas desconocidas*, Publicaciones de la Revista de la Universidad de La Habana, 1936.
- CART *Cartas publicadas por el I. Concejo Municipal de Cuenca* (Ecuador), 1927.

I

ACTITUD ANTE LA LENGUA

LA LENGUA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

1492: año del Descubrimiento de América y del *Arte de la lengua castellana* de Nebrija. Coinciden así, en un mismo impulso renacentista, la ambición política de España y la conciencia de una lengua culta, unificada, imperial.

Imperial sí lo fué: en pocos años España impuso su lengua a un nuevo mundo como antes Roma había impuesto el latín a España misma.

Unificada, no lo fué tanto; pero, como quiera que sea, en los contingentes que vinieron a América de toda la Península predominaron Castilla, León, Extremadura y Andalucía, que en el siglo XVI formaban una unidad con pocas diferencias de vocabulario y de sintaxis.

Culta, sí, pero no como suponía Nebrija, para quien la lengua estaba “tanto en la cumbre que más se puede temer el decaimiento della que esperar la subida”. En esta “época de Nebrija” —como la llama Menéndez Pidal— la lengua vacila entre ideales cortesanos y literarios: sólo después alcanzará su estupendo poder de creación artística, desde Garcilaso hasta Calderón. Y en esos treinta años de la “época de Nebrija” los españoles que se embarcan con Colón y luego, en una avalancha de vitalidad y juventud, conquistan México, Perú, Chile, Nueva Granada, Argentina, son hombres de la masa popular en cuyas bocas la lengua suena rústica y desaprensiva.

No todo fué plebe: vinieron también hombres ilustrados, de la corte y de la iglesia. Y aun la plebe tenía

dentro del alma esa aspiración tan española, y tan española del siglo XVI, a una sociedad jerarquizada desde arriba por la iglesia y por la corte. La colonización pudo funcionar con las jerarquías más o menos completas, sobre todo en México y Lima; opulentos imperios indígenas ricos en metales. Surgió así una nueva sociedad. Y, desde los comienzos, lo peculiar de esa nueva sociedad americana fué, no sólo el mestizaje, sino también la dramática movilidad con que, a lo largo de toda nuestra historia, el acento ha ido corriéndose del plebeyismo al aristocratismo, y viceversa; en esa sociedad, aristocrática en principios pero niveladora y anárquica en sus fuerzas profundas, las tensiones y distensiones del habla constituyen el tema lingüístico más importante.

En la fusión de las culturas española e indígena la lengua castellana apenas fué modificada. América dió centenares de nuevas palabras y enriqueció con nuevos contenidos viejas palabras españolas; pero lo que se llama "español de América" no se opone, ni se opuso nunca, al "español de España". Las variantes resultaron, no tanto del sustrato indígena como del conflicto entre la lengua vulgar, improvisadora, y los ideales de lengua culta, normativa. Este conflicto entre fuerzas culturales inertes y fuerzas culturales directivas explica el problema lingüístico americano: Por un lado, el relajamiento de las formas y la menor presión tradicional favorecieron en América evoluciones lingüísticas vulgares que en España estaban refrenadas; y persistieron en América, mientras desaparecían en España, muchos rasgos del habla de los primeros pobladores. Pero, por otro lado, los ideales de lengua culta siguie-

ron operando, sobre todo en las cortes de los Virreyes donde el Imperio se había apoyado con más fuerza y brillo: México, Lima, fueron —y acaso son— los centros del mejor español de América. La visión de grandes masas indígenas provocó, por contraste, el deseo de aristocratizar la vida hispanoamericana y de mantener la pureza de la lengua. El hecho de que la lengua trasplantada a América tuviera que enseñarse exaltó también el valor de las normas y de los ideales cultos. Por otra parte, la inmigración española —continua desde el siglo XVI hasta fines del siglo XVIII— mantuvo la unidad lingüística. Como ocurre en los caminos muy ajetreados, de tanto en tanto empezaban a abrirse y ahondarse, aquí y allá, baches que quién sabe qué estropicios hubieran causado a la marcha lingüística de nuestros pueblos, de no haber sido por la ininterrumpida actividad literaria, que venía a rellenarlos y alisarlos.¹

Esa doble acción de ideales vulgares e ideales cultos ha plasmado la compleja fisonomía lingüística hispanoamericana.² Son los ideales de lengua, pues, y no las variantes dialectales del Ecuador, lo que aquí nos interesa señalar. La actitud de Montalvo ante la lengua y, por consiguiente, su literatura, se explica por el hecho de que Quito, como Lima y Bogotá, es un centro de preocupación por la pureza de la lengua española.

En verdad, Quito ha recibido las influencias de Lima y Bogotá, “ciudades que en la zona andina representan el grado sumo del sabor castellano”.³ Ecuador, cuña geográfica entre Perú y Colombia, también históricamente ha vivido disputada por ambas fronteras.⁴ Y

en la vida literaria lo que se hace, piensa y estima en Lima y Bogotá tiene singular ascendiente sobre el Ecuador. Montalvo ha de referirse a "Lima, Quito o Bogotá" como unidad (C, I, 50); pero en su época Bogotá influye más. A través de Colombia se comunicaba Ecuador con Europa: Montalvo vivió en Colombia durante años, recibía periódicos colombianos o centroamericanos, defendía allí sus propios escritos y, lo que es más, recibió estímulos de Bogotá, nada menos que de Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo y Jorge Isaacs. Bogotá —decía— "la más ilustrada ciudad de Sudamérica, esa Atenas andina que allá en su altiplanicie está resplandeciendo con sus sabios, sus oradores, sus poetas, sus mil ingenios que pican en ciencias y artes liberales. . ." (C, I, 158).⁵

II

PRESTIGIO DE LAS NORMAS EN LA AMÉRICA NO ATLÁNTICA

El verdadero significado de esta posición del Ecuador se nos aparece más claro si miramos a América a ojo de pájaro (de un pájaro que sea más historiador que geógrafo). Visto así, el continente se nos presenta dividido, no tanto en una América del norte y otra del sur, sino en una América occidental y otra oriental. Germán Arciniegas y Pedro Henríquez Ureña han insistido en esta profunda diferencia entre la vertiente atlántica —Nueva York, La Habana, Caracas, Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires— con puertos ba-

bélicos que concentran grandes masas humanas y crecen atentas a Europa, y la América replegada sobre sí misma hacia el lado del Pacífico —San Francisco, Bogotá, Quito, Lima, La Paz, Santiago de Chile—, con sus ciudades montañosas a varios miles de altura sobre el nivel del mar o abiertas ante el vacío de un océano sin historia. ⁶

Aquí, en la América oriental, esa hinchazón geográfica que se mete más y más en el Pacífico —Perú, Ecuador, Colombia— acentúa sus rasgos conservadores, quietos, de más honda tradición española. Por las herencias más vivas que dejó España durante la Colonia y por no recibir luego las constantes oleadas cosmopolitas del Atlántico, las minorías de esa zona americana permanecieron más desapegadas de la plebe, más fieles al pasado, más respetuosas de las normas castellanas, más decididas a conservar como un bien la unidad de lengua y literatura.

A causa de esta mayor tradicionalidad, el neo-clasicismo y el romanticismo no se sucedieron en Lima-Quito-Bogotá con los perfiles más o menos claros que observamos en Buenos Aires. En la Argentina el año 1830 podría servir de límite entre dos generaciones, pues Echeverría, Alberdi, López y más tarde Sarmiento recibieron el impacto directo del historicismo francés y fueron muy conscientes de que el ciclo de la Ilustración, de la época de Rivadavia, había terminado. No debemos exagerar el trazado de ese límite entre el neo-clasicismo y el romanticismo, pero es evidente. ⁷ En Ecuador, en cambio, la divergencia entre una generación racionalista y otra anti-racionalista fué muchísimo menor, porque el romanticismo, a través de Venezuela y

Colombia, les llegó de España, donde no hubo, en verdad, una escuela romántica.

III

NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

En una historia literaria hispanoamericana el uso de los *ismos* es especialmente peligroso. También en Europa la nomenclatura convencional de los períodos suele falsear el proceso histórico; pero por lo menos allá, y sobre todo en Francia, la producción es tan copiosa y las reacciones de grupo a grupo son tan notorias, que “clasicismo”, “romanticismo”, “realismo”, “simbolismo”, etc., son esquemas lo bastante objetivos para que podamos usarlos con provecho. Pero al proyectarse sobre la América española esos esquemas europeos ya no coinciden con los objetos literarios americanos y se quedan un poco en el aire, abstractos.

Con el concepto “romanticismo” nos hemos habituado a representarnos un amplio período europeo que se abre a fines del siglo XVIII. Las características que se obtienen al analizar la literatura llamada romántica son complicadísimas, muy vagas y a veces contradictorias. En realidad, esas características nunca han dejado de mostrarse, separadamente, en la literatura de todos los tiempos. Lo que ha permitido acuñar el término “romántico” es que, por complicadas, vagas y contradictorias que sean, uno las ve actuar a la vez, en un solo movimiento de exaltación sentimental.

En cada país el romanticismo surgió con un tono

peculiar; y en España lo peculiar fué que nunca “triunfó” contra una literatura anterior.⁸ Lo que se impuso fué más bien una conciliación entre ideales románticos e ideales clásicos. Durante el siglo XVIII España había procurado incorporarse a la cultura europea a través de las formas espirituales de la Francia de Boileau; y durante el siglo XIX esa dirección clásica, crítica, racionalista, didáctica, lejos de quebrarse, acogió la propia tradición nacional que desde el *Cid* hasta Calderón había sido fuente de honda emoción y de inspiración en los románticos de toda Europa, y se hizo también romántica, pero sin estridencias. Las estridencias fueron accidentales, y sólo se oyeron por los años de 1835 a 1837. El romanticismo español, en general, fué ecléctico. Y “eclecticismo” es la palabra que, en el período considerado como romántico, suelen usar los escritores hispanoamericanos cuando tratan de definirse.

Dudo que sea posible señalar en la literatura europea un movimiento pendular entre tendencias “clásicas” y “románticas”. Pero aunque así fuera, en la española ese péndulo parece descomponerse; y en América se descompone del todo, pues el movimiento puramente estético se complica con otro sociológico, movimiento de arriba abajo y de abajo arriba al que ya aludimos: el de los esfuerzos cultos y el de la inercia plebeya. El pensamiento en América ha sido siempre pensamiento aplicado a la realidad social. Aun los poetas han sido hombres de acción, constructores o polemistas. Estaban consagrados, quieras que no, a una tarea pedagógica. Ni irse por las nubes ni entregarse al medio: enseñar, enseñar siempre. Los clasicistas criollos, aun proponiéndoselo, no hubieran podido remontarse, no digamos a

las normas greco-latinas, pero ni siquiera a las del Renacimiento o a las de la Francia de Luis XIV: habrían tenido que desgarrarse de la carne de América, dejar de ser americanos y caer al vacío, como miembros mutilados. Tampoco los románticos criollos hubieran podido confundirse con "las voces de los pueblos", abandonarse al color local y a la espontánea libertad de expresión que proclamaban: los hubiera arrastrado la anarquía, se hubieran hundido en la chabacana vulgaridad de las masas, hubieran perdido la unidad de la lengua, el tono artístico y hasta las ganas de escribir. ¿No es sugestivo que en la literatura hispanoamericana cada generación en vez de reaccionar contra la anterior se ponga a recoger lo valioso del pasado? Ni los románticos rompieron con los neo-clásicos, ni los modernistas con los románticos... Es como si todos se estuvieran diciendo ¿a qué dividirse en querellas estéticas, cuando somos tan pobres, necesitamos apoyarnos unos en otros y todo nos sirve porque nos queda mucho por hacer? Se sentían robinsones en el desierto y había que fundar una cultura con los elementos a mano. Nuestros escritores han pensado más en la solidaridad de ese esfuerzo que en diferencias artísticas. Las escaramuzas que surgieron en realidad fueron políticas, aunque con un pretexto literario. No hubo, pues, una generación romántica hispanoamericana que rompiera con las normas estéticas anteriores, desplazara a los escritores racionalistas e impusiera una nueva literatura. Sólo en Chile estalló en 1842 una polémica violenta (violenta a causa de los argentinos que estaban allí) entre partidarios del clasicismo y partidarios del romanticismo. Pero, precisamente, el encuentro en Chile del clasicista vene-

zolano Andrés Bello y del romántico argentino Domingo Sarmiento es un buen ejemplo de cómo, entre nosotros, las banderías literarias fueron menos importantes que la común voluntad de servir a América poniéndose en el punto de mayor tensión intelectual. Bello, aunque clasicista, cedió a los reclamos de una expresión americana libre y original; Sarmiento, aunque romántico, mostró apego a las normas. La realidad americana, siempre revuelta y sacudida por fuerzas de integración social y fuerzas desintegradoras, no siguió, pues, paso a paso, la sucesión de tendencias de Francia; ni siquiera las de España. Los *ismos*, opuestos en Europa como en guerrillas civiles, con sus caciques, sus manifiestos y banderas, sus bandas de música, propaganda, revistas y tertulias, venían aquí a romper filas, a mezclarse y reordenarse en nuevos batallones que lucharían, todos juntos, contra la "barbarie", como llamaba Sarmiento a las masas.

No quiero decir que el eclecticismo peculiar de América sea en todos los casos el resultado de un ideal lúcido y deliberado de aunarse en pro de la civilización. También hay que tener en cuenta que el afán de síntesis es un rasgo de nuestra cultura. Lejos de Europa, de las bibliotecas, del periodismo, de la conversación creadora, nuestros escritores ¡siempre solitarios! solían sentirse inseguros de sí mismos y por eso sobreestimaban el valor de lo europeo. Ávidamente lo adoptaban todo, en un ímpetu de conocimiento universal, sintetizador. No podían darse el lujo de renunciar. Todo les servía.

Por eso quien aplique sobre la literatura americana el reticulado teórico de la historia literaria europea

deformará nuestra realidad; a través de esos retículos no verá nada o lo verá todo más confuso que antes. Para no salir del Ecuador —que es el escenario de este estudio— repárese en el jesuíta Juan Bautista Aguirre (1725-1786), que hasta su expulsión en 1767, a más de siglo y cuarto de la muerte de Góngora y a cuarto de siglo de la *Poética* de Luzán, estuvo componiendo versos culteranos; repárese en José Joaquín Olmedo (1780-1847), que hasta la *Alocución* de 1840 cantó a la manera neo-clasicista, no como raro sobreviviente de un período anterior sino en la compañía normal de otros cantores de la Independencia —Bello (1781-1865), Varela (1794-1839) y aun Heredia y Heredia (1803-1839), más joven y lírico que los otros— que fueron en verdad los mejores representantes del neo-clasicismo en América; repárese ahora en los llamados “románticos” de la misma generación de Montalvo —Juan León Mera (1832-1894) y Julio Zaldumbide (1833-1887)— tan conservadores, tan tersos, tan atentos a los grandes maestros, tan formales y estudiosos que en realidad abren y cierran el ciclo romántico.⁹ ¿No se ve que los ideales estéticos andan en América con el paso cambiado, a destiempo y marchando en líneas de formación nuevas?

No es posible, pues, hablar de una generación plena y limpiamente romántica en Ecuador. Y tanto en la actitud teórica de Montalvo como en el uso artístico que hizo de ella, veremos que neo-clasicismo y romanticismo han llegado a un compromiso.

Su literatura ofrece rasgos inconfundibles del romanticismo: melancolía, paseos solitarios y nocturnos, aspiración heroica a la gloria e ideales de libertad, sen-

tirse desterrado y aun misántropo, pero con arrebatos patrióticos, valorar estéticamente sentimientos y emociones, un vago culto al misterio, brincos de lo sublime a lo vulgar, el paisaje como estado de ánimo, lo exótico y lo derruido... Pero a ese romanticismo le falta un rasgo principalísimo: Montalvo no tenía sentido de la historia. 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. Allá al fondo hay un telón pintado, pero eso es sólo escenografía; lo interesante —parece decirnos— es el espectáculo de tantas figuras ilustres, de pie, inmóviles, todas parecidas entre sí, bañadas por la luz de las mismas candilejas. Cualquier romántico auténtico le hubiera objetado que el drama humano está siempre transcurriendo en un mundo real, no en un teatro, y que esas que él creía figuras contemporáneas sobre un escenario común, habían sido personalidades históricas bien distintas, es decir, partes de una vida colectiva, de un paisaje, de una circunstancia, de una cultura, de un proceso, en fin, que nunca se repite.

Ahora se comprenderá por qué Montalvo, ajeno al

historicismo, convirtió la lengua en una materia lógica, dócil a los manoseos de gramáticos y retóricos. Mirando al pasado, se prendó de la lengua de Castilla; pero no la veía correr, violenta como la historia, sino que la tenía ante sus ojos, al alcance de sus caricias, dormida.

IV

SU INTERÉS APASIONADO EN LA LENGUA

Lo original, vivo, obsesivo, intenso de Montalvo fué que, frente a la lengua, se apasionó de ella mucho más que sus contemporáneos Palma, Caro, Cuervo o Mera: “Suelo adolecer de un flaquillo en esto de vestir con pulcritud a nuestra buena lengua castellana” (ST, I, 336). Pero no era un flaquillo, sino una tremenda pasión de solitario. A la lengua la quería desnudita, sin importarle tanto lo que decía como sus formas redondas y limpias. Si por ahí descubría en una frase algunas partículas defectuosas se estremecía ante esos “cán-canos asquerosos que no sufre cuerpo limpio” (CCERV, XC). No se limitaba, como sus contemporáneos, a usarla con corrección o a estudiarla o a defenderla contra los dialectalismos o galicismos, sino que la gozaba como materia, como cuerpo sonoro, como riquezas en joyas y piedras preciosas.

El punto de interés de Montalvo es “el amor a su hermoso idioma”. “Nosotros —decía—, amantes apasionados de la lengua castellana” (ER, II, 206). Tenía el orgullo de la lengua castellana; y sufría por la disminución de su prestigio internacional. Si Bolívar no

es tan apreciado como Napoleón es por el desprestigio de nuestra lengua, dice: ¹⁰

Esta injusticia, esta desgracia, provienen de que con el poder de España cayó su lengua en Europa, y nadie la lee ni cultiva si no son los sabios y los literatos políglotos. La lengua de Castilla, ésa que traducían Corneille y Molière; la lengua de Castilla, ésa en que Cervantes ha escrito para todos los pueblos de la tierra, es en el día asunto de pura curiosidad para los anticuarios. (...). Las lenguas de los pueblos suben o bajan con sus armas (ST, II, 145-6).

Al analizar el mal español de traductores sin escrúpulo, Montalvo se enciende con una furia de sacerdote ante la profanación de la lengua:

Dios le dé oído a ese monstruo, que no debe de tenerlo, para que no le zozobre ni desespere esa carretilla infernal de *eras*, donde no hay parvas de trigo, sino chícharos y cizaña. ¿Supo su lengua ni la francesa el que tradujo de este modo uno de las obras más floridas y amenas de nuestro tiempo? ¿Y la Academia Española no lo privó del agua y el fuego a tan insigne malhechor (CCERV, LXXXIX).

...al infierno principal, infierno madre, veréis agregado, réprobos, el de los suplicios especiales de los que prostituyen la lengua de su patria y la echan en el cieno (CCERV, XCII).

...esto es haber perdido la lengua, haberla corrompido hasta la médula, haber profanado una deidad propicia (CCERV, CVII).

Cuando no es sacrilegio, es cataclismo histórico: "Bárbaros que hacen irrupciones de hunos y vándalos en el idioma" (ST, II, 63).

Por interesado que esté en desarrollar una idea, el interés principal va ante todo hacia la lengua misma. Le interesan las palabras, las colecciona, las mira y remira entre los dedos y luego se pone a explicarlas,

olvidado de lo que estaba diciendo. Véase cómo, en los siguientes ejemplos, Montalvo interrumpe su discurso para lucir una palabra o un giro no familiares a sus lectores; y con qué fervor de coleccionista, con qué pedantería satisfecha los muestra:

Se engañan por la barba los lectores, si piensan que hemos de hacer diversión a nuestro propósito. Hacer diversión, en este caso, es distraer, apartar, o cosa semejante, oh vosotros a quienes ni el fuego de las pasiones, ni el delirio de la política, ni las desvergüenzas del odio perturban el estudio de esta hermosa lengua castellana (ER, II, 10).

Bonita fuera una sociedad de quinientos ecuatorianos con sendos cañones (cada cual con su cañón. Lección de lengua castellana) (ER, I, 211).

Vergüenza, divinidad protectora que nos salva de vicios e ignorancia, nos pone la mano en los labios cuando vamos a proferir una impostura (...) y nos mete fuego a las mejillas cuando a pesar de ella hemos caído en caso de menos valer. Caer en caso de menos valer es incurrir en infamia: importa poco no os aprovechéis de mis lecciones de lengua castellana; cargad la consideración en mis reflexiones acerca de la moral, y quedaré satisfecho (ER, II, 162).

Parasito digo, no parásito: en medio de la guerra, no es mala una lección de lengua castellana (C, I, 128).

Un día, pasando nosotros por una calle, el barbero, o señor rapador, según se expresa D. Quijote, de calzón y zapato de medio pie, estaba plantado en el umbral de su tienda: no en el dintel, como dicen los que ahora escriben, porque no estaba colgado (CCERV, C).

Mosquita resplandeciente de cuatro alas: las que le tocan al cuerpo son uno como tul claro, fino; son la ropa blanca, las confidenciales enaguas que forman los bajos de la pulcra retrechera. Bajos, en buen idioma castellano, son los centros del vestido, ¡oh vosotros que anheláis por hablar la lengua de Cervantes! (ST, I, 63).

Un día pasaba yo por debajo de (...) dos santitos (...) con sendas velas a los pies. Cuando digo sendas, no quiero decir velas grandes; pues son, por el contrario, cabos pizmientos; lo que digo es que cada santo tiene su vela (ST, I, 254-5).

[Ha usado en un párrafo la palabra *blandurillas*]. Y así como éste a vueltas de esas recetas mezcla preceptos de pura y severa moral, así yo, a vueltas de mis iras, gusto de hacer explicaciones que aumenten el caudal de conocimientos de los que, si algunos, los tienen menores que los míos. Blandurillas significan, pues... (ST, I, 351).

Cervantes solía señalar disparates lingüísticos como recurso cómico; pero Montalvo, en sus *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, inventa algunas discusiones lingüísticas no tanto por humorismo cuanto para corregir errores del habla popular. Un fraile ha dicho “se destornillara de risa”, y Quijote-Montalvo aprovecha inmediatamente la ocasión para explicarlo todo:

—Puedo yo desternillarme de risa a las extremadas sandeces de un majadero, respondió D. 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 (CCERV, 101).

Y aun sus quejas contra las imprentas, contra las erratas, contra la falta de puntuación y acentos, son quejas a causa de las heridas que él ha recibido en su pasión por la limpieza, claridad y perfección de las buenas formas.¹¹

V

MENOSPRECIO POR LA LENGUA POPULAR

Arisco, retraído, soso, callado, despreciador, inapto para el diálogo, 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.

En 1867 Miguel Antonio Caro le escribe corrigiéndole un giro neológico de *El Cosmopolita*. Esa construcción —dice— no ocurre en los clásicos de la lengua. “úsanla todos los escritores americanos; sorpréndeme en usted, porque usted no lo parece, sino español, y de los mejores tiempos”.

Y Montalvo contesta:

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 (EC, II, 208).

Montalvo está decidido a estirar su lengua literaria hacia arriba, hacia excelsos ideales, aun a riesgo de que, por tanto estirar, el elástico se corte y le quede en las manos un pedazo de habla sin vida popular.

Los lectores de *El Cosmopolita* solían reprocharle su estilo extraño. No nos suscribiremos —decían— si no habla la lengua popular... Montalvo, en una carta a un amigo, comentó esos reproches:

“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 prohijo ese idioma triorquida, ese monstruo nacido de tres padres de diferente naturaleza, esa jerga americana compuesta de castellano, francés y quichua. Lope de Vega, tan encomiado por su genio, incurrió en vileza, y sus contemporáneos le zahirieron de infame, por haber descendido del trípode sagrado, y de gran prestigiador y sacerdote convirtiéndose en tuno de playa en sus comedias. Defendiéndose el poeta, el hombre quedó por malo de remate, pues salió por este registro:

*Yo escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron;
Porque como lo paga el vulgo, es justo
Hablarle necio para darle gusto.*

Allá los que escriben asalariados den gusto a sus compradores. La verdad es hermosa, noble la filosofía, la poesía se encumbra como el águila y va dando por el aire grandes voces. ¿Me ponen por condición que hable a lo corre-ve-y-dile, a lo truhán, a lo barbero? ¡Cristianos! (EC, II, 273).

Porque en su sobreestimación de lo culto a Montalvo le parecía que lengua popular era igual a lengua truhana. Estaba tan orgulloso de su lenguaje elocuente que no podía soportar las críticas de quienes le pedían llaneza. Cuando remedaba el habla popular ecuatoriana se le iba la mano y sólo trazaba caricaturas lingüísticas de rasgos gruesos, sin simpatía artística. En sus libelos usó los regionalismos como notas vejatorias, poniéndolos en boca de los enemigos. Así, en C, I, 146, 171 y II, 37, 38, 125-126, 190, 278-279, etc., aparece un Veintemilla despreciable porque habla una lengua vulgar.

La influencia de Larra, Fernán Caballero, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y otros inundó a toda la América, de 1840 a 1870, de una literatura costumbrista. En Colombia, en Perú, en Ecuador, los "cuadros

de costumbres”, improvisados con fáciles procedimientos realistas, se multiplicaban en las ciudades y aldeas; todo el mundo los escribía; y la abusiva abundancia desacreditó el género. Montalvo también lo cultivó, pero sin entusiasmo, a ratos y, como Larra, con un plan de mejoramiento social.¹² Por esta moda que, al decir de Sanín Caro, “tiranizó toda una época literaria en Colombia y en otras partes de América”,¹³ Montalvo hizo ingresar a su literatura descripciones del habla popular; pero nunca aceptó de buen grado esa promiscuidad. Por ejemplo: en una sátira contra don Antonio Borrero —ex presidente del Ecuador— Montalvo usó expresiones demasiado vulgares. Hubo protestas. Días después escribió otro artículo: *Don Antonio y otras cosas*:

¿Conque he usado de palabras díscolas, eh? Yo no las he usado: sois vosotros, devotos, quienes habéis abusado. Como escritor de costumbres, como historiador, yo no podría prestaros estilo y lengua diferentes de los vuestros. Si vosotros habéis asordado las calles de Quito con esas expresiones ¿por qué las censuráis en mí? No hablo yo; habláis vosotros. El retratista no tiene derecho de omitir ni arrugas de vieja, ni lunares de fea: su obligación es copiar el modelo punto por punto (...) Decid, ¿habéis hallado alguna vez en mis escritos un vocablo indecoroso? Nunca en la vida. Estos de hoy no son míos sino vuestros. Haciéndoos palpar la fealdad de ese lenguaje, he querido corregiros (ER, II, 198-9).

Y tan disgustado estaba por esas intromisiones del habla popular que aprovechó la ocasión para quitarlas. Por eso en la edición actual de *El Regenerador* el artículo “Don Antonio” (II, 130) aparece expurgado.¹⁴ Modismos tan inocentes como “tener entre manos” le remordían en su conciencia de escritor y al escribirlos

se confesaba así: "Si es posible que expresiones de este linaje obtengan el pase de los críticos" (ST, I, 104). A un contrincante que ha empleado vulgarismos como "escondarse debajo del catre", "no salir ni a palos", "tener la boca llena de macarrones", le contesta Montalvo: "Si involuntariamente me hubiera yo dejado decir algunas de esas cosas, me moriría de vergüenza cuando me lo advirtiesen" (EC, I, 175).¹⁵

"Involuntariamente". Porque, a veces, él habla "como las mujeres del mercado", pero adrede. Aquí está el secreto de la actitud de Montalvo, actitud voluntariosa, siempre alerta, siempre vigilante y despierta. Lo malo es aflojar la tensión del estilo, dormitar mientras se escribe. El arte de escribir es para él una continua inspección sobre la lengua; y esa lengua, aunque a veces humedecida con los jugos vivos del pueblo, tendía hacia lo alto, hacia un cielo común a España y América, hacia ideales literarios cultos.

Si tenemos en cuenta el copiosísimo léxico de Montalvo y las fuentes diversas de donde se surtía, sorprende que este americano usara una proporción de americanismos tan reducida y, además, que los usara con tantas prevenciones.¹⁶

Montalvo no podía menos de padecer una bizquera idiomática, muy común en los escritores de todos los países y todos los tiempos (porque el escritor ve a las gentes de su barrio, pero ambiciona un público universal): mientras miraba con un ojo ecuatoriano, el otro ojo se le desviaba hacia la Academia. Y, claro, para la Academia —con su gramática, su diccionario y sus modelos— algunas palabras y modismos del Ecuador desentonaban como excepciones dentro del hablar de Cas-

tilla. Al percibir tales rarezas —rarezas para su ojo académico, no para el otro—, Montalvo tenía tendencia a excluirlas de su literatura. Lo que él excluía de su literatura es lo que un académico hubiera incluido en un Suplemento ecuatoriano al diccionario oficial.

Cuando no excluía los americanismos, Montalvo los ponía entre comillas: *montonera*, *cachudo*, *marimba*, *bambuco*, *jocha*, *sebondoy*, *rotos*, *huasos*, *léperos*, *gauchos*, *yungas*, *churo*, *desurtida*, *deslazarlo*, *repelones*, *machetones*, *huavas*, *ñuto*, *guarapo*, *atarazanos*, *sababano*, *guajiro*, *piti*, *cui*, *huaches*, etc.

O los presentaba ante España como una rareza: “un *catire*, como decimos en América” (ST, I, 124).

O los traducía: “*cholos* o híbridos de español e india” (ME, 98); “Inés, me habré de contentar con una infusión de yerba del Paraguay, o *mate*...” (LP, 224).

O los hacía aparecer en los consabidos cuadros de costumbres, que son una pequeña parte de su obra.

Los americanismos solían venirle a la punta de la lengua, y allí, en la punta de la lengua, luchaban con las palabras de más prestigio como los pecados luchan contra las virtudes.

Si no digo *fregado* ¿quién me ha de entender en Sudamérica? (C, II, 140).

Los *fregados* hubiera dicho yo animosamente, si esta obra había de andar en confianza entre hispanoamericanos; pero corro el peligro que ella vaya también al poder de algún español de los que las cortan en el aire en esto del hablar pulido, para recordar por segunda vez una expresión de Miguel de Cervantes, y me abstengo... (ME, 156).¹⁷

Ocurre que, por necesidades de la polémica, Montalvo se pone a defender expresiones familiares que se

le deslizan a su pesar; y las defiende con teorías de libertad lingüística y artística que en circunstancias más serenas nunca habría abrazado. Ha escrito, por ejemplo, *soltá* por *soltad* (o por *suelta*). Alguien se lo reprocha, y Montalvo contesta:

¿Con ser indígena de América el cholo Avellaneda, no tiene conocimiento del uso familiar nuestro de decir a hijos y criados: Vení, tomá, callá? (ST, I, 370).

Sin embargo, lejos de Montalvo el ánimo de tomar partido por las formas familiares americanas de tratamiento personal. En Ecuador, como en otras partes de América, se padece el menjurje entre el sistema de *vos* y el del *tú* (sin contar el del *usted*). En la región de la costa el uso del *tú* es correcto. Pero en la región de la sierra —que fué la de Montalvo— predomina el *vos* entre los campesinos y aun entre el vulgo de la misma ciudad de Quito.¹⁸ El voseo está, pues, en lucha contra el tuteo; y Montalvo, como todas las personas cultas del Ecuador —nieto, además, de español— rechazó el *vos*. En los diálogos de los cinco dramas recogidos en *El libro de las pasiones* aun los sirvientes usan invariablemente el *tú*. En otras partes, sólo como pinceladas costumbristas admitió el *vos*, y poquísimas veces:

“Vos no sabes sino insultar”, “¿Vos también sales contra mí?” (EC, I, 188-9).

—Panchita, dijo a su mujer, ¿qué me sucedió ayer?

—Vos has de saber, pues, animal (EC, II, 40).

—¿Qué dijo Su Excelencia?

—Que vengamos a comer en su casa. ¿Querés?

—Por de contado.

—Pero ya no tenés voto en adelante (EC, II, 183-4).

El uso del *ustedes* y del *vosotros* es alternado, aun dentro de las mismas páginas (v. gr., EC, II, 56-7). Dependía de la tensión estilística:

Y aquí es donde ustedes, o digamos vosotros, ya que subimos el tono; y aquí es donde vosotros... (EE, 191).

Por eso, si en EC, I, 129, había escrito: "Si en lo esencial están ustedes en un corazón conmigo...", en ST, I, 219, al refundir aquellos materiales periodísticos con la idea más dignificadora del libro, modificó así: "Si en lo esencial *e s t u v i e s e i s* en un corazón..., etc."

Llegó a defender el quechua —en el artículo "Urcu, Sacha", EE, 230— pero más bien por nostalgia (vivía entonces en París y allí murió el año siguiente), por el sentimiento de la originalidad de la cultura americana en Europa, por la impresión que le causaron los honores que obtenía el colombiano Ezequiel Uriceochea con su gramática de la lengua chibcha¹⁹ y acaso también por reacción contra el prejuicio anti-indígena que en el fondo sentía.

Personas hay que saben admirablemente el quichua, y no entienden una palabra de esa misma lengua que bebieron en la leche de sus nodrizas y comieron en el maíz de sus haciendas. No es de gente principal hablar la lengua de los indios, y así, no la hablan o la ocultan ruborizándose de conocimientos que fueran un timbre en la Universidad de París, y obtuvieran la medalla de honor en un concurso literario. Pues yo afirmo que, por mi parte, diera la mitad de mi ya escaso caudal de lengua castellana por la mitad de la que hablaba Moctezuma en el trono de Méjico, y la suave y graciosa en que los príncipes de Huaina-Cápac enamoraban a las hijas del sol. Yo no finjo que no sé el quichua, verbigracia; lo que tengo ganas de fingir es que lo sé (EE, 231-2).²⁰

En realidad, pocos indigenismos usó en su prosa.²¹ Con ironía se refirió al “gran idioma quichuahispano” en C, II, 145; y se burló de Mera por sus quechuismos (PD, I, 178). Por excepción aparecieron aquellos “urcu” y “sacha” que en seguida se apresuró a explicar, justificándose. En otra ocasión reproduce el insulto de una india: *Shúa, manapinga, huayru-apamuschca*, y lo traduce; es una pincelada colorista en el relato (C, I, 112-113).

Aun *papa* —nombre quechua de una planta de origen sudamericano que ha influido en el régimen alimenticio del mundo entero— asoma a su prosa con timidez. Entre burlas y veras Montalvo se cree obligado a disculparse por mencionarla:

...y la papa, gruesa, redonda, amarilla, como dueña de la fiesta, saca afuera el pecho y desafía que nadie la supere en gordura e incentivos. Si la he dado su nombre a esta hembra harinosa, no ha sido por escritor ordinario, oh vosotros los cultos humanistas que no alcanzáis el arte de volver sublimes los objetos comunes: he nombrado la papa, así como el rey de Francia Luis XIV se adornaba prendiendo en el ojal de su levita una flor de nuestra humilde tubérculo (ER, II, 168-9).

Para nombrar el *cui* se apoya en la autoridad: “Si Humboldt no se desdeña de hacer mención y aun tratar de propósito estas quisicosas peculiares del Nuevo Mundo ¿habremos nosotros, pobrecitos media cucharas, de rehuir su contacto, picando en cultos y grandilocuentes?” (C, I, 29-30).

Lo mismo cuando en una anécdota hace decir a alguien que Urbina tenía “niguas” en los dedos, Montalvo agrega con un cómico gesto de escándalo: “(¡Cielos,

qué oigo!, escritorzuelo audaz, escritorzuelo desaforado, ¿niguas dices, niguas?, ¿sabes lo que son niguas? Humboldt, aquí vuelve Humboldt y me saca de estotro mal paso...)" (C, I, 134).

A sus ojos, un americanismo se redimía si, en vez de provenir de alguna lengua indígena, era de origen español: "*Chagra* no es barbarismo, como ya lo están presuponiendo ciertos lingüistas rigurosos; tiene su raíz, es señor de etimología y de devengar quinientos maravedises de lengua castellana (...) La *chacra* del diccionario es todo un solar para el *chagra* americano. Ahora que ciertos académicos de la Península, y nombradamente nuestro buen don Eugenio Hartzenbusch, están mirando con tanto fervor la parte razonable de nuestro lenguaje indoespañol, allá va el *chagra*, por si acaso tienen a bien darle carta de naturaleza" (C, I, 30-31).

Había en Ecuador lingüistas aficionados que recogían voces quechuas y hasta llegaron a proponerlas a la Academia Española. Montalvo se burló mucho de ellos (ver C, II, 127-130): "Ir a buscar términos cerriles de lenguas bárbaras para exornación de una de las más pulidas y sonoras de los tiempos modernos, es delirio de insensatos o majadería de tontos", decía.

VI

LA UNIDAD DE LA LENGUA

Los humanistas y filólogos de América, sobre todo de la América del Pacífico, temían el desmembramiento de la lengua. Bello, con su rica y comprensiva vi-

sión de filólogo más que de gramático, había hecho cuanto pudo para conciliar las desavenencias de la familia lingüística e impedir la formación de “una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros, embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración reproducirían en América lo que fué la Europa en el tenebroso período de la corrupción del latín”.²² Caro, por los mismos años en que Montalvo escribía, exaltaba el modelo lingüístico de Cervantes y la autoridad de la Academia: había que atajar la rápida multiplicación de dialectos, “anuncio de debilidad y presagio de destrucción de naciones enteras”.²³ Y Cuervo, si bien llegó a creer inevitable la ruptura de la unidad del castellano —influído sin duda por la concepción naturalista que dominaba la lingüística de su tiempo— recomendaba: “Mientras tanto . . . es patente la necesidad de conservar la pureza de la lengua literaria”.²⁴

Montalvo, aunque no fué ni filólogo, ni académico, ni gramático, colaboró como escritor en la tarea de subir la lengua, aguas arriba, hacia la fuente española: “. . . todo lo que hago —decía— es llorar al acordarme de Bello, como César lloró en presencia del busto de Alejandro, por no haber hecho nada hasta ahora” (EC, I, 173). A Miguel Antonio Caro le escribió así: “He leído los dos artículos acerca de esta materia que usted me ha hecho el favor de remitirme: bien me parece todo aquello y perfectamente escrito. Ilustre usted el majestuoso castellano, y tíreles la rienda a estos fogosos corceles sudamericanos, que se beben el viento y atropellan por todo, sin curar de los estragos que hacen en los ricos y floridos campos de la lengua de Cervan-

tes" (EC, II, 209). A Rufino José Cuervo también animaba en sus cuidados: "Este escritor lleva camino de parecerse al gran don Andrés en lo de ser útil a los americanos; y cuando pensó que apuntaba solamente las imperfecciones del habla bogotana, compuso un precioso libro de importancia general; pues los defectos que corrige con tan desenfadada pluma, son comunes a todas las repúblicas hispanoamericanas. . ." (PD, I, 206).

El resentimiento contra España desde las guerras de la Independencia ofuscó a los románticos del Río de la Plata hasta el punto de despreciar la colonia y aun toda la cultura hispánica; los conatos de nacionalismo lingüístico —no tan serios como se ha creído— se debieron a esa hispanofobia puramente política y, por tanto, transitoria. En la América del Pacífico, en cambio, no se desataron los lazos de admiración y respeto por la lengua patria. Y Montalvo, que, como Sarmiento, visitó España y vió sus defectos (v. gr., "Del orgullo y de la mendicidad" en PD, I, 67-82 y EC, II, 57-9), contrariamente a Sarmiento, jamás abandonó su colonialismo mental.²⁵ Libertad política, sí; pero no libertad lingüística:

Por desgracia los neogranadinos que profesan el principio de la libertad absoluta en religión, política, estudios, costumbres, no han querido tampoco rendir el cuello al yugo de las leyes del idioma, y cada cual habla como acierta y le parece, sin que puedan nada con ellos los ingenios que muy de propósito se han dedicado a estudiarlo y enseñarlo, como Caro, Cuervo y otros excelentes hablistas y filósofos (ER, II, 206).

No sólo sentía la literatura española como un patrimonio común —"la literatura española, que es la nues-

tra" (ME, 61)— sino que además se enorgullecía de sus glorias sin afligirse tanto por la pobreza americana:

Nosotros, los del sur, si no tenemos todavía literatura propia, somos capaces de comprender y comprendemos la gran literatura española, ésa donde iban a buscar sus obras maestras los mejores poetas franceses y los más sabios literatos (EE, 165-6).

Es natural que, así encandilado por las luces doradas de una gran literatura, Montalvo temiera tanto como Caro o Cuervo el desgajamiento de la lengua:

Hay en Sudamérica una escuela que usa de la palabra, pero no cultiva un idioma, entendiéndose por idioma la lengua científica que se levanta sobre los fundamentos de la etimología: la jerga sin razón ni origen que algunos mal avisados hispanoamericanos pretenden sustituir al puro castellano, esa lengua vasta, ondeada y primorosa de su siglo de oro, no es, no puede ser *idioma* (...) Si los sacramentos le fueran negados inexorablemente a estos inventores de lenguas, quizá la nuestra fuera lo que debe ser (ER, I, 10).

Pero no todo era barbarie americana: también advertía cómo los españoles deterioraban la lengua: "Mas nada hay que decir en bien de España: en América ni en Marruecos se habla o escribe peor castellano que en Castilla" (EC, II, 208-9). No había ninguna contradicción entre sus acusaciones a los malos traductores y escritores de España y su veneración por España misma. En todo el Imperio de la Lengua había un aflojamiento sórdido: en América, porque no hemos alcanzado a insertarnos en la civilización; en España, porque se han dejado caer de esa civilización. "Por los tiempos que corren —decía— el que escribe castellano en castellano

es hombre de mucho mérito" (EE, 178). "Grandes escritores castellanos no abundan" (CCERV, LXXXV).

El meridiano de la lengua, pues, no pasaba por ningún punto geográfico. Ni España ni América. La patria lingüística era ideal. Había que salvar la unidad de la lengua; pero no con el modelo concreto y vivo de una región determinada, sino con autoridades, con normas. Veremos cuáles eran.

VII

AUTORIDADES

A esa patria alta e ideal, fuera del espacio y fuera de un tiempo preciso, pero visiblemente inclinada —como una brillante constelación del cielo— hacia la España de los siglos de oro, quería empinarse Montalvo a fuerza de estudio. Cuervo ha señalado que, en América, quien quiera lograr un nivel lingüístico calificado debe aplicarse detenidamente al estudio de la lengua: no basta el leer buena literatura. Y para Montalvo, en efecto, el escribir suponía un empeño de estudioso:

El *ars scribendi*, amigos míos, no es tan llano como os lo imagináis: labor nos cuesta y amarguras, insomnio y dinero a los que, si no hemos alcanzado a poseerle, tenemos el mérito de haber intentado su posesión (ER, II, 197).

Tan difícil es como todo esto poseer una lengua en términos que nada nos quede por saber, por mucho que vivamos dedicados a estudiarla (...) Tenemos creído, con todo, que no hay elocuencia sin profundo y cabal conocimiento de la lengua en que escribimos (...) Pobrecitos menesterosos de sabiduría, hemos pecado también, y mucho, cuando salimos

escribiendo sin saber lo que fuese lengua castellana: cuando empezamos a estudiarla y corregirla, fuimos *extravagantes* para nuestros compatriotas (ER, I, 9-10).

Y hasta llegó a presentar una de sus principales obras, los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, como mero ejercicio de aprendizaje: “Ensayo o estudio de la lengua castellana tituláramos esta obrita...” (CCERV, LXXXIV); la escribió, dice, “por aprovecharnos de ciertos estudios que teníamos hechos de la lengua castellana y del ingenioso hidalgo...” (LXXX).

a) *L a A c a d e m i a*

Hay muchos modos de estudiar una lengua. El que eligió Juan Montalvo consistía en organizar sus estudios en torno a las Academias, que “derraman su luz por el universo” (EC, II, 359). “Si a autoridades va —dice refiriéndose a la Academia Española— el juez lo ha resuelto” (ST, I, 359). Más adelante agrega: “Queriendo ceñirme a los últimos preceptos de la Real Academia Española”, etc. (376). Y esto otro: “Al fin ella [la Academia] debe estar en lo justo” (375). “Seríamos nosotros capaces de investir a la Academia Española de poder coercitivo y poner a sus órdenes un cuerpo de gendarmes, para que sepultase en negros calabozos a estos violadores y asesinos de la lengua” (CCERV, XCVII).

Es sabido que la Real Academia Española, fundada en 1713 a ejemplo de la francesa y dentro de la orientación iluminista de toda la cultura de ese siglo, no extremó nunca el rigor preceptivo y la intolerancia en el gusto que en otras partes suelen ser los rasgos más típicamente académicos. Se quería “limpiar, purificar

y fijar la lengua". Las dos corrientes estéticas que según ciertos críticos polarizan el siglo XVIII —la de los principios de orden, con Luzán, Nasarre, Montiano, Velázquez, etc., y la de libre creación artística, que con Feijóo, el *Diario de los Literatos de España*, etc., vinculan el siglo de oro con el romanticismo— cabían por igual dentro de las amplias vistas de la Academia. En ese sentido no tiene nada de sorprendente que un ecléctico como Montalvo haya sido tan respetuoso de la Academia; y más aún, que haya deseado pertenecer a ella. Pero de todos modos su encogimiento de escritor ante el juicio de la Academia de Madrid, la bibliografía académica que manejaba y los ideales académicos que alentaba imprimieron a un lado de su obra un sello neo-clasicista.

Sólo un sello. Un sello externo y ya borroso; porque, según veremos más adelante, a pesar de las teorías neo-clasicistas triunfó en su estilo, como no podía menos de triunfar en escritor tan vehemente, un frenesí de creación verbal que equivalía en la práctica a una actitud de libertad ante la lengua.

La Real Academia Española había editado un *Diccionario de la lengua castellana*, llamado de Autoridades (1726-1739) y luego un *Diccionario vulgar*; se había propuesto fijar la ortografía castellana con un *Tratado* especial; había presentado una *Gramática*; había editado el *Fuero Juzgo* y el *Quijote*; muchos académicos —Clemencín, Aureliano Fernández Guerra, Vicente de los Ríos, etc.— se pusieron a explicar a Cervantes; desde 1870 publicaba *Memorias*...

Montalvo se surtía afanosamente de toda esa pro-

ducción; y de cualquier escrito sobre la lengua, aunque no fuera académico.²⁶

b) *Gramáticas*

Estaba enamorado de la lengua, y una de las formas de su amor era estudiar gramática y retórica, como esos obsesionados que, además de amar una mujer concreta, leen y leen libros sobre psicología y fisiología de la mujer, revistas de modas y hasta avisos de cosméticos y de prendas íntimas.

Leía, pues, gramáticas: “Abra usted la *Gramática* de Bello..., la de la Academia Española..., las *Apuntes críticas* de Cuervo...” (ST, I, 380). “La gramática, dice, no es tierra para flores; mas como ella da los frutos del idioma, preciso es cultivar ese campo de espinas y plantas sosas” (ST, I, 343). Si la gramática no le resolvía una duda Montalvo se impacientaba: “¿Cuándo acabarán los españoles por fijar la ortografía de su lengua? (...) La Academia, Salvá, Bello, raras veces están acordes” (ST, I, 375). Si se apartaba de la gramática era para apoyarse en la retórica (EC, I, 172). Adoptó ciertas simplificaciones ortográficas, pero con cautela;²⁷ Caro, al advertir que Montalvo seguía “la reforma ortográfica colombiana”, le envió unos artículos que acababa de escribir “en favor del sistema académico”. Inmediatamente le contesta Montalvo, alarmado por su contravención: “De la *reforma* no se hallan en mi obrita sino dos letras refundidas en una, la *g* y la *j*; y esto autorizado por eminentes escritores españoles, entrándome, algo tieso es verdad, por esa puerta entreabierta que dejan la Academia y Salvá a las reformas gramaticales; pues tan poco de-

terminado es el uso de aquella misma en orden a esas consonantes que con frecuencia anda confundiéndolas, como lo observa don Vicente” (EC, II, 208-9).

c) *Los preceptistas*

Los preceptistas —académicos ó no— tuvieron gran ascendiente sobre Montalvo. También en este sentido es un heredero del “buen gusto” de la Ilustración. Los ecos del siglo XVIII se confunden con las voces de la escuela humanística y filológica de su generación; y es difícil discriminar en cada instante hacia qué lado se aproxima Montalvo en sus paseos. Luzán estaba muy lejos ya; pero Capmany, en cambio, influyó mucho sobre él; y en efecto, su nombre comparece a cada paso en sus páginas. “Capmany, dice, uno de los más autorizados hablistas de la lengua castellana” (EC, I, 165). Claro que no el Capmany de la primera edición de la *Filosofía de la elocuencia* (1767) sino el de la segunda, la de 1812, ese Capmany que “impugnándose fieramente a sí mismo” —al decir de Menéndez y Pelayo— “llevó hasta los límites de la pasión y de la manía el culto de la lengua, siendo el maestro y precursor de los Puigblanch y de los Gallardos”.²⁸ A fin de que se vea a los preceptistas, no en una simple lista, sino desplegados como en un mapa, con sus eminencias y bajos, con los caminos que unían a unos con otros, tal como Montalvo los agrupaba en su conciencia, preferimos transcribir sus nombres dentro del contexto:

El español se perderá en España, supuesto que pocos estudian a Capmany, Clemencín, Galiano, etc., y supuesto que Baralt, nuestro benemérito compatriota, está olvidado allí... guardemos a la cabecera en una caja de oro las obras de Capmany y de Baralt (EC, II, 209).

Mucho dudamos de que se obstinasen en su flujo por la *reforma* los que leyesen a Clemencín, Capmany, Gallardo, Monlau, el Conde de la Cortina, Baralt y otras beneméritos de nuestra lengua (ER, I, 10).

...las luces que en el asunto han derramado clásicos escritores, como Capmany, Mayans, Clemencín, Baralt, Bello y otros maestros bien así españoles como suramericanos (CCERV, LXXXIV).

Desde Capmany que se levantó como un gigante contra sus corruptores, hasta don Aureliano Fernández Guerra que le está sacando sobre sus hombros, muchos campeones y muy bizarros los ha habido. Don Diego Clemencín ha revuelto y profundizado el *Tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias, haciendo que reviertan para arriba montones de riqueza pura; ha puesto en manos de los aficionados el *Diálogo de la lengua*, de Juan Valdés; ha descompuesto el *Quijote* coyuntura por coyuntura, y nos ha mostrado los secretos de la complicada anatomía para cuyo estudio no basta la vida de un hombre. Clemencín es benemérito de la lengua, sagaz recopilador de cuantas noticias pueden convenir para su posesión completa. Don Rafael María Baralt, con su *Diccionario de galicismos*, ha hecho un servicio de tomo y lomo a sus compatriotas, dándoles copias de luces y remitiéndolos adonde más largamente se contiene. Parece que los españoles le estudian poco, a pesar de las recomendaciones de Hartzenbusch; los hispanoamericanos mucho le debemos a ese ilustre hijo de Venezuela que alcanzó un sillón en la Academia Española. Monlau en su *Diccionario etimológico*; Puigblanch, Gallardo y otros muchos peninsulares amigos del buen decir... (CCERV, CIII-CIV).

...declaro con la mano puesta sobre la *Filosofía de la elocuencia*, de Capmany; los *Comentarios al Quijote*, de Clemencín; el *Diccionario de galicismos*, de Baralt; las gramáticas de Bello y Salvá, que las *Apuntaciones críticas*, de don Rufino Cuervo son un venero de metal finísimo, y que él dió con la veta en las antiguas minas de Castilla (PD, I, 206).

Con timidez de estudiante mira a uno y otro de sus maestros cuando no están de acuerdo entre sí; y a todos atiende, a todos respeta y a todos quisiera contentar; y porque está realmente afligido prefiere al fin no usar una palabra muy discutida:

Un distinguido escritor cubano, uno de esos que las cortan en el aire en esto del hablar pulido, como hubiera dicho Cervantes, me ha hecho notar que el vocablo *prescindencia* es inusitado en España, y que en Cuba nunca lo ha oído. Tarde, por desgracia, recibo esta lección: ese horrible *prescindencia* que ahora me parece un escarabajo, está campeando en la primera *Catilinaria*, junto con los monstruos muchos y muy feos de los cuales debe de haber un hervidero en ese cuadernito. He sabido más aún, esto es, que don Eugenio Hartzenbusch escribió a Buenos Aires a don Vicente Quesada, improbando el uso de la palabra *prescindencia* y haciéndole ver que ella no pertenece al caudal de la lengua castellana. Tan común es ese término en las repúblicas del Sur, en Colombia principalmente, que todo un Rufino José Cuervo, todo un Miguel Antonio Caro, se han de ver tirar de la capa por nuestro viejo pedagogo, el buen don Juan Eugenio. En verdad no se me acuerda haber hallado en libro español de los buenos tiempos a ese aventurero, que hasta ahora ha estado pasando por príncipe en América. Aquí te cojo y aquí te mato: el amigo *prescindencia*, por hábil que sea, no volverá a hacer sus milagros conmigo (...) Si de influir sale influencia, de delinquir delincuencia, ¿por qué de prescindir no ha de salir prescindencia?, he dicho. Porque no hay libertad absoluta de formación de palabras; porque la analogía no es fundamento suficiente para los neologismos; porque el uso de las corporaciones autorizadas como la Academia Española, y el de los grandes autores, es indispensable para la introducción de voces nuevas; por esto y por lo demás, el falso español *prescindencia* queda desenmascarado, y lo ponemos de las orejas en la calle (C, I, 114-115).

Muchas de sus vacilaciones —entre el *leísmo* y el

laísmo, por ejemplo— se debían a que esperaba la señal definitiva de los preceptistas.

d) *Purismo*

La acción de los preceptistas solía concentrarse en la lucha contra el galicismo, que había avanzado a lo largo del siglo XVIII, no tanto por el hecho de que en 1701 se inicia en España la dinastía borbónica, sino por la hegemonía cultural de Francia sobre toda Europa. Aunque tímidamente, para no ofender la susceptibilidad de los Borbones, y sin mencionar el afrancesamiento del lenguaje, la Real Academia se propuso “distinguir los vocablos, frases o construcciones extranjeras de las propias”.²⁹ En toda Europa las Academias seguían, como política del idioma, la defensa de un pasado literario y la resistencia contra lo que iba a corromper esa pureza. La misión de la Academia era, pues, purista. Y las doctrinas del purismo francés entraron a España en tal aluvión que, paradójicamente, la afrancesada Academia Española tuvo que esforzarse en detener la invasión de francesismos. Desde el gran siglo de Luis XIV Francia no ha dejado nunca de influir sobre la literatura internacional; y en la generación romántica hispanoamericana la lengua francesa tenía tal prestigio que Sarmiento —y todos los argentinos de entonces— envidiaban su universalidad. Los argentinos, sobre todo, fueron anti-puristas, como lo había sido el Padre Feijóo desde la primera hora. Montalvo también envidiaba la universalidad de la lengua francesa. Pero su actitud ante Francia fué mucho menos entusiasta que la de los argentinos. Reconoce el crédito de Francia, pero un poco a regañadientes: “Este pue-

blo, desde muy atrás —dice— es el supremo dispensador de la gloria. Lo que no pasa por París no llega al fin del mundo. Será porque los franceses tienen la voz fuerte y porfiada del pregón; porque poseen el talento de la propaganda, o porque la lengua, casi universal, da la ley a las obras, el hecho es que ellos son los que declaran buena o mala una obra del ingenio” (EE, 175). En la crónica de sus viajes, si bien habla de “¡Mi Francia!, tan querida, tan alabada por mí” (EC, II, 31), se ve a la legua que ni la quiere ni la alaba tanto como Sarmiento en sus *Viajes*. Montalvo cedió —como muchos hispanoamericanos— al deseo de escribir en francés.³⁰ Pero aun en el momento de ceder al prestigio de la lengua francesa Montalvo no dudó del valor de la española. Por estrategia literaria, por vanidad social, por el deseo de escaparse a las penurias del Ecuador, cuyo público lo desalentaba con su indiferencia, mojigatería y mala fe, Montalvo prefirió escribir en francés en muy contadas ocasiones: en el fondo, permaneció purista.³¹ Cultivar las dos lenguas, en todo caso; pero sin mezcla: “¿No sería mejor aprender la lengua francesa sin olvidar la castellana?”, dice al oponerse fieramente al galicismo (CCERV, CIII).

Para Montalvo la lengua es como un culto, con sus ritos, sacerdotes y teólogos. “Padres de la Iglesia de la Lengua Castellana”, llama a Juan de Valdés, Covarrubias y Clemencín (ST, I, 348). Cuando Menéndez y Pelayo le reprocha el galicismo “romance” en la significación de “novela”, Montalvo “pone de patitas en la calle a ese gabacho advenedizo” y dice: “Me gusta la vigilancia con que algunos literatos montan la guardia en el palacio del idioma; y cuando uno de estos

vigías de penetrante vista nos advierte la presencia del enemigo, soy el primero en echar el arma al brazo e ir en defensa de esta segunda religión que se llama lengua pura, lengua clásica" (EE, 233).

Con evidente exageración se queja de que "el castellano de hoy no es sino el francés corrompido" (CCERV, CV). Habla de esas "montoneras furiosas de galómanos que ora hablando, ora escribiendo, quieren dar al través con la lengua patria" (CIV). "Separemos el escaso número de buenos escritores modernos, y todo es galiparla, traducciones zarramplinas, cuajadas de francesismos, en el todo diferentes de las obras del siglo de oro de la lengua" (EC, II, 209).

Si le viene a la pluma una palabra francesa, la cambia: "...en el país de las *marionettes* (decid títeres)..." (ER, II, 151).

Si utiliza "genio" —al que tenía por galicismo— necesita disculparse: "Los puristas y los galicistas espérenme hasta otra oportunidad" (EC, II, 9).³² Y cuando defendió la palabra "genio" no lo hizo con un movimiento impaciente de escritor libre ante las imperitencias de los galófobos, sino con el permiso de Clemencín:

Mas demos que fuese invento y riqueza del francés esta grandiosa palabra de sentido tan elevado y extenso; ¿era ésta razón para que nos priváramos de esa clavija de oro de la inteligencia? "Tan dignos de censura son los que embadurnan el lenguaje con voces extranjerías que no necesita, dice Clemencín, como los nimios puristas que no aciertan a consentir un galicismo" (ST, II, 62).

Siente como una grave responsabilidad cuando adapta la palabra "egotismo": "No se me acuerda haberla

visto en castellano, y si ésta fuera la primera vez que vistiese a la española, los solitarios fiarían por mí, y con su pasaporte no me sería difícil atravesar el campo de los críticos" (EC, II, 203).

Si no puede evitar el galicismo, lo usa, pero descargando en otros la culpa: "...ha hecho buenos negocios, como dicen los galicistas incorregibles" (ST, II, 216).

En una ocasión parece rebelarse contra el *Diccionario de galicismos* de Baralt: "Lo de los galicismos, hermano, indica ciega esclavitud en usted: ha leído el Diccionario de Baralt, y ya no quiere oír otra cosa. Mas no hemos sabido que la Academia Española hubiese canonizado ese autor, estimable desde luego" (ST, I, 351). Pero repárese en que Montalvo se desliga de Baralt sólo en la polémica, y para recostarse al punto en la Academia. Corre la autoridad de Baralt a la Academia, pero no se emancipa del purismo recalcitrante.

Si admite unas palabras extranjeras es porque sigue el ejemplo de otros escritores: "*Meeting* digamos, para no quedarnos atrás de los que hoy hablan lengua castellana con propiedad y cultura" (C, I, 83).

e) *Etimologías*

Otro de los aspectos de su actitud académica fué su fe en la etimología. Para él el idioma era "la lengua científica que se levanta sobre los fundamentos de la etimología" (ER, I, 9). Manejaba el *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Pedro Felipe Monlau (1808-1871), y siguiendo la advertencia del mismo Monlau, de las raíces derivaba vocablos nuevos (ST, I,

367). “La pureza de la lengua es su cultura —dice—: sin etimología no puede haberla sabia” (ST, II, 63).

f) *M o d e l o s*

No siempre imita Montalvo a los grandes escritores porque él, espontáneamente, haya descubierto su valor, sino porque algún preceptista se lo recomienda. A veces no sabemos si Montalvo venera al *clásico* o al *clásico corroborado* por el preceptista. En este sentido son interesantísimas las polémicas sobre la lengua que Montalvo debía sostener con académicos hispanoamericanos o, simplemente, con periodistas de su patria o de Colombia. Al defender una expresión propia suele apoyarse en fuentes de autoridad: estas fuentes, generalmente, son “clásicos”, pero glosados por preceptistas. Se nos revela así un Montalvo que escribe rodeado de Diccionarios de Autoridades, Tesoros de la Lengua Castellana, Gramáticas, Refraneros, Retóricas, etc. Algunos ejemplos:

[Después de recordar ciertos modos de decir de los Argensola, de Santa Teresa y de Luis de Granada, nos agrega:] Don Antonio Capmany, portaestandarte del purismo riguroso, corrobora la legitimidad de esas locuciones (...) Con que si estampé un gazafatón cuando dije que el diablo mismo *le huía* al consabido pícaro, porque éste era peor, Santa Teresa, Fray Luis y don Antonio tuvieron la culpa (ST, I, 365).

El verbo *pasar* unas veces es activo, otras de estado: Cervantes lo usa en una y otra significación, como observa don Diego Clemencín (...) a don Miguel abonado por don Diego, con el sombrero en la mano... (ST, I, 346).

...ahora oigamos a Cervantes: “el hombre que vió del modo que trataban a su compañero...” Y don Diego Clemencín, comentando este pasaje: “Manera elegante de decir, en lugar

de: que vió *el modo de* que trataban a sus compañeros (*Comentario al Ingenioso Hidalgo*) (ST, I, 367-8).

El que me condena esta frase, tiene que condenar la de Fernando Rojas; y Clemencín advierte que la tragicomedia de *Calixto y Melibea* es libro de *gran autoridad* para el lenguaje (ST, I, 359).

[Después de citar a Feijóo y *El lazarillo de Tormes*, Montalvo da la clave de dónde halló esas citas:] “Es lástima, dice Clemencín, que esta expresión vaya anticuándose, porque es más elegante y menos familiar que *hablar de* o *acerca* de un negocio” (ST, I, 366).

Izquierdar tiene buen origen y es oportuno: de esta manera haría yo mi defensa, si yo lo hubiese inventado; pero no soy yo, sino Cervantes, quien ha dicho: “el canónigo, como vió que don Quijote *izquierdaba*...” Y ni aun él es el inventor de la hermosa palabra, sino Fray Luis de Granada, según lo insinúa el más prolijo y atinado de los comentadores del *Quijote*: “Izquierdar, apartarse del camino recto de la razón: palabra metafórica felicísimamente inventada, tal vez por Fray Luis de Granada en el *Símbolo de la fe*” (ST, I, 367).

...representante, en la España de Hurtado de Mendoza, Moncada, Luis Vélez de Guevara, Jovellanos, Fernández Guerra, es cómico, histrión o miembro de farándula, como lo pueden ver los aficionados a las buenas letras en los *Comentarios* de Clemencín al *Quijote*, el *Análisis* de don Vicente de los Ríos, la *Filosofía de la elocuencia* y otras obras magistrales (ER, II, 206).

Por encima de la Academia y de los preceptistas levantaba, pues, Montalvo, la autoridad de los modelos “de la gran época de nuestro idioma”; pero en parte había descubierto esos modelos gracias a la Academia. Las autoridades que Montalvo reverencia son un poco las del Diccionario de Autoridades. En un ruedo de grandes creaciones literarias españolas —la *Celestina*, el *Lazarillo de Tormes*, *Rinconete y Cortadillo*, *Guzmán*

de Alfarache, etc.— de pronto asoma la cabeza el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (CCERV, LXXXV). A veces si hace entrar al preceptista en esa sociedad de escritores originales es para que el preceptista censure a los escritores defectos de gramática: así —¡qué siglo XVIII es esto!— Montalvo cede a la preceptiva y a pesar de toda su admiración señala defectos a Cervantes (CCERV, LXIX). Aun en su adoración por los “clásicos” había motivos académicos, como si “los maestros de la lengua” lo fueran, no tanto por el poder de su expresión artística, sino por estar libres de galicismos, ya que en su época el francés “estaba lejos de preponderar entre los modernos, y el castellano privaba en todas las naciones cultas” (ST, I, 348).

VIII

CULTO A LA LITERATURA ESPAÑOLA

No hay que exagerar, sin embargo. Es verdad que Montalvo estimaba y sobreestimaba a los escritores españoles con un criterio muy influido por académicos y preceptistas; pero también es verdad que los leía con real devoción. En sus páginas surgen, espontáneos, citas o recuerdos del Arcipreste de Hita, el *Amadís*, Jorge Manrique, la *Celestina*, Santa Teresa; el *Lazarillo de Tormes*, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Meléndez Valdés, etc. Era un solitario, y los volúmenes de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra debieron de haberle ofrecido la sociedad que más prefería. Además, era muy conser-

vador, muy tradicionalista, poco curioso para las grandes novedades científicas, filosóficas y políticas de su tiempo, hasta el punto de que al enterarse de ellas solía adoptar una actitud reaccionaria, como se verá más adelante. Aunque leía en francés, en italiano y en inglés, aunque viajó varias veces por Europa, su alma estaba enraizada en lo hispánico, y muy conforme de habitar allí. A americanos de tanta avidez como Sarmiento, la literatura española, que se había quedado muy atrás en la marcha de la cultura europea, no podía satisfacer; pero para Montalvo, menos intelectual y más esteta, la literatura española valía por su lenguaje. ¿Qué le importaba a Montalvo que España no produjera ciencia ni filosofía ni teorías políticas? Él era un apasionado por la materia misma de la lengua, y esa pasión se alimentaba de libros españoles.

No estudió literatura: la leyó. Lo que él estudiaba eran Preceptivas. Ahora bien: dentro de las Preceptivas —como dentro de un calidoscopio— había combinaciones de vidriecitos de colores, de pedacitos de Fray Luis de León o de Cervantes, de una frase de la *Celestina* o de un modismo de Santa Teresa. En las Preceptivas, pues, esas citas tenían cierto orden, estaban allí para demostrar algo, respondían al conjunto de los preceptos. Y en Montalvo, ya hemos visto, los “modelos” de Literatura aparecen también configurados por el orden de las Preceptivas. Pero cuando Montalvo deja de mirar los añicos de modelos que se mueven en el interior del calidoscopio y se asoma directamente al panorama abierto, ancho, rico, vivo y matizado de la Literatura, ya no descubría ningún orden. Toda la Literatura se le presentaba como una sustancia con el color del oro, pe-

ro indiferenciada y amorfa, desde el *Cid* hasta Castellar, su amigo de Madrid. No distinguía ni períodos ni ideales estéticos ni rasgos individuales: el pasado literario español, por ser pasado y por ser español, ya le encandilaba con sus dorados reflejos. Ya vimos cómo los creadores del lenguaje artístico se mezclan en la devoción de Montalvo con los meros codificadores del lenguaje artístico. Y ahora veremos cómo mezclaba a los mismos creadores entre sí, pues no los invoca en orden, como lo haría espontáneamente quien tuviera una imagen clara del desenvolvimiento histórico de la Literatura. No: se atropellan, se aglutinan, se desbandan y vuelven a agruparse sin ton ni son:

...esos santos difuntos que se llaman Rivadeneira, Hurtado de Mendoza, Quevedo, Cervantes, Argensolas, Jovellanos... (CCERV, CIV).

Carlos Coloma..., Mariana..., Bello... (ST, I, 351).

Lazarillo de Tormes..., *Guzmán de Alfarache...*, *Calixto y Melibea...*, *Rinconete y Cortadillo...* (CCERV, LXXXV).

...yo les confundiría tal vez poniéndoles por delante los maestros de la lengua..., a Granada, Cervantes, Coloma, Las Casas... (EC, I, 177).

A todos admiraba, todos fueron para él manantiales de la mejor lengua. Acaso, en su glorificación de la historia literaria española, sólo el período barroco haya sido olvidado: ¡otro rasgo muy siglo XVIII! Y, en efecto, en su apreciación de la literatura española puede más el "buen gusto" neo-clásico que su gusto personal por una prosa barroca en el detalle. Góngora no aparece en sus páginas: estaba condenado por los preceptistas...

Maestros originales, inventores, muchos y muy grandes ha

tenido España en todo tiempo; y para artífices delicados de la lengua y pulidores de todas sus partes, ningún pueblo como ella. ¿Pero en dónde, en dónde ahora los Granadas, los Marianas, los Leones? Las Teresas de Jesús ¿qué se hicieron? Los Nierembergues ¿dónde fueron? Ávila, Malón de Chaide, Yépes, frailes insignes que ilustraron el convento y dieron nombre a su siglo con sus obras... (etc.) Las ondas majestuosas que en la *Guerra de Granada* corren por sobre los tiempos y los acontecimientos pasados, comunicando profundo respeto a los lectores; los armoniosos raudales en que Fuenmayor hace pasar la vida de Pío V, repitiendo la gravedad y numerosidad de los *Anales* de Tácito; el gracejo culto y fino, el lenguaje inimitable de *Lazarillo de Tormes*; la frase ajustada y elegante de *El pícaro Guzmán de Alfarache*; la propiedad, gracia y maestría de *Calixto y Melibea*; la sal ática de *Rinconete y Cortadillo* en ese hablar de todo en todo castizo; nada de esto, nada, tiene hoy imitadores... (CCERV, LXXXV).

¡Y qué lengua!: la de hablar con Dios; la lengua muda del éxtasis en Santa Teresa; la de la oración hablada en San Juan de la Cruz; la de la elocuencia eclesiástica en Fray Luis de Granada; la de la poesía en Fray Luis de León, Herrera y Rioja; la de la historia en Mariana; la de la novela en Hurtado de Mendoza; la de la política en Jovellanos; la del amor en Meléndez Valdés; la de la risa en Fígaro; ¡qué lengua!: la de la elocuencia profana en Castelar; ¡qué lengua! (CCERV, CIII).

Espíritu de la Santa Doctora, desciende sobre mí, alumbra-me. Alma del padre sabio, ¡oh, tú, Granada invisible!, si en tus peregrinaciones al mundo; si cuando sales a recoger tus pasos, aciertas a distinguir a ese devoto de tu nombre, béndícele. Y tú, Cervantes, a quien he tomado por guía, como Dante a Virgilio, para mi viaje por las oscuras regiones de la gran lengua de Castilla, echa sobre mí los ojos desde la eternidad, y anímame; llégate a mí, y apóyame; dirígeme la palabra, y enséñame. Cuando yo te pregunte: Maestro ¿quién es esa sombra augusta que a paso lento está siguiendo la orilla

de ese río? Tú has de responder: Inclínate, hijo, ése es don Diego Hurtado de Mendoza.

Maestro ¿quién es ese espíritu que se agacha a beber en esa fuente, debajo de estos acopados mirtos? —Es Moratín, llamado Inarco Celenio. A éste no le hables: huirá como una cervatilla; es tímido y esquivo como una virgen vergonzosa.

Maestro ¿quién es esa alma rodeada de un resplandor divino, que está echándole la mano al cuello a ese arco iris? —Ese se llama don Gaspar de Jovellanos, hijo. Es el pontífice de los escritores: llégate a él, y dobla la rodilla (CCERV, CVII).

IX

LA IMITACIÓN

Los pasajes que acabamos de reproducir son de “El Buscapié”, y por ser “El Buscapié” prólogo a los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* nos revelan cómo uno de los ritos de ese culto al pasado literario español fué la imitación. “Bien está que no hablemos como esos antiguos en un todo; mas la pureza, la eufonía, la numerosidad, la abundancia, busquémoslas, imitémoslas” (CCERV, CVI).

Montalvo admiraba aun las cenizas del ya ardido lenguaje poético. Las recogía en urnas; las volcaba luego a su prosa. Creía que la ceniza sirve de abono. Y hasta tal punto remedaba la lengua del pasado literario español que al contar anécdotas personales llegó a presentarse hablando como un personaje del *Quijote*. En *Las Catilínarias* reproduce un diálogo que él mantuvo con un cura “en un caserío de cuyo nombre no quiero acordarme”; y he aquí su parla cervantesca:

“Holgárame, dije, de que vuestra reverencia no hubiera yantado cuatro días, y así tuviera yo la gloria de restaurarle y sustentarle para quince días con mi repostería. A vuestra paternidad no se le oculta que, el que de Sevilla sale, herrada lleva la bolsa: quiero decir que a Barbacoas no echa uno a andar sin harto pan, jamón, pernil, manjar blanco y otras porquerías que hubieran hecho abrir el ojo a Sancho Panza” (C, I, 172).

Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* —“ensayo de imitación de un libro inimitable”— es un ejemplo de esa dirección mimetizadora. Pero en realidad no imitó el estilo del *Quijote*. Imitaba más bien el modo de andar de esa gran persona histórica que era la lengua de Castilla. Claro que no advertía sus ritmos, sus gestos particulares, los rasgos expresivos de cada instante: pero “el aire del idioma” —como lo llamaba él—, eso es lo que quería imitar. Llamaba “lengua de Cervantes” a toda la lengua; pero no era especialmente a Cervantes a quien imitaba:

¡Oh vosotros que anheláis por hablar la lengua de Cervantes! Si queréis pruebas, aquí sale por mí don Francisco de Quevedo... (ST, I, 63).

Cervantes, Quevedo, para él daba lo mismo. Más aún: tan autoridad era el *Poema de Fernán González*, de la época de la expansión castellana, como Garcilaso, Calderón o Jovellanos.³³ Y es explicable: no era filólogo ni disponía entonces de libros de estilística con una visión histórica de la lengua y la literatura. Daba vueltas las hojas de viejos libros, copiaba en cuadernos frases, palabras, modismos, sintagmas... Y a veces se entregaba al “pastiche” con el buen humor de un adolescente juguetón:

Matrimonio es ayuntamiento de varón y de fembra, para vivir siempre en uno e non se departir, dice don Alonso el Sabio en las Siete Partidas; y nosotros añadimos: e para llamar el home vieja a la muier, e la muier bellaco e robador al home; e cuando estén en el lecho volver la espalda el uno al otro, e tirar coces, e llamar al enemigo malo, e facerlo venir a entre ellos. E plañir la fembra, e decir que... (ER, II, 154).

Non es de buena caballería el decir uno por ál, rezan los estatutos de las órdenes caballerizas. Non es de hombres principales nin de señores viejos contrafacen los fechos notorios, porque tal mala guisa revierte sobre los contrafechos, decimos nosotros (ER, I, 94).

En el período que viene vuelven a las andadas, torna el mismo tejemaneje; y como nada le conviene más al dictador que la energía, se levanta luego a pie, e mete mano al acero, e comienza a espadear muy fieramente, e da tamañas heridas, que al que alcanza bien, no ha menester maestro (ER, I, 157).

Desde el Fuero Juzgo a ningún buen cristiano le es permitido tomar consejo sino de la santa madre Iglesia; porque si fablan con los diablos, éstos les fascen torvar las voluntades a los hombres e a las muieres... (etc.) Yo no fablo con los diablos, y así, no haya temor de que esté mal aconsejado: non fago imágenes o otros fechizos, nin doy yerbas a persona... (etc.) (ER, I, 190).

A estos caballeros andantes de retablo ya don Quijote los descabezó a todos; e ansí non me da afincamiento de las sus coitasas bravezas... (etc.) (ST, I, 373).

Tales "pastiches" son casos extremos que, por lo demás, aparecen en los momentos humorísticos de su prosa polémica. Pero a lo largo de toda su obra hay una imitación normal y seria del pasado literario. Montalvo —como un neo-clasicista— convertía en doctrina su gusto por los antiguos:

En orden a lenguaje sepa, si alguno se previene a censu-

rarnos, que lo hemos aprendido en los autores clásicos, en los escritos del buen tiempo. Suele suceder que el torneo de una frase no suena bien para un oído torpe; que una manera de construcción, autorizada acaso por Cervantes y Granada, no la oyeron ni la saben los instruídos por Mata y Araujo; que no alcanzan a estimar un corte nuevo para ellos y elegante, y todo es lanzarse en ciegas invectivas sobre que no entendemos de gramática o que faltamos al arte de hablar bien; para lo cual acuden luego a sus librajos, sin venírseles a las mientes que no hay *arte* ni diccionario capaces de contener toda una lengua, y que donde se la estudia y aprende, donde se la chupa el jugo, si hay quien me sufra esta expresión, es en los autores consagrados por el asenso unánime. Si hubiere quien venga a corregirme el uso de algún verbo, cuidado que le ponga cara a cara con los Argensolas; si burlarse quisiere de un modismo nunca visto ni oído por él, tendrá tal vez que haberlas con todo un Moratín, o cuando menos con un Morde-Fuentes. Pues adviertó desde ahora que en hecho de lengua yo nada he inventado, y si algo hay nuevo en mi modo de decir, lo debo a la lectura de los maestros del siglo de oro de nuestra habla, guiada por la sabiduría a Capmany, Clemencín y Baralt, ilustres defensores del español castizo (EC, I, 19).

Las reglas en el arte no son sino observaciones confirmadas por la experiencia: el buen juicio de los doctos, de esos cuyo discernimiento separa con tanteo infalible el oro fino del bajo, el bajo de la escoria; 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 (CCERV, XII).

Llámase modelo una obra maestra, porque está ahí para que la estudiemos y copiemos (CCERV, XXII).

Malas son las lecciones de lengua castellana sin consulta previa de los verdaderos maestros: así enseñamos errores, y no reglas que sufragan para su pulimento y hermosura (ST, I, 357).

Hagamos un solo autor de Jovellanos y Capmany, y el resultado será el escritor perfecto: el uno con su franqueza tal vez extralimitada, el otro con su rigurosa intolerancia, pasan los términos de lo razonable: las sabidurías de esos dos insignes españoles, corregida la una por la otra, dieran por resultado un Fray Luis de Granada cual lo requieren nuestros tiempos (ST, II, 64).

A lo largo de este tema hemos ido girando siempre hacia el mismo lado, cerrando a cada vuelta el espacio lingüístico en que se movía Montalvo hasta llegar a un punto casi inmóvil en que todo era imitación de modelos con arreglo a preceptos académicos. Pero ahora, como en un vals, debemos empezar a girar hacia el otro lado, a desenvolvemos de todo lo anterior, a mostrar cómo Montalvo tenía una actitud de libertad. Gracias a esta libertad, su estilo, tan cuajado de modelos, sin embargo no recuerda concretamente a ninguno. Como observó Juan Valera, “se diría que los ha leído todos, que los conoce todos”, pero que ha logrado componer “una muy singular manera de escribir”.³⁴

X

LA LIBERTAD ESTILÍSTICA

El que Montalvo hablara con el lenguaje de los neoclasicistas —“el buen gusto”, “las luces”, “las reglas y leyes del buen decir”, etc.—, su prosternada postura ante la Academia, las gramáticas y los modelos, su manía de lingüista aficionado, siempre enredado en una discusión sobre si puede o no decirse esto o aquello, eran, en verdad, cosas de su tiempo y de su solar ame-

ricano. Todos, unos más, otros menos, estaban gastando los últimos cobres de la herencia del siglo XVIII. Leía lo que todos leían; respetaba lo que todos respetaban; y en sus polémicas tenía que mostrarse más académico que las Academias, porque sus antagonistas eran también académicos correspondientes o, por lo menos, frailes y periodistas conservadores muy apegados al criterio de las Academias.

Pero Montalvo era un escritor con voluntad de estilo. De haber seguido hasta el final las direcciones más o menos teóricas de su actitud académica, no se hubiera salvado como escritor. Afortunadamente en los adentros mismos de su academicismo había principios de libertad. Montalvo se ofrecía al pasado para entregarse e impregnarse de él: pero ese pasado no era tan espeso e imitable como el que fascinó a los clasicistas de otros tiempos. El pasado al que se ofrecía Montalvo era tan amplio, tan repartido, tan variable y contradictorio, tan irregular y disparatado, que el tener que acomodar la visión a tantos siglos y a tantos altibajos y luego el tener que escoger una menudencia del Fuero Juzgo, de Quevedo o de Larra era un ejercicio muy parecido al ejercicio de la libertad. Montalvo se inclinaba también hacia la Academia y los preceptistas: consultaba devotamente sus mamotretos, cogía un rosario de palabras entre los dedos y rezaba con ellas, tenía un santo horror a los pecados de la lengua y se arrodillaba ante buenos y malos sacerdotes para pedir consejo y absolución. Pero en el fondo de este culto —exterior y ritual como todos los cultos— había una auténtica religiosidad que lo salvó como escritor; porque si bien respetaba la autoridad de afuera, lo cierto es que

al plasmar su lengua literaria obedecía a una íntima y desbordante vocación creadora.³⁵

Su pasión verbal fué, pues, fuente de su libertad artística. Hasta qué punto fué libre es lo que veremos en el próximo capítulo.

II

LA COMPOSICIÓN

LA VISIÓN DEL PÚBLICO

Montalvo, como cualquier escritor, contemplaba sus propios sentimientos, reacciones y juicios; y luego a todos esos contenidos de su conciencia los configuraba literariamente, apuntando a ciertos valores estéticos que él creía ya acreditados. Pero en este proceso de la creación literaria el escritor no mira solamente con sus ojos sino con los de su público. Aun los poetas líricos más originales e íntimos no pueden menos de tener en cuenta la tónica de su tiempo, los caminos por donde andan los otros poetas y los gustos de los lectores ideales. El poeta podrá contradecir las modas vigentes, pero hay algo que para él vige inexorablemente: el público. Éste o aquél, real o imaginado, pero tiene que haber un público. Es el aire para el vuelo de la paloma; es, en definitiva, lo que hace posible la obra literaria. Tan importante es la visión del público que si un escritor, en el momento genesíaco, lanza una mirada a los jóvenes o a una revista de determinada tendencia o a los extranjeros o al mundo oficial o a los colegas o a una posteridad soñada, los cambios en su acomodación espiritual refluyen instantáneamente en el lenguaje y, por lo tanto, el público aparece como colaborando en la obra. Es fácil analizar la obra y encontrar cuál era el público al que se dirigía el autor. La literatura consiste en objetivar las experiencias del escritor; y si esos objetos logrados valen para el público es porque, desde dentro, han sido contruídos por el público.

Para comprender a Montalvo debemos, pues, ima-

ginarnos cuál era su público. O, mejor dicho, cuáles eran sus públicos, porque a fuerza de no tener ninguno concreto, se volvía desesperadamente de un lado a otro, en busca de amigos, sin saber a quién dirigirse, si a los ecuatorianos o a una vaga posteridad.

Como periodista, como militante de la vida política del Ecuador, como autor de libelos agresivos y de propagandas entusiastas, Montalvo tenía que estar con los ojos bien abiertos a la gente que lo rodeaba. Era un político; y, como los políticos, su realidad era la inmediata.¹

Casi toda su obra arrancó de allí, de la lucha contra los males del Ecuador, que eran los males de nuestra América: la anarquía, el caudillismo militar, la fanática voluntad de poder del clero, la ignorancia de las muchedumbres, el despotismo, la corrupción administrativa, la chabacanería, la injusticia, la pobreza, la violencia, la degradación...

Pero su literatura política tiene estas rarezas: va a destiempo con los hechos y no los enfoca con limpidez. Es como si Montalvo se distrajera de la política por estar pensando en otra cosa, y, al mirar los hechos, los viera a través de una lente impropia. De aquí que sus libros no tengan la turbulencia que podía esperarse de vida tan combativa: "En don Juan encuentro yo sosiego, reposo, cuidado y celo del propio decoro y una majestad altiva y serena", ha observado un compatriota suyo.² Sus lectores contemporáneos observaban que "sus flechas... son plumas de paloma que vuelan más poéticas que belicosas" (EC, II, 318-9. Ver también en pp. 254 y 274).

No es nuestro objeto estudiar a Montalvo en cuan-

to político, ³ sino comprender las relaciones entre el escritor y su público. Y es evidente que Montalvo, aunque hacía política, no estaba sincronizado, lúcidamente, con los acontecimientos del Ecuador. ⁴

¿Qué le ocurría a este escritor político para que su literatura, poderosa y agresiva, golpeará sin embargo un poco más allá o un poco más acá, pero no en el blanco justo y en el instante preciso?

Creo que Montalvo no enfocaba el público concreto; y no lo enfocaba porque, en lo más profundo de sí, se sentía ajeno a la realidad del Ecuador. Y de América. Muchos románticos hispanoamericanos también se declaraban “desterrados de la sociedad”, repitiendo una frase del romanticismo europeo. Pero el hecho de que fueran desterrados de verdad, desterrados políticos, era una prueba del mucho interés que ponían en las vicisitudes políticas de su sociedad. Montalvo (que sufrió tantas persecuciones políticas) acaso se diferencia de los otros románticos en que, al desear la soledad y el exilio, era sincero y significaba un real apartamiento de América. “Allí —dice al describir un hermoso lugar ecuatoriano donde se retirará— no se oye el vocerío antipático y amenazante de la política, allí se olvida todo, y con no saber lo que sucede, es uno tan feliz como si nunca hubiera sufrido mal ninguno” (EC, I, 229).

II

AMÉRICA Y EUROPA

Era un inadaptado. ¡Siempre pensando en planes

de escape! Su vocación era literaria, no política; pero no había en Ecuador —ni en América— condiciones favorables para una vocación así: ni público, ni imprentas, ni crítica, ni estímulos. Amaba a América, sí. ¡Quién no ama su terruño! Además, participaba de los ideales románticos de una América unificada, liberal y progresista, dueña del porvenir (EC, I, 6 y 316). Pero más que “la gran causa americana” sentía las penurias del vivir en América.⁵

Aun sin haber vivido en París, aun sin haber visitado los lagos de Suiza, ni Roma, Venecia, Génova, Milán, Nápoles, Florencia, Granada, Córdoba —viajes éstos que hizo por primera vez de 1857 a 1860; en plena juventud—, Montalvo habría sentido las diferencias de presión y calidad entre la cultura europea y la americana. Pero esos viajes —y los que más tarde realizó a París, en 1869 por unos meses y en 1881 por ocho años, hasta su muerte— le acentuaron en lo vivo las diferencias entre ambos mundos.

América es, para él, “la inocente América”, un mosaico de “pueblos en infancia”. Semisalvaje, semi-bárbaro, son sinónimos de hispanoamericano.⁶ Y si en ocasiones —CCERV, XXIX, y PD, I, 422— celebra *more romantico* las ventajas en sensibilidad, imaginación e ímpetu del “hijo de los Andes” sobre el civilizado europeo ¡cuántas veces no se quejó de vivir aquí, “en esta infeliz hasta no más porción del mundo en donde me cupo la desgracia de ver la luz del día”! (EC, I, 211).

Uno de sus admiradores se lamentó de que pluma como la de Montalvo tuviera que malgastarse en foliones de menor cuantía, “contra Catilinas que todos

juntos no valen uno de sus rasgos". ¿Por qué, por qué?, decía. Y Montalvo lo explicó así:

Porque erré el lugar de mi nacimiento (...) Y nadie tenga esta razón por vanidosa, ni vaya a imaginar que yo deseara haber nacido en la capital de Francia o en la de la Gran Bretaña: si mío fuera elegir el lugar de mi cuna, en un tris hubiera estado que no me decidiera por las regiones donde el Amazonas, rey de los bosques, gobierna en silencio a la naturaleza, o sobre las orillas del Mississipí, por donde van corriendo Chactas y Atala en busca de soledad para sus amores y sus dolores (C, II, 1).

La naturaleza americana era, pues, lo que él sentía, era lo que le creaba nostalgias (EC, I, 75, 228-9). Pero no era una pura atracción telúrica: había en ese gusto, según se habrá podido ver en la última cita, mucho Chateaubriand, mucho romanticismo literario. No podía dejar de ser americano, pero le dolían las mutilaciones culturales del americano.

...¿mas qué he de hacer si esa pazpuerca llamada suerte; ese ignorante hijo de la piedra llamado destino, me toman de la nada y me depositan en esa cueva de murciélagos donde el sol brilla pero no fecunda? (C, II, 3).

Denme un Ecuador libre, ilustrado, digno, y soy ecuatoriano; de lo contrario me quedo sin patria (EC, I, 117).

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 (ME, 111).

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 incompreensión de las gentes, la diatriba, la envidia, la falta

de curiosidad y respeto por la creación espiritual, la pobreza de las imprentas, la escasez del público, la mezquindad de los críticos, la sordidez ¡la sordidez! de esta América chabacana y violenta. Lo mejor de Montalvo se perdió en esta lucha contra el medio, lucha esterilizadora que afeó sus páginas.

Aquí el escritor no puede, no vale nada. El que no entiende, por ignorancia le desprecia; el que entiende, por viles motivos le aborrece, y todos le difaman (EC, I, 116).

El Ecuador no es para el caso [para publicar], por mil razones, y entre ellas, la miserable situación de la imprenta. Heroísmo es acometer aquí la empresa de la publicación de cualquier escrito, por corto que sea; y si mis compatriotas supieran qué cóleras, qué angustias, qué contratiempos, qué amarguras, qué penas son éstas, sin más que eso me canonizarían (EC, I, 286).

Ahí tienen ustedes, cautivos del Ecuador, que de una ciudad a otra de la misma república [Colombia] ... no puede remitirse a una persona más de dos ejemplares de un opusculo no mayor ni de más peso que una hijuela de cáliz (PD, I, 205).

Triste cosa es verse uno en la precisión de reducir a pedazos los hijos de su alma y su ingenio, por falta de imprenta: ¡por falta de imprenta, sí, señores! Con mil trabajos hemos podido conseguir un puñado de letras y una prensita (...) le es imposible a su autor hacer cosa de importancia en Quito, capital de una república (...) A cada rato viene el impresor: Señor, no hay a; Señor, se acabó la o; Señor, falta i. Con dos mil demonios ¿y de dónde saco yo todo eso? Despechado no, pero sí desconsolado y triste, me voy (ER, II, 229-230).

Yo no soy de esos gigantes [Mejía y Olmedo]; guárdeme Dios de dar en loco subiéndome a mayores. Pero mientras recibo significativas demostraciones de apartados pueblos, tengo que bregar con la mayor parte de mis compatriotas, por ha-

cerles entender que no soy tan beocio ni tan malo como ellos tienen tanto gusto en figurarse (EC, II, 279).

Mas lo que me quiere quitar la vida a despecho de ese cordial, es la consideración de que hasta ahora nada he podido en este pueblo después de doce años de brega constante. Buen nombre, eso sí, fuera de mi patria: en el Ecuador, quemado todos los días por radical de parte de los clérigos, por clerical de parte de los comunistas. O yo soy loco, o mis compatriotas son los trogloditas del Nuevo Mundo. Para no serlo verdaderamente, me voy a un monte, hasta que me sea dadoirme en destierro voluntario, y para siempre (ER, II, 165).

Irse, irse de Ecuador, de América, fué, pues, un constante impulso en su vida. Una vez en Europa lo apretaba la pobreza, la enfermedad o la nostalgia y deseaba volver; pero apenas en su patria ya necesitaba evadirse otra vez.

Mi vida será siempre literaria: si consigo aquietar mi espíritu en medio del sosiego y la paz domésticos, seguiré estudiando y escribiendo, y cuando Dios lo permita me iré a una nación civilizada a publicar mis escritos (EC, II, 145).

Acuérdome haber dicho en el seno de la confianza, que, en caso de triunfo para los principios liberales; para en caso de establecerse un gobierno bueno y justo, observador de las leyes, digno y elevado; lo único que aceptaría yo sería una legación a Europa. Esto me honra: desearía volver a Europa a fin de ilustrarme; mas por el abatimiento, ni a la gloria me llevan (EC, II, 176).

...en cuanto a mis ambiciones, sepa que no las abrigo sino de diferente naturaleza; mi campo, mi carrera, son las letras humanas; pueda yo ponerme en Francia, y, con la gracia de Dios, el Ecuador no ha de pasar por la última de las naciones (PD, I, 372).

[Se refiere a cuando vivía en París] ...la suerte se me puso zahareña de repente, y, con un fiero ademán, me volvió a echar a este rincón (EC, II, 208).

Sin una desgraciada enfermedad que, a mi entender, me postraba para siempre, no habría vuelto de Europa y no habría perdido tanto tiempo, pero una vez aquí no he podido regresar, y se me han desvanecido mis acaso demasiado remontadas esperanzas (carta de 1866 al Ministro Pacheco, del Perú, reproducida por Oscar Efrén Reyes, *Vida de Juan Montalvo*, pp. 141-144).

Si llega para mí el día de volver a Europa... (EC, I, 286).

Este desquiciamiento íntimo, el no sentir raíces en ninguna parte ni saber a quién dirigirse, imprimieron a su prosa una marcha a barquinazos y con virajes súbitos: altibajos y zigzagueos, no ya de un libro a otro, de un artículo a otro, sino dentro de la misma página y aun en el mismo párrafo. Era que Montalvo no veía bien a su público. Ni sabía si lo tenía: "De los pocos que esto lean..." (ST, I, 32). Y este desasosiego distraía su estilo. Si invoca a sus lectores en seguida agrega: "...si nos lo depara el cielo" (CCERV, LXXVIII y EE, 5). A veces se le quiebra la voz: "¡Oh Dios! ¿Para qué hablo?, ¿quién me oye?, ¿quién me atiende?, ¿quién me sigue?" (EC, II, 304). O se paraliza en medio del camino porque le asalta la duda de si habrá alguien que se interese en lo que dice: "Ahora digo, cosas de éstas ¿las ha de contar o no un autor?; ¿le han de gustar o no al lector?" (ST, II, 26). O vacila en cuál ha de ser su estilo y su tema: "¿Qué les daré?, ¿qué no les daré a mis compatriotas?" (ER, II, 196). Aunque escribe para americanos lanza una mirada esperanzada a Europa: "Si este libro llegase por ventura a manos de lectores europeos..." (ST, I, 300). "Atrevidillo es el semibárbaro, dirá por ventura cualquier europeo que por casualidad deje caer la vista en estas paginillas" (C,

II, 121). Y gran parte de su obra la escribió pensando más bien en Europa. En 1874 Adriano Páez, Director de la *Revista Hispanoamericana*, de París, le escribió pidiéndole colaboración: "Hoy necesitamos a usted en Europa..."; "aunque ausente es preciso que usted sea una de las columnas de la Revista"; "yo me encargo de publicar en la Revista los artículos sueltos y de hacer la edición completa de sus obras. Esto sería para mí un título de gloria literaria y lo haría con un placer indecible. Haría la edición con un esmero y un interés exquisito, con prólogo de grandes escritores españoles".⁷ Por entonces Montalvo, proscrito en Ipiales, estaba escribiendo las páginas que luego se organizaron en *Siete tratados y Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. No es raro, pues, que con la esperanza de publicar en Europa, sus escritos se despeguen de América, como lo revela la siguiente explicación geográfica, válida sólo para europeos: "En la ciudad de Quito, en la América meridional..." (ST, II, 37).

III

EL PÚBLICO DE LOS CAPÍTULOS

Aunque Montalvo insista en que escribe para americanos, ese impulso centrífugo que movía su pluma lo dirige a públicos más y más universales.

Veamos un ejemplo: sus póstumos *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.

Montalvo dice que al escribirlos persiguió no sólo el aprendizaje de la lengua mediante la imitación, sino

nada menos que un fin ético. "He compuesto un curso de moral", nos dice en p. XXVII.

¿Moral para quién? ¿Acaso para un público de hispanoamericanos?

Él, al menos, lo dijo: "Si el libro 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" (p. XXXI).

¿De veras? Un balance del contenido americano de sus *Capítulos* revela más bien que no sólo se evadió Montalvo de la lengua de su tiempo (y de todas las implicaciones espirituales en el hablar) sino también de la misma realidad política.

Entre las promesas incumplidas de *El Buscapié* —tratado que sirve de prólogo a los *Capítulos*— figura ésta de americanismo.

Montalvo pudo habernos presentado un *Quijote* en América y sacar partido de las nuevas circunstancias del caballero. ¿Por qué no? En América también hubo *Quijotes*; y quizá el mismo Cervantes, para el *Quijote* verdadero, se inspiró en su casi pariente Quesada, conquistador de Nueva Granada.⁸

Pero dejemos la posibilidad del tema *Quijote en América*, puesto que no lo imaginó Montalvo; vamos a ver, de lo que sí se propuso él, qué elementos cobraron vida artística.

"...las escenas de nuestra obrita... no son casos ficticios ni ocurrencias no avenidas; más antes acontecimientos reales y positivos en su totalidad"; "las por nosotros referidas son historias pasadas a nuestra vista o de las cuales tenemos conocimiento" (p. LXXVIII);

"los personajes que en ellos hacen figura son todos reales y positivos, tomados de la naturaleza, bien así los en quienes concurren las virtudes, como esos bajos y feos que están brillando por el mal carácter o los vicios" (p. LXXXII).

Cierto es que la idea de estos *Capítulos* nació de unas antiguas páginas que él mismo había escrito "en tono cervantino" acerca de escenas lugareñas (ver p. LXXX). Pero luego Montalvo expurgó su obra de referencias a América. La exhibición directa, desembozada, del tirano Ignacio Veintemilla en el capítulo XLVII, p. 257, es excepcional. Uno sospecha en ciertas escenas que tienen "clave", que están hechas de anécdotas vivas. Pero esos tenues toques nacionales no son más patentes que en cualquiera otra novela, aunque sea utópica, pues a fin de cuentas la creación artística es revelación de las experiencias de un autor que vive en algún lado, y lo nacional se cuela sutilmente por ahí.

Por confidencias de Montalvo a un amigo se sabe que, años después de escritos, quitó a los *Capítulos* casi todas las trasposiciones de la política al arte. Lo que quedó es demasiado genérico para que aun los historiadores ecuatorianos puedan reconocer los personajes y episodios reales.⁹

Una prueba de la exclusión deliberada de todo material político americano aparece si comparamos el capítulo LIX, "que trata de la última aventura que le sucedió a nuestro buen caballero dòn Quijote", con la primera versión de la misma aventura tal como había aparecido en *El Cosmopolita*, II, 19. Al principio fué una clara crítica a las malas costumbres del clero: Quijote, en su locura, confunde a los frailes con sarra-

cenos que conspiran contra el cristianismo; las pelanduscas se le antojan cautivas; Quijote se lleva consigo al fraile alcanzado por su lanza; lo presentará al Congreso “porque vean esos legisladores cuán sin eficacia son sus leyes y cuán a despecho de ellas y de las buenas costumbres andan relajados los frailes”. Y sigue el sermón sobre la inmoralidad de la clérigalla. Ese episodio de frailes y barraganas, seis páginas en *El Cosmopolita*, se redujo a dos páginas en los *Capítulos*; y lo que perdió fué precisamente la intención política al servicio de la regeneración americana. Todo quedó atemperado.

¿Atemperado a qué?

Creo que a un público europeo con el que Montalvo soñaba secretamente.

IV

LOS CRÍTICOS

Es curioso: la arrogancia de Montalvo, que, lo dijera o no, deseaba influir en el mejor español de España, estaba compuesta en verdad de pequeños sustos, inseguridades y humillaciones. Era muy sensible al juicio de sus lectores; y una grima constante contra los críticos brama en el fondo de sus páginas.

El primer cuaderno de *El Cosmopolita* le atrajo las burlas de José Modesto Espinosa (Tomesdo Pinesaso); y desde entonces no cesó la fisga: Gabriel García Moreno, Juan León Mera, Rafael Merchán y muchos anó-

nimos, todos contra él y él contra todos, citándolos o sólo aludiéndolos.

¿Cuáles eran los motivos del ataque contra Montalvo? A veces, católicos exaltados reaccionaban contra el aire pagano de sus escritos, tan recargados de hechos grecolatinos, o contra su liberalismo político: Montalvo les parecía un hereje. A veces, liberales, quienes lo juzgaban demasiado conciliador, florido y elusivo. Pero su lengua era lo que solía desconcertar más. “Nuestro curioso don Juan”, le llamaban. Y se asombraban de su “ahinco en singularizarse en el modo de hablar”.¹⁰ “Hábil escritor”, reconoce al final de la lucha Mera, pero agrega que él no es “partidario de su escuela literaria”. De los *Siete tratados* Merchán dice que “parecen escritos por un loco. . .”

Herido por la indiferencia o por la incomprensión de los intelectuales ecuatorianos, Montalvo insistió a lo largo de toda su obra en la buena acogida que se daba en el exterior a sus escritos. Y llegó a afirmar, orgullosamente: “Tengo un auditorio tan extenso como América” (EC, II, 163). Pero sabía que no era verdad, sabía que estaba solo o que no lo comprendían. Y los elogios de Cuervo, Caro, Isaacs, Palma, etc., los recibía, no como de América, sino más bien como de una familia americana muy europeizada.¹¹

V

LA COMPOSICIÓN

En suma: que así como se desentendía de la lengua popular del Ecuador, también se desentendía del pú-

blico del Ecuador. Él anhelaba una lengua literaria sin geografía; también un público lector sin geografía.

Al escribir viajaba, pues, por un país ideal de pronunciados desniveles: una página se levantaba como una montaña; otra corría como un río por lo más bajo del valle. Tales desigualdades del terreno se debían a su modo de componer, en fragmentos que luego yuxtaponía. Repujaba cada unidad, a veces hasta lograr un poema en prosa; pero como ambicionaba vastos tratados y disertaciones, no sabía conformarse con su colección de miniaturas y las combinaba, arrimándolas, enlazándolas o subordinándolas. Sólo los manuscritos originales podrían darnos el secreto de los distintos relieves de la composición, pero ese secreto se nos ha perdido.¹² La imprenta ha pasado por todo eso como una aplanadora, dándonos la ilusión de una escritura continua, lineal, ordenada, lisa, firme y uniforme.

En *Siete tratados* es donde se presenta más difícil el problema de cómo Montalvo componía. En sus otros libros de ensayos —*El Cosmopolita*, *El Regenerador*, *El Espectador*— los artículos recopilados suelen ser breves, ocasionales y con temas que giran en un radio menor. Pero en *Siete tratados* hay tal maraña que el lector pierde la pista a cada paso.

Más adelante señalaremos algunos detalles de la composición, tal como la hemos entrevisto observando sus libros; pero entretanto conviene advertir por lo menos dos aspectos de esa composición: primero, su naturaleza solitaria, su aire de diario íntimo, a pesar de los temas políticos tratados; y, después, su carácter libresco, de literatura hecha a fuerza de memoria.

La literatura de Montalvo tiene, en efecto, mucha

“pieza de ocasión”, pero en realidad él gozaba de más libertad y ocio que cualquier editorialista asalariado en una empresa periodística. “Escribo por matar el tiempo, sin poner en las cosas vivo empeño”, decía (EC, II, 389); “mi flaco, o mi vocación, es la pluma” (ER, I, 137); “Hela escrito [*Judas*] . . . por vía de pasatiempo en esta Tebaida, donde sólo por falta de barba espesa y lengua no soy ermitaño profeso” (PD, I, 207). Escribe una parodia de Cervantes “por rehuir el fastidio” en el destierro (CCERV, LXXIX), etc. Y si bien los acontecimientos políticos provocaban sus libelos, él escribía en hojas sueltas y sobre el tema que quería. Era dueño de sus horas; vivía pobre pero independiente (independiente de patrones, aunque dependiente siempre de préstamos y socorros).¹⁸ Si escribió, pues, “piezas de ocasión”, fué por quijotismo, por “haber salido yo, muchacho aún, con una pluma en la mano que hería como lanza, en los malvados opresores y en los serviles oprimidos” (ST, I, 374). Sólo que era un Quijote al revés, un Quijote que no se hubiera apeñado al ser vencido por el caballero de la Blanca Luna sino que, al contrario, hubiera abrazado con gusto la arcádica vida de pastor. Y casi lo dice, cuando en 1876, al volver desganadamente a Quito después de la muerte de García Moreno, habla de “la pesadumbre que nos causa el haber perdido la tranquilidad y el silencio de nuestro destierro” (PD, I, 338). Al componer sus *Siete tratados* era, pues, lo bastante libre para emprender cualquier camino, para darnos pequeñas unidades sueltas o largos tratados, para demorarse en una página poemática o dejar correr la pluma sin límite. . .

Hizo lo que hizo porque ésa fué su voluntad.

En cuanto al segundo rasgo de su composición —las lecturas recordadas y su aprovechamiento literario— hay que tener en cuenta que Montalvo, además de estar dotado de una memoria excepcional, se sentía familiarizado con el método mnemónico, que era el que prevalecía en los colegios del Ecuador, acaso por influencia de los jesuitas.¹⁴ No era el lector hedonista, que se abandona lánguidamente a sus lecturas, sino un lector que se proponía recordar lo que él consideraba importante para su actividad de escritor.

No sólo cargaba la memoria de hechos: también los anotaba en libretas de apuntes que llevaba consigo. Y probablemente en París, al dar los últimos toques a los manuscritos de *Siete tratados* y *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, fué a bibliotecas a confirmar y buscar datos. Aquella exclamación de Montalvo, al evocar su destierro a Ipiales —“¡sin libros, señores, sin libros!; ¡si tenéis entrañas, derretíos en lágrimas!”— ha sido tomada por los críticos demasiado al pie de la letra. Los *Siete tratados* no surgieron, venusinamente, de la nada, sino que fueron compuestos en mosaico, a fuerza de memoria, de anotaciones y consultas bibliográficas. He aquí una prueba. Al explicar cómo cuatro o cinco páginas de *El Cosmopolita* se convirtieron años después, en su destierro de Ipiales, en las ciento cuarenta o ciento cincuenta de la *Réplica a un sofista*, dice Montalvo: “Con más lectura he podido ahora ampliar ese estudio y darle la forma que lleva” (ST, I, 374).

Con más lectura. . . Leyó libros, pues; leyó mucho; y no sólo por puro placer sino para alimentar sus propios escritos.

VI

FUENTES

Si la literatura de Montalvo es tan libresca no se debe a que leyera más libros que otros americanos, ni más variados, sino a que él daba mucha importancia a ciertas lecturas, y durante toda la vida las aprovechó. No me he propuesto establecer las fuentes de Montalvo, que sería un trabajo exterior, y, además, tan engorroso que una vez hecho parecería desproporcionado al tema. Montalvo abre la puerta a todos los autores: cada uno de ellos entra con un fardo de lecturas a cuestas, y allí lo descarga. Las páginas de Montalvo se van llenando de bultos: ¿quién va a ponerse a clasificarlos? Un índice de autores de las obras de Montalvo se parecería mucho a un índice de autores de cualquier manual de literatura universal. Montalvo solía citar por afán de lucirse. Pero ni leyó todos los autores que citaba ni, de los que leyó, todos influyeron en él. A veces, en un alarde de información, mostraba las cumbres que él veía más altas en la cultura mundial: cuando en *El Buscapié*, por ejemplo, recomienda traducir ciertos escritores (CCERV, LXXXVI) o recuenta las glorias de cada nación (*id.*, XXXVII). Ante esos panoramas el crítico debe proceder con mucha cautela: sólo unos pocos nombres son significativos.¹⁵

Una obra está ligada al mundo externo del escritor por infinitos lazos, invisibles e irrecuperables. De tanto en tanto, conseguimos establecer concretamente una filiación: es que hemos encontrado una fuente. La investigación de fuentes consiste, pues, en atender a lo

que el escritor está recibiendo: al punto de llegada de un préstamo, no al punto de partida. Y hay que reconocer las fuentes por indicios evidentes (manifestaciones del mismo escritor) o por lo menos convincentes (parecidos no fortuitos). A lo largo de este trabajo voy indicando, en cada punto, las más importantes. Pero ahora quisiera esbozar un “mapa de influencias” muy esquemático, que nos aclare algunos aspectos de la composición de Montalvo.

Ante todo: Montalvo cita a sus autores sin disimulo. Tenía horror al plagio; y temía tanto las reminiscencias que se vigilaba para no repetir lo ya dicho:

El que lee para vivir y vive para leer; que piensa para vivir y vive para pensar, debe tener en la cabeza gran copia de ideas propias y ajenas: si la memoria no interviene allí y lo pone en orden todo, se corre gran peligro de tomar las unas por las otras. Huyo de aprovecharme de ajenos pensamientos, y si en ocasiones me aprovecho, lo digo francamente... En este libro se hallarán dos pensamientos que no he podido ponerlos como ajenos, porque pienso que son míos; que no los pongo enteramente como propios, porque tengo una vaga idea de haberlos leído en alguna parte. Y son tan de mi gusto, que diera una mano porque nadie me los hubiese expresado antes que yo. Hablando de la cúpula de San Pedro, en Roma, digo que *ésa es una epopeya en piedra*. ¡Cuánto le pagara a Larmatine porque no lo hubiera dicho antes él! Si una confusa reminiscencia no me engaña, ese poeta ha aplicado esa figura a un edificio de la antigua Grecia (EC, I, 289-290).

Yo no sé si es un recuerdo, o si acaba de ocurrírseme esta idea, decía madama de Sévigné, tocando a una cuyo origen le parecía dudoso. Crisipo ni Corneille nunca han influido en mí con esa su máxima de tomar lo suyo donde lo encontraban; y suyo llamaban esos filósofos todo lo bueno, de cualquiera que fuese. Antes por el contrario, le tengo horror al plagio; con decir que ni las imitaciones son de mi gusto, di-

cho se está que si en alguno me toman será porque no habré sabido, como madama de Sévigné, si tal pensamiento acaba de nacer en mi cerebro, o si es cosa que la tengo leída veinte años ha (C, II, 205-6).

Escritores hay tan sin género de aprensión, que ni siquiera se toman la molestia de dar otra forma a las alhajas que saltean; donde otros están haciendo memoria y averiguando consigo mismos si tal idea no pertenece a tal filósofo, si este pensamiento no lo expresó ya ese historiador o poeta... (CCERV, LXXVI).

Sus antagonistas, al leer tanto material libresco, llegaron a acusarlo de vivir del saqueo. Montalvo contestó así:

...hémonos aficionado a ese estilo con la lectura de Plutarco y de Montaigne: éste sobre todo no escribe una página acerca de cualquier materia, que no esté rebosando en historia, en dichos de hombres célebres (...) Y a más de esto es falso que nuestro cuaderno esté atestado de *sentencias copiadas*, como usted afirma; antes son muy raras, y lo que más se pudiera notar serían las alusiones históricas, las cuales son malas sólo cuando no vienen a tiempo (EC, I, 162-3).

Y, ciertamente, Montalvo no sólo cita sus fuentes, sino que avisa cuando las modifica con gran libertad: ver, por ejemplo, el uso de cuentos, anécdotas, fábulas, etc., en EC, II, 86; ER, I, 155; ST, I, 155, 177, 62; ST, II, 209; CCERV, 148; EE, 185.

La verdadera cuestión, pues, es saber quiénes despertaron en él fuerzas creadoras, ideas, imágenes o procedimientos constructivos.

En general puede decirse que las influencias directas en Montalvo son las del eclecticismo que dominaba la literatura española desde 1840 en adelante.

Había aprendido literatura en sobrevivientes del

neo-clasicismo, como Gómez Hermosilla y Mor de Fuentes; había recibido el impacto romántico de Rivas, Zorrilla y Hartzenbusch (éste último leyó a Montalvo); había crecido dentro del costumbrismo de Fernán Caballero, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, que significaba una reacción realista. . . . Esto, en lo que respecta a sus lazos con la literatura española de su tiempo. También, ante la cultura europea, sus preferencias más inmediatas y espontáneas fueron de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Influyeron sobre él pre-románticos como Scott, Gessner, *Ossian*, Goethe, Volney, que habían sido traducidos por neo-clásicos y circularon normalmente por España y América. De los románticos más exaltados sólo influyeron en él Byron y Hugo: y aun ellos le llegaron ya mansos, traídos de la mano a nuestra América por los traductores neo-clasicistas Bello y Olmedo. Cita a Th. Gautier, el poeta que encabeza las tendencias parnasianas; pero el Parnaso, que se forma en Francia de 1860 a 1866, parece haber sido ignorado por Montalvo.

Véase cómo estos autores, que Montalvo cita y, en su mayor parte, leyó, forman una constelación común a su tiempo: Addison, Richardson, Thompson, Fielding, Rousseau, Gray, *Ossian*, Alfieri, Volney, Chateaubriand, Sénancour, Lamennais, Washington Irving, Manzoni, Lamartine, Shelley, Balzac, Saint-Pierre, Hugo, Disraeli, Sand, Dumas, Poe, Gautier, Dickens, Hoffmann, Byron. . . . Parecen muy diferentes, pero ante Montalvo se aparecían cogidos de la mano, en una ronda de dos siglos.

Además, Montalvo estimaba todo lo que habían estimado los pre-románticos y aun los iluministas del si-

glo XVIII, de suerte que el panorama de sus gustos literarios es amplísimo. Leía, con provecho, a Tasso, Molière, Dryden, Racine, Pope y sobre todo a Bossuet, La Bruyère y Fénelon, con quienes se sentía emparentado.¹⁶ Habría que recordar también los libros de consulta, que Montalvo usaba para informarse: Montesquieu, Gibbon, etc. Y, por último, los autores que habían pasado a ser nociones generales de todo hombre culto, como Platón, Petrarca, Shakespeare...

Insisto en que no me propongo una investigación de fuentes, pero a fin de explicar la prosa artística y ensayística de Montalvo quiero mostrar sólo una de ellas, eso sí, muy efectiva: la de Chateaubriand.

En el siglo XIX Chateaubriand es la figura más radiante de Francia y una de las más notables de toda Europa. Se ha estudiado a Chateaubriand en España:¹⁷ el día que se extienda ese estudio a América —donde será más interesante, por la repercusión del tema indígena de *Atala*, etc.—se verá la gran deuda de Montalvo a su prosa armoniosa y miscelánea. Chateaubriand dirige la gran orquesta verbal del siglo XVIII; hay mucho clasicismo, mucho seudoclasicismo en su orquestación; pero ha colocado los instrumentos de un nuevo modo; agrega violines, acalla algunos cobres, y la frase, más imaginativa aún que la de Rousseau, Volney o Saint-Pierre, se levanta rica en impresiones y en variaciones sentimentales, toda apretada en formas suntuosas.

Montalvo lo admiraba tanto que nos habla de su “dolor absurdo de que Chateaubriand se nos hubiese anticipado en *Chactas* y *Atala*” (CCERV, XXXII).¹⁸ Se complace en recordar que en Francia tenía amigos que

lo llamaban “mi Chactas” (EC, II, 105). A veces escribe: “...como hubiera dicho Chateaubriand” (EC, I, 6). O dice del *Génie du Christianisme*: “una de las obras más flúidas y amenas de nuestro tiempo” (CCERV, LXXXIX). En el tratado sobre *Los héroes de la emancipación de la raza hispanoamericana* aspira a que otro Chateaubriand haga con Bolívar lo que había hecho con Napoleón: alzarlo hasta el Olimpo. “Pero la musa de Chateaubriand —comenta Montalvo— anda dando su vuelta por el mundo de los dioses, y no hay todavía indicios de que venga a glorificar nuestra pobre morada” (ST, II, 147). Repárese, sin embargo, en los paralelos que hace entre Napoleón y Bolívar y entre Washington y Bolívar (141-151) y se verá cómo fué el mismo Montalvo quien ambicionó ser el Chateaubriand de Bolívar: esos paralelos tienen reminiscencias del que aparece en *Mémoires d'outre-tombe* entre Washington y Napoleón. ¡Y, en ese ensayo, Montalvo logra, en efecto, ser más bruñido y brillante! Chateaubriand había dicho que Napoleón *était un poète en action*; Montalvo dice lo mismo de Bolívar, despliega la imagen, la redondea y la cierra así: “Napoleón es tan poeta como Chateaubriand; Bolívar tan poeta como Olmedo” (p. 78 *et passim*). Estoy casi seguro de que el “¡Boves se muere, murió Boves!” (ST, II, 105) no le llegó directamente del “*Madame se meurt, Madame est morte!*” de Bossuet, sino del *Génie du Christianisme*, donde Chateaubriand recoge la frase y la ofrece como ejemplo.

Ahora bien, si uno tira del hilo-Chateaubriand, lo que sale es toda una red de autores: los de la Biblia,

Homero, Virgilio, Dante, Montaigne, Tasso, Milton, Bossuet, Montesquieu. . .

No digo que Montalvo no leyera a esos autores, sino que probablemente los leyó con una sensibilidad de lector de Chateaubriand. El mismo modo de agrupar artísticamente los hechos, los mismos “cuadros vivos” en que el movimiento del relato parece detenerse en busca de una pose plástica, el mismo aprovechamiento de frases al gusto romántico, la misma vibración lírica. . .

Imposible detenernos en cada punto de esa trama y ver qué es lo que debe a Montaigne, Bossuet, La Bruyère o Montesquieu. Si tiráramos de cualquiera de esos hilos, seguirían saliendo autores. Hablando de sí, Montalvo decía muy orgulloso que “se ha desmamantado con las vidas de los varones ilustres de Plutarco, y las sabe de memoria” (EC, II, 272); e impugnaba a Mera con estas palabras: “¿Sabe él por otra parte lo que son Plutarco, Xenofonte, Séneca, Tito Livio? Éstos han sido siempre mis lecturas” (PD, I, 178). Pero, otra vez, este saber clásico es un saber reflejo: fué hacia Plutarco a través de Montaigne, como fué hacia Montaigne a través de los románticos. Y como es ya una costumbre de los críticos de Montalvo ponerlo en paralelas con Montaigne, quiero prolongar esas líneas para mostrar cómo las paralelas son de veras paralelas a condición de no tocarse.

Montalvo —creo— es el primer autor de nuestra lengua que realmente lee, aprovecha e imita a Montaigne. No había entrado Montaigne a la literatura española: apenas alusiones en Quevedo o Feijóo.¹⁰ En Montalvo, en cambio, hay los bastantes reconocimientos de deudas a Montaigne para que sea evidente su influen-

cia: "Con la autoridad del viejo gascón, el filósofo de los *Ensayos* ahora poco mencionado, pudiéramos prohibir o repetir ciertas cosas que cuadran con nuestra índole..." (CCERV, LXXVI).²⁰

Pero Montalvo no descubrió a Montaigne (en el sentido en que podríamos decir que Montaigne descubrió a Plutarco), sino que recibió su influencia a través de una larga descendencia. En otras palabras, que Montaigne no se comunicaba con Montalvo por encima de los siglos, como un faro se comunica a lo lejos mediante señas luminosas, sino que su mensaje llegaba en ondas ya débiles y muy interferidas.

Montaigne había influído durante siglos sobre todo por sus ideas, y su luz parecía haberse debilitado cuando, en los primeros años del siglo XIX, el romanticismo lo popularizó.²¹ Montaigne volvió a andar en la pluma de todos, y la curiosidad de Montalvo pudo haberse despertado en cualquiera de estos escritores que él leyó y que en la primera mitad del siglo XIX declaraban su simpatía o sus reservas hacia "el viejo gascón": Joseph de Maistre, Sénancour, P-L. Courier, Lamennais, E. Deschamps, C. Delavigne, Michelet, Hugo, Lacordaire, Sand, Sainte-Beuve, Lamartine, Veuillot...

Sólo que, para Montalvo, las ideas de Montaigne no tenían tanto interés como sus datos históricos. Era para él, más que todo, una síntesis cultural: el que ha leído a Montaigne, decía, "puede hacer cuenta que ha leído cuanto bueno hay que leer en el mundo" (ST, II, 25). Datos era lo que buscaba.

Montalvo tenía, como Montaigne, el gusto de la ilustración anecdótica; pero lo que en Montaigne era un saber normal, inmediato y sin esfuerzo, en Montal-

vo acudía por el ejercicio de una memoria tenaz, especializada en un plan de lecturas. Los hechos de la cultura greco-romana, por ejemplo, tenían para Montalvo tal prestigio que se los aprendía como un estudiante. Montaigne había respirado esa cultura; y aunque no era estudioso —*car j'ai un esprit primesautier*— henchía sus *Essais* con datos de la antigüedad: sólo que las referencias a Plutarco o a Cicerón en Montaigne estaban al servicio de su personal visión de las cosas. En Montalvo, en cambio, su postura era artificial, tenía que torcer el cuello para poder mirar a Grecia y Roma y el anecdotario que usaba no surgía de lo hondo sino que procedía de fuera; eran piezas de tesoro, pegadas a la memoria. Montaigne citaba a sus clásicos sencillamente, como si fueran sus amigos, como si sus voces y las de él estuvieran conversando en el mismo cuarto; Montalvo recuerda sus clásicos, pero como clásicos, esto es, como presencias olímpicas. Sobre la cera tibia, blanda, de su composición literaria, Montalvo aplicaba los ideales formales del género Ensayo, género que se había dado con admirable plenitud en Montaigne. Montaigne era el patriarca de una familia de ensayistas; y Montalvo recibió de esa familia montones de sugerencias. Uno de los ensayistas de esa familia, Addison, le dió el título para *El Espectador*, en cuya primera página Montalvo demostró que había entendido muy bien la función del ensayo:

Las obras largas que versan sobre una materia o sobre materias análogas son adecuadas para los hombres de estudio que buscan la profundidad de la sabiduría; un libro en el cual toda clase de lectores halle alimento, puede llegar a ser libro de todos, como sucede con los *Ensayos* de Montaigne,

como sucede con *El Espectador* de Addison. Después de una discusión filosófica o moral, un cuento de las *Mil y una noches*; después de un pasaje de alta historia, una averiguación sobre si hay o no realmente brujas; todo con ánimo de enseñar, y deleitando al paso que enseñan, esos autores han venido a ser de lo más célebres y populares. En los *Ensayos* de Montaigne nada hay seguido; ésa es cadena de oro sin eslabones, cadena larga y resonante de la cual están sacando joyas los beneficiadores del espíritu, sin que se gaste jamás: la filosofía, la moral, la historia, no se gastan; y la belleza es longeva que se burla de los siglos. Egotista desaforado, ese gascón sin escrúpulos pasa con admirable desparpajo de la historia romana a sus enfermedades personales, de la cumbre del Parnaso a las ocurrencias de su casa (EE, 3).

Y así, a la manera de un Montaigne “influido por la sensibilidad romántica”, escribió Montalvo sus mejores páginas.

VII

IDEAS

El romanticismo, desde Chateaubriand, había creado la costumbre de hablar de vastas ideas en penumbra. Victor Hugo —a quien Montalvo leyó con entusiasmo— fué un pensador de este tipo; ¡impresionante desproporción entre un deslumbrante poder verbal y un opaco repertorio de ideas!

Como también Montalvo aspiró a ser un pensador, y cultivó el ensayo porque se prestaba al ejercicio de las ideas, vamos a trazar un esquema de las que operaron en la composición de sus páginas.

Su conducta de ciudadano siempre en lucha contra

~~malos gobernantes y malos sacerdotes, ha hecho creer que su pensamiento era también audaz. Un examen más atento de sus escritos, sin embargo, nos revela que Montalvo se opuso a las ideas avanzadas de la Europa de su tiempo y más bien prefirió marcar el paso con los intelectuales católicos y conservadores del Ecuador.~~

~~Aunque creía en el progreso (la gran presunción del siglo XIX) su concepción de la vida y de la historia era más bien estática. El progreso dependía de Dios, que es quien "mira por el adelanto de las humanas sociedades" (ER, I, 88 y 144, 147); pero suponía —sin aclararlo, porque no fué filósofo— que ese Dios sacaba a los hombres de la nada y los ponía en la rueda del Tiempo, fija y móvil a la vez. Dios contemplaba la vuelta de los siglos, y eso era la Historia: un dar vueltas ante los ojos de Dios, que es el único que se divierte con la función:~~

A nuestra corta vista le parece que las cosas duran mucho; no es así: el tiempo es impaciente; no gusta de verlo todo en un mismo ser a cada vuelta suya. El tiempo no vuelve, me dirán. Los ríos tampoco vuelven, y con todo el agua es siempre una misma. El tiempo da su vuelta por la eternidad, pero no le podemos seguir ni con la imaginación, y por eso juzgamos que pasa sin regreso. Si no es el mismo ¿dónde cae y se deposita el caudal que va corriendo?, ¿de qué abismo inagotable sale el que va viniendo? Sale de la eternidad, entra en la eternidad. Ésta es una región muy oscura para nosotros: Dios ve en ella, pero no nos dice lo que ve: satisfecha nuestra curiosidad, perderíamos la vida (ST, I, 28).

Por eso Montalvo acepta como evidente el movimiento de los hombres (ST, I, 98), pero no el evolucionismo (EC, I, 369-370). Sólo Dios crea. Dios es uno, y llena el universo con su multiplicación infatigable

(ST, I, 20). Pero nosotros vivimos aquí abajo, quietos, esperando que él nos mueva de aquí para allá. Nada se gana con atropellar para adelantarse a los planes de la Providencia, que nos va dando, sucesivamente, como en una gran función, los escenarios para que representemos el drama de la historia:

Las invasiones en los tiempos futuros no pueden salir bien: si algún día llegan a ser moneda corriente las ideas de los anarquistas, los autonomistas y los positivistas, ese día no está a las puertas, y es delirio alargar el brazo armado de una tea criminal para atraer hacia nosotros las formas de gobierno, los sistemas económicos y las creencias religiosas que irán llegando cada una en su siglo respectivo, sin necesidad de asonadas que hacen temblar el mundo y aterran al género humano (EE, 142 y ss.).

Estos raptos metafísicos nacían de metáforas, y Montalvo no los usó como puntos de partida para el pensar filosófico. Nacieron de metáforas, y engendraron metáforas: "...cuarenta siglos antes de llegar, el porvenir las contempla [las sombras de San Martín, Bolívar y Belgrano] desde el oscuro seno de la nada" (ST, II, 124). Y en el fondo de esas metáforas se advierte un estatismo esencial que fué fuente de su actitud conservadora en religión y política: "Dejemos ignorado al gran incógnito, y contentémonos con vivir y morir persuadidos de que Él nos sacó de la nada, y que mira por nosotros" (EC, I, 368).

Su anticlericalismo no fué tan absoluto como se ha supuesto: al lado de sus terribles arremetidas, están sus páginas respetuosas y aun de exaltación.²² No era un anticlericalismo irreligioso, sino civil; y si escribió más contra el clero que a favor se debió al hecho estadísti-

co de que era mayor el número de curas corruptos que el de virtuosos: "...en nuestra política no entra para nada la religión. La religión es común para todos: no diferimos sino en lo tocante a los principios políticos y sociales" (PD, I, 344). "El furor de los demagogos contra los eclesiásticos no siempre nace de pasión irreligiosa, sino del apoyo que éstos suelen prestar a los opresores" (ST, I, 40).

Era católico —"somos católicos, apostólicos, romanos" (ER, I, 189)— y creía en los misterios y dogmas de "nuestra santa madre Iglesia" (ST, I, 203. Ver EC, II, 308). Sólo que había nacido por los mismos años en que Lamennais, Montalembert y Lacordaire intentan alinear la Iglesia en el liberalismo;²³ Montalvo, pues, perteneció espiritualmente a esa generación de católicos liberales anterior a la reacción conservadora de Pío IX. "Error es, y muy grande, pensar que los clérigos no pueden ser liberales, esto es, no pueden ir a nuestro paso camino del progreso" (ER, II, 34). Y a continuación se lamentaba de que Pío IX, elegido por los liberales, hubiera acabado por entregarse a la reacción absolutista, reacción que se ha verificado "en perjuicio del clero y de la Iglesia". No acató la autoridad del *Syllabus* (1864) y del dogma de la infalibilidad papal (1869), aunque su rebelión fué cautelosa y disimulada (EC, II, 376-384). Apoyaba el derecho de Patronato como inherente a la soberanía de las naciones (EC, I, 262-281) y la enseñanza laica (*ibid.*), si bien no quería la separación de la Iglesia y el Estado (ER, II, 153). Respetaba a Pío IX, a pesar de todo, y a su muerte escribió un fervoroso elogio, comprendiendo las razones de los liberales para atacarlo, pero

humillándose con devoción católica (H, 59-62). Tan indignado estaba por la alianza de la Iglesia con los poderes tiránicos y por el fanatismo, ignorancia y corrupción de los curas de su tierra, que llegó a apartarse de las prácticas de creyente: “¿A qué hora ha de poder uno ser católico con semejantes guardianes del catolicismo?” (ME, 19, 20, 121. Ver también EC, I, 218, 277). El pesimismo romántico le inspiró páginas escépticas, en que parecía dudar de los valores morales y aun de que el mundo tuviera sentido, como las primeras del ensayo *Del espionaje* (EC, II, 385-387). Pero después de decirnos que todo existe en el tiempo, y que en ese vaivén caótico el hombre y sus hechos no representan nada, salta a la orilla en el instante preciso para no dejarse arrastrar por esa catarata de negaciones y desde la orilla afirma la Moral, no una moral nueva, sino la obvia. Estaba demasiado comprometido con la tradición para ser consecuente con sus dudas —rechazó, por ejemplo, a Renan— y a fuer de católico se opuso al racionalismo (CCERV, LXXXVII), al idealismo gnoseológico (EC, I, 254), al darwinismo y al positivismo (ST, I, 3 *et passim*), al feminismo (C, II, 106), al socialismo (ST, I, 273), al naturalismo (EE, 159) y aun a los aspectos irreligiosos del liberalismo (EC, II, 172-3).

Un ejemplo característico de este supeditar a la Iglesia (o por lo menos a la tradición religiosa de la Iglesia) sus simpatías ideológicas, es su opinión sobre la Primera Internacional. La escribe en 1876, doce años después de fundada, y la apoya aunque sin estar bien enterado de su objeto:

...si algo abrigare contrario a los sanos principios en punto a religión, a política, a costumbres, protestamos contra ella, y no la admitimos sino en cuanto a los principios de justicia que se agitan y crecen en su seno (...) La Internacional reconoce el principio de propiedad... (ER, I, 90).

En seguida, temeroso de que se le tome por revolucionario, escribe un comentario, repite el párrafo e insiste en que rechaza la Comuna y los comunistas:

Los miembros de la Internacional son los padres del trabajo, esos que viven del sudor de su frente y dan buenos hijos a la patria (...) compuesta de la clase humilde, creyente, religiosa (...) dirigidos por filósofos cristianos (...) Si la Internacional no es ésta que describo, no es la que apruebo (ER, I, 93-94).

~~Y cuando el conflicto entre ciencia y religión lo apremiaba, Montalvo —que creía en lo sobrenatural~~ (EC, I, 246) ~~— se inclinaba pragmáticamente hacia la religión: “la sabiduría que envilece debe ser prohibida”, decía en ST, I, 6; “el freno de la religión es necesario”~~ (*idem*, 4 *et passim*); ⁴⁴ “¿Este sabio no sabe, sin duda, que el pueblo debe ignorar muchas cosas ciertas y creer muchas falsas?” (ST, I, 324). Parece interesarle menos la verdad que sus efectos sobre la felicidad humana. “Así como no alcanzo cuál sería la ganancia de los hombres con perder por convencimiento su Creador; así no descubro su adelanto con dejar en Jesucristo un individuo simple y llano como nosotros. Si es error el mío ¡no me lo arranquéis!, ese error me consuela, me salva...” (ST, I, 323 y EC, I, 216, 369; EC, II, 308).

En 1877 Montalvo debió presidir una asamblea popular en el Teatro Guayaquil a fin de honrar la memo-

ria de los caídos en un combate. Al abrirse de pronto una discusión sobre la Iglesia católica, Montalvo pronunció palabras que muestran cómo se inclinaba a defender la religión, entre otros motivos, por su influencia moral. Habló de “verdades perjudiciales”, del respeto a las “convicciones de un pueblo en medio de las cuales se tiene por feliz”. “Dejadles, dejadles ~~a los~~ pueblos lo que les conviene y les consuela; si entre sus convicciones hubiere algunas que no contuviesen verdades, todavía serían ellas el freno de oro con que los filósofos, los políticos, los van guiando hacia buen puerto por el mar de las buenas costumbres; es falso por otra parte que la religión y la moral sean cosas *muy diferentes*, como dicen los que viven del error. Sin moral no puede haber religión: antes, por el contrario, lo que yo leo cada día en los grandes autores es que la moral es el fundamento de la religión verdadera. Sin la moral la religión vendría a ser una vana ficción creada por la malicia con el fin de engañar a los hombres” (PD, I, 366-7).

En su concepción del arte admitía también la prédica moral, de raíz religiosa; la belleza y la moral participaban por igual de Dios. “Como Dios tras la bóveda celeste, así la Belleza está tras las obras de los grandes maestros” (EC, II, 2). Por eso el arte debe hacerse con arreglo a preceptos: Dios “no gusta de la desarmonía, Él, tan acompasado y armonioso” (EC, II, 49). Y la Belleza es de contenido moral: “la poesía es la belleza, la perfección del alma: poetas malvados, no los hay” (EC, II, 22). Escritor cuyo fin no sea de provecho para sus semejantes, “les hará un bien con tirar su pluma al fuego” (CCERV, IX).

A ratos Montalvo se vió a sí mismo fijando el pasado, con ganas de contener la marcha de otros más impetuosos que él, y llegó a llamarse “retrógrado” (EE, 160); y, si no retrógrado, fué toda la vida un conservador: “Yo pienso que el acierto está en la moderación” (EC, I, 100). Encontraba “razonable” el temor del clero a las reformas liberales y socialistas, porque las reformas —decía— debían iniciarse paso a paso, adaptándolas a cada pueblo, sin imitar a “los socialistas modernos, esos sansimonianos que con una careta de verde esperanza se meten por los rincones de los imperios y las repúblicas, y los hacen temblar por medio de un resorte mágico” (ER, II, 30). En la política ecuatoriana militaba más bien como liberal, pero los conservadores llegaron a aplaudirlo. (ER, II, 244-246).

La política ecuatoriana era un caos. No se comprendería a Montalvo siguiéndole los pasos en tanta acción anárquica. En realidad él se orientaba atendiendo a principios europeos; y dentro de las ideas sociales de la época —de los conservadores, de los liberales de clase media y de los representantes de la clase obrera— Montalvo se movía en el sector liberal. Leyó a los conservadores, desde el ultramontano Joseph de Maistre hasta Louis Veulliot, impresionado por la fuerza de sus polémicas, pero con disgusto (ER, I, 113). A los socialistas nunca los tomó en cuenta: visitó a Proudhon sin aprovecharlo (EC, I, 252-7) y llegó a anatematizar “el comunismo y el socialismo, azotes de las sociedades modernas” (ST, I, 273). En cambio, estimaba las fórmulas del liberalismo del siglo XIX: el utilitarismo, el progresismo y el internacionalismo fundado en la soberanía nacional. Para explicarlo en función de sus

autores más apreciados, podríamos decir que el pensamiento de Montalvo iba y venía de Chateaubriand a Victor Hugo, pero sin calar en los supuestos del liberalismo. Se adhería a lo que creía triunfante. Por ejemplo, en "Liberales y conservadores" (ER, I, 104-115) tomó partido por el liberalismo, que "anda soplando por el mundo en forma de viento fresco y oloroso", aunque "de cuando en cuando cobra proporciones de huracán". Lo veía "predominando en casi todo el mundo civilizado, a pesar de la oposición formidable que le hacen el Vaticano y sus ejércitos".

No fué muy demócrata. En todo caso, más liberal que demócrata (EC, I, 226 y EC, II, 180). "Enseñarle [al pueblo], ilustrarle, elevarle hasta donde ofrece sujeto: menoscabo en el principio de autoridad, ni un punto" (ST, II, 213). Confiaba en un progreso promovido por "despotismo ilustrado" y no en las pugnas revolucionarias del pueblo mismo, cuyo poder —decía— Dios ha querido contrarrestar, "con cierta humildad inherente a su clase" (ST, I, 26). ¿Sufragio popular? No, no era ésa la solución. "El tal sufragio popular es el arma más terrible que manejan los dictadorcillos de América" (EC, II, 180). Además —decía— "la virtud en el mundo está siempre en lamentable minoría" (EC, II, 181). En todo caso, sufragio universal como solución teórica, pero antes hay que propagar la enseñanza (ER, II, 88). Frente a los indios (inmensa mayoría del Ecuador) tuvo piedad, pero no soluciones de justicia social: el movimiento de reivindicación del indio aparecería en América después de Manuel González Prada, y quizá más recientemente todavía, en la generación de José Carlos Mariátegui. El indigenismo de Montal-

vo fué filantrópico: “Los procuramos sacar —decía refiriéndose a los indios—, y no sin trabajo, de la servidumbre a que ellos se inclinan fuertemente, como acreditando una esclavitud de naturaleza” (ST, I, 19). Quería igualdad para el indio, el mestizo, el negro, para el afligido de cualquier raza; quería libertad para todos (porque la libertad era “un reflejo de la esencia de Dios, el que es libre por esencia”) (PD, I, 46). Pero justicia y libertad habían de concederse benévola-mente desde arriba, desde la clase media más culta y paso a paso.

El gran problema era cómo elegir a los gobernantes en América, tan anárquica, tan plebeya, tan atrasada, violenta e híbrida (EC, I, 314-316). Alentaba en él, aunque sin mucha vehemencia, el ideal de la Gran América de Bolívar (EC, I, 198; II, 245); y aunque temía el imperialismo de la América sajona (EE, 234), cuyas diferencias con la nuestra percibía bien (EC, I, 313 y ST, II, 149), temió más el imperialismo europeo (EC, I, 196), sobre todo por las experiencias de Maximiliano en México, de los ataques de España a Chile y Perú y de las intrigas diplomáticas de Inglaterra (EC, I, 203). Por momentos Montalvo se descorazonaba, y vió en los esfuerzos de los progresistas hispanoamericanos el destino de Sísifo (C, II, 9) y en la humanidad un hervidero de malvados (C, II, 362).

Dentro de este marco de ideas Montalvo pudo haber pensado sus temas desde la raíz. Habría sido, si no un pensador original, por lo menos un ensayista lúcido. Desgraciadamente su interés estaba, no en las ideas, sino en la riqueza musical y plástica del lenguaje. Pen-

saba más con las palabras que con las ideas. Seguía a la frase como una sombra al cuerpo.

VIII

POESÍAS, RELATOS, DRAMAS

Aunque ensayos eran lo que mejor le salía, Montalvo vaciló en su carrera literaria: escribió poesías, relatos y dramas.

Su poema *A don Andrés Bello* (EC, I, 58-65) está en la corriente neo-clásica, de versificación de temas didácticos. Otros poemas —*La juventud se va* (EC, I, 258-261) y *Al pie del Monte Blanco* (EC, II, 247)— son también meditaciones versificadas, con toques románticos exteriores. En ER, II, 42, se recoge una poesía que escribió para que la recitara una niña; pero es insignificante. En realidad nunca estimó sus propios versos. “No publicar de aquí en adelante cosa que sea ni parezca verso”, prometió a quien le pedía sus versos para una Lira ecuatoriana (EC, II, 200). Insinúa que es un Lamartine al revés: buen prosista, mal poeta. Le interesa más la prosa, de cuyas posibilidades poéticas era consciente:

Poco importa que ella [la poesía] venga en prosa o pomposamente ataviada en los hemistiquios de Virgilio... Hay poesía en prosa, la hay en verso (EC, I, 10-11).

...si admitís que la poesía está en los afectos, podéis hallarla bien así en la rima como en la prosa. Mil veces os oí llamar poeta a Fénelon, y vuestro amigo Chateaubriand lo es, y mayor de marca, sin haber escrito en consonante. Yo pienso, amigo, que sólo es poeta el corazón, sin que importe

que sus ayes salgan rimados, o libres de las estrechuras del fastidioso arte de Horacio (EC, II, 111).

En cambio, llegó a creerse dotado para la narración: “Un crítico español —dice en ME, 73— ha citado *El otro monasticón* y *El cura de Santa Engracia* para insinuar el concepto de que hay en mí tela para un gran novelista”. Debe de referirse sin duda a un artículo de Ramón García, “Don Juan Montalvo y sus *Siete tratados*”, en *La Nueva Revista de Buenos Aires*, 1884, año IV, t. XII, pp. 140-147, donde dice el autor que Montalvo “está llamado a darnos la novela americana; la creemos su misión: los episodios de *El Cura de Santa Engracia* y *El otro monasticón* son pruebas claras para quien sabe ver, que ése es su centro, que ése será su fin”. Hay en esas páginas (ST, I, 178 y 256) vigor, agilidad en los trazos, movimiento, vivacidad en la evocación; pero son más bien ejercicios sueltos de una capacidad narrativa que no llegó a desenvolverse por entero, “episodios” de sus tratados, anécdotas al servicio de un tema de discurso, alegorías o parábolas, no cuentos con unidad que valgan por sí mismos.

El episodio de *Safira*, en GM, parece un cuento, pero escrito con la técnica del folletín romántico: llega al ridículo por la exactitud de aparato mecánico de repetición con que Herculano llega a tiempo para salvar a su amada de sucesivas catástrofes.

Cierto que escribió unos pocos cuentos con unidad: ver los *Cuentos fantásticos* (EC, II, 100 y ss.); *Las ruinas* (ER, I, 81-88); y, el mejor de todos, *Fray Miguel Corella* (EE, 179); pero no tienen la calidad

de sus anécdotas. Como una muestra de su arte de abrir en la pared del discurso una anécdota, para que se ilumine todo como con un vitral de colores, recuérdense las evocaciones de *Las Catilinas*, especialmente las de I, 154-5; II, 196-7, 257-8, 339-341. Tuvo otro tipo de narración, que no es ni cuento ni anécdota, sino un poema con movimiento de personas, algo así como un cuadro donde parece que ocurrieran cosas, pero cuyo valor está en lo plástico: véanse, por ejemplo, sus ágiles relatos sobre poemas ossiánicos en ST, I, 137-9, o esos sobre Grecia (ST, I, 167-8). La parábola fué otro de sus recursos narrativos, pero en la parábola la coherencia la da el contexto lógico del discurso: véase en C, I, 101-103 aquella que comienza en forma de cuento: —“Había en una comarca del Nuevo Mundo una joven llamada Ecuá...” — y que al final hunde sus nervcillos en la masa nerviosa del libelo político: “La bella Ecuá es vuestra patria; Madruñero, el horrible Madruñero, es Ignacio Veintemilla. Duel, pundonoroso y valiente, libertó a su pupila...”, etc. También prendidos al discurso hay episodios imaginados, como el de la aparición del ánima de Juan Borja, a medianoche, a los pies del lecho de quien ha insultado su memoria (EC, I, 247).

El arte de contar, tanto el de las consejas primitivas al lado del fogón como el de las novelas más geniales, consiste en mantener siempre despierto el interés por lo que va a ocurrir; y Montalvo no tenía interés en la acción, sino en el discurso. Aun en los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, que son una novela, lo que se salva son los ensayos intercalados o puestos en boca de don Quijote.

Es interesante analizar los *Capítulos* para discriminar esas zonas de fracaso y de fortuna en la creación literaria de Montalvo.

Ante todo, la actitud de Montalvo al ponerse a escribir el libro fué la del ensayista, no la del narrador. No sólo porque la idea misma de escribirlo nació, según ya dijimos, de unas páginas moralizadoras de *El Cosmopolita*, y ese propósito moralizador, junto al deseo de ejercitarse en el aprendizaje de la lengua de Cervantes, orientaron todo su esfuerzo, sino porque, una vez con las manos en la masa, no se interesó en el *Quijote* como pura fuente de poesía. Montalvo atendió 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: “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 bienvenido será adonde llegue, alta y hermosa, esta persona moral” (p. VI).

Así, Montalvo es el anti-Avellaneda.²⁴

Avellaneda le había copiado a Cervantes lo exterior: rasgos de los personajes, comicidad, lenguaje, aventuras... Pero él era un alma sin poesía, inclinada a lo chocarrero, sin amor a lo caballeresco. Montalvo también copia lo exterior y, también sin poesía, se especializa en una mitad; sólo que es la mitad ideal: el símbolo de virtud. Y sensibilizado de tal suerte para todo lo que sea valor filosófico en el *Quijote* llega Montalvo a revolverse contra el mismo Cervantes cuando, en la aventura de Quijote en Barcelona, falta a su visión ennoblecedora. “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 al error" (p. LXXII).

Con tantos intereses teóricos Montalvo, en vez de escribir un ensayo, escribió ambiciosamente una novela; pero el ensayo acabó por invadir la novela, como la hierba que vuelve a invadir una ciudad en ruinas, reconquistando así el antiguo campo que le pertenecía. "La imaginación no tiene gran parte en la obrita", había confesado Montalvo (CCERV, LXXVIII); y la novela purgó ese pecado.

Decimos que los *Capítulos* son una novela porque describen una misma curva de acción en un período continuo.²⁵ Pero esta novela está toda enchufada por sus mil cañerías dentro de la otra, la de Cervantes, y por allí recibe el sentido. La primera oración de los *Capítulos* ya revela cómo nacen mentalmente subordinados:

La casualidad quiso que Rocinante tomase por una vereda que en dos por tres l o s llevó, al través de un montecillo, a un verde y fresco prado... (p. 1).

El l o s del complemento directo se refiere a personas —Quijote, Sancho— que no están mencionadas, pero que inmediatamente se nos representan en nuestra fantasía gracias a que, por los enchufes mentales, recordamos la novela matriz.

Las alusiones de Quijote y Sancho (en el mundo de Montalvo) a las propias aventuras que realizaron antes (en el mundo de Cervantes) son como fístulas para sorberle la vida al vecino y vivir parasitariamente:

...los gigantes vueltos cueros de vino; la transmutación de mi señora Dulcinea del Toboso en una labradora; el caballero de los Espejos cambiado en bachiller Sansón Carrasco, y su escudero en Tomé Cecial, son niñerías para con la aventura del gigante Orrillo... (CCERV, 13).

A través de tantas apelaciones a nuestro recuerdo, la corriente de emoción del *Quijote* de Cervantes salta como de una arteria cortada y viene a bañar al hidalgo y al escudero en su rebajado avatar. Cuando no opera la evocación original, ambos andan aquí sin alma y a barquinazos; y eso mientras les dura la cuerda. La imitación en Montalvo está hecha de mecanismos, no de recreaciones.

Un ejemplo cualquiera. Sancho Panza no aparece en Montalvo tan simpático como en Cervantes. Es demasiado respondón. Se ve que no está fundido por ningún lado con el alma de su señor. Uno sospecha que en los *Capítulos* andan juntos nada más que porque juntos anduvieron antes, en el libro de Cervantes. Como Montalvo se puso a imitar tuvo que imitar también la trayectoria en pareja de cada aventura; pero bien se ve que de seguir libremente sus impulsos Sancho habría abandonado a Quijote a los primeros pasos. Permanecen juntos, pero no porque juntos estén en la fantasía de Montalvo, sino porque juntos nacieron en la fantasía de Cervantes. Montalvo copia lo exterior, la contigüidad de cuerpo y cuerpo.

Con todo ¡si Montalvo hubiera sabido narrar! Pero él era, esencialmente, un autor de ensayos. Y el ensayista ahogó en los *Capítulos* al 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. Ni se vió jamás cara más arrugada, amoratada y desfigurada; ojos más chiquitos, hundidos, amortiguados y nublados; cuerpo más seco, trémulo y enclenque; paso más inarmónico, débil e inseguro que los del espectro que allí se les venía acercando. Las manos eran flacas, los dedos nudosos, la cabeza sin pelo, sino tal cual mechón ceniciento por la nuca; los labios, negros, flojos y caídos; el cuello, cuatro cuerdas; el pecho, teatro de amor y voluptuosidades ahora ha ochenta años, causaba horror. Si persona humana, era ésa la burla que el viejo hechicero llamado Tiempo hace del hombre transmutándole en un ser de naturaleza extraña, en el cual no caben hermosura ni felicidad (p. 7).

Partió de lo novelesco, pero como tenía más interés en lo discursivo, la prosa se le hace cada vez más abstracta y a partir de ese Tiempo con mayúscula nos da un ensayo: la acción ha quedado trunca.

Aventuras pocas veces le faltaban a don Quijote... (p. 27).

Pero Montalvo, en vez de contárnoslas, las sustituye ahí con un ensayo sobre la locura como fuente de aventuras; y en otros pasajes el relato avanza a rastras, débil, sin fuerzas, hasta que se endereza en un discurso de Quijote, que rompe a hablar como el ensayista Montalvo (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).

El relato se le quebraba y desaparecía. Don Quijo-

te no se da el gusto de ningún lance. Va Quijote a combatir con Brandabrand y Brandabrisio (caps. XXIX-XXXIV), pero Montalvo no lo hace combatir. También en la justa del cap. XL, cuando "el juez del torneo vió que la cosa olía a chamusquina, saltó al palenque, y echando el bastón a la arena, declaró concluída la batalla". ¿Por qué Montalvo preserva tanto a su Quijote? ¿Acaso porque lo cuida como a un símbolo moral y no quiere exponerlo al fracaso ni podría hacerlo triunfar siempre sin desvirtuarlo como personaje novelesco? Sea como fuere, lo cierto es que el Quijote de Montalvo no tiene aventuras. Y aun las pocas peripecias que le ocurren no se ven nítidamente porque el autor enfoca lo que se habla, no lo que se hace. Así, al contarnos "la maravillosa ascensión" de Quijote (cap. XIII), se frustra la comicidad porque la situación del relato está desdibujada, esfumada por tanto palabrerío. La acción es rápida y apenas entrevista; los diálogos son desenfrenados. Lo que del libro queda vivo, caliente, son los fragmentos de ensayismo ajeno al ámbito de don Quijote.

Lo mismo podríamos decir de sus dramas, que no existen en sí mismos, sino como vehículos de pedazos de prosa discursiva. No acertó en ninguno de sus dramas: más aún, fué allí donde desacertó sin remedio. Caracteres, situaciones, diálogos, todo es falso. No hay vida ni verdad psicológica. Los personajes están dentro de los estereotipos gastados por el melodrama; y esos estereotipos extreman en contrastes desaforados los rasgos de la pasión. Maunero, de *El dictador*, no es un carácter concreto que nos horrorice por lo que mana profundamente de sus adentros: es sólo un maniquí sobre

el que el autor ha colocado situaciones horribles, como la de envenenar a su esposa y, mientras está entre cirios, velada, pero viva, en una especie de catalepsia, el raptar y casarse con la hija que él tuvo con la hermana de su esposa. . . . Todo está descrito por el autor; y como es siempre la voz del autor-ventrílocuo la que se oye desde cada muñeco, el diálogo de la escena es más bien un monólogo a varias voces. No hay conflicto de conciencias. Los personajes no están dentro de una honda unidad dramática, no se hablan unos a otros, no discuten sus miras, sino que más bien parece como si cada uno de ellos se dirigiera por separado al público. Desfilan, pues, apenas ligados por una acción elemental, recitando frases universales, exteriores al drama mismo. Lo que nos dicen son tiradas de ensayo.²⁶

IX

ENSAYOS

El poeta, el narrador, el dramaturgo, son sombras del ensayista. Lo mejor de la literatura de Montalvo son, pues, sus ensayos.

Pero señalar cuáles son sus mejores ensayos ya es muy difícil.

Hay ensayos que, en cuanto ensayos, es decir, como breves unidades de discurso, están muy bien. Repárese, por ejemplo, en muchos de los de *El Espectador*: son cortos, sencillos, eficaces, ágiles.²⁷ El autor, mientras pasea por un tema, va echando miradas a uno y otro lado, nos cuenta una anécdota y le descubre su

universalidad, a veces se le enciende la imaginación y nos dice algo poético o caprichoso, y de pronto pone serio el rostro y piensa con rigor; y así, discurriendo placenteramente con imágenes y conceptos, en el tono desenvuelto de la conversación o de la carta íntima, ese gran señor termina su breve y gracioso paseo por uno de los temas de su castillo. Pero este tipo de ensayo mínimo, para el que Montalvo estaba especialmente dotado, parece que no le satisfacía. El ambicionaba composiciones más amplias y complicadas, arquitecturas opulentas, "tratados"...

Si es del caso advertiremos que varios de los artículos contenidos en esta humilde *enciclopedia*, son principios o partes de escritos que, si no fuera faltar a la modestia, los llamaríamos obras (EC, I, 285).

Montalvo, espontáneamente, escribía "artículos"; pero le parecían poca cosa y los consideraba apenas como elementos de "obras" mayores. Hay que recordar que en la América española —y tampoco en España— no circulaba el término "ensayo".²⁸ Pero no era sólo la palabra "ensayo" lo inusitado en la América de Montalvo: era la actitud misma del ensayista, su paso libre, rápido, elástico y nervioso. Montalvo (más parecido en esto a Montesquieu que a Montaigne), amplificaba pesadamente sus escritos tendiendo a la disertación, al "tratado"; y lo hacía casi a pesar suyo, porque al mirar los géneros literarios en boga no se sentía estimulado a hacer valer en breves unidades aisladas los sucesivos temas sobre que escribía. Desde el punto de vista del género ensayo estaba a mitad de camino: continuaba la lección didáctica y polémica del siglo XVIII

y se aproximaba a la crónica vivaz y lírica que será un rasgo del “modernismo”; estaba (desde el punto de vista del ensayo español) entre Feijóo y Martí, a quien se anticipó en veinte años.

Fué una lástima que se creyera obligado al “tratado”: de haber escrito ensayos como los mencionados hubiera sido uno de los ensayistas brillantes del siglo XIX. Pero este miniaturista se lanzó sobre las paredes a componer vastos mosaicos; y llegó al fárrago. Compárese, por ejemplo, el ensayo sobre “el polemista” (EE, 15) con el tratado sobre “la belleza en el género humano” (ST, II, 97): en el primero, breve y ágil, aparecen dominados los materiales; en el segundo, compuesto desde fuera como un mosaico, el lector siente las junturas, la argamasa, las quiebras y desniveles, y por momentos duda de las virtudes literarias del autor.

Esto no quiere decir que *El Espectador* sea mejor libro que *Siete tratados*. Ni siquiera que “El polemista” valga más que “De la belleza en el género humano”. Aquí está lo curioso de Montalvo. Cuanto más se entonaba para conquistar a públicos imaginarios, más barroco le salía el estilo y más se le derramaba la composición por el espacio. Mejoraba los fragmentos y estropeaba la totalidad. En los *Siete tratados* hay más brillos, más ritmos, más riqueza metafórica y aforística, más recursos y más frecuencia de aciertos poéticos; pero cada tratado no es una flúida unidad, creada desde adentro, sino una armazón —a veces desmañada— sobre la que se apoyan cuadros apenas vinculados entre sí. En los ensayos breves de *El Espectador*, en cambio, aparecen estos cuadros sueltos, pero el haberlos dejado así ya indica que Montalvo no tenía mucho in-

terés en ellos, que no los “trabajó” literariamente; y, en efecto, son más simples y pobres en pensamiento y en imaginación.

En los ensayos breves el movimiento de las ideas es versátil pero elegante; en los largos tratados es más bien digresivo y entrecortado.

X

DIGRESIONES

Un buen ensayista va deslizándose en curvas; y sin detenerse, siempre con el mismo impulso y la misma gracia, tan pronto se nos aparece marchando hacia el norte como hacia el sur. Montalvo era consciente de sus virajes, y los estimaba como una manifestación de agilidad y fuerza:

Bien como los soldados en sus evoluciones cambian de frente cuando menos lo esperan los espectadores, y toman otra dirección, así nosotros, después de este proemio que venía prometiendo un mar de poesía, le volvemos la espalda, y acometemos a tratar un asunto más positivo y triste (ER, I, 126).

Y, en efecto, cuando escribía de una sola sentada, era capaz de pasar así, de un tema a otro, con soltura.

En tales casos no puede hablarse de digresiones sino más bien de la normal maduración de una actitud intelectual no sistemática. El ensayista no devaría, sino que sigue el itinerario preciso que ha elegido. Ese itinerario podrá parecerse más a los senderos volubles de un parque que a las avenidas rectas de una ciudad comercial, pero el autor lo transita con aplomo y entereza.

Tan lógico es el hombre que pasea, libre y ocioso, como el que se dirige apresurado a un sitio fijo y por el camino más corto. Tan lógico es el ensayista como el filósofo. Y un buen ensayo literario, por imaginativo que sea, tiene tanta unidad interior como una disertación filosófica.

Al hablar de las digresiones de Montalvo no nos referimos, pues, a las volutas continuas de su conversación, sino a esos momentos en que, precisamente, las volutas se interrumpen. “Por dicha —dice Montalvo— la prosa se acomoda a salidas de todo linaje, y bien como episodio, bien en forma digresiva, podemos echar una cana al aire, yéndonos por esos trigos...” (C, II, 15-16). Pero a veces, en una de esas salidas, la prosa va a parar a un atolladero y el autor se siente incapaz de establecer una conexión flúida entre las distintas direcciones de su pensamiento. Recurría entonces a la ingenua treta (ingenua y vieja) de invocar a supuestos interlocutores para simular que sus propios saltos dialécticos están provocados por un auditorio antojadizo: “¿a éste le condenáis, judíos, por vicioso y corruptor?”; “Volveréis a decir que éstos son gentiles” (ST, I, 318 y 320). O, simplemente, confesaba la digresión: “añudemos el hilo del asunto” (ST, I, 146). Muchas veces el hilo anudado se le vuelve a romper; y otra vez lo anuda; y otra vez se le rompe; y así nos revela con gestos impacientes sus esfuerzos fallidos para ligar el discurso. Por ejemplo, en C, II: “y por aquí vengo a anudar el hilo de mi discurso sobre la instrucción pública, roto tan al principio a causa de esos dos viejos...” (p. 56); “y con esto vengamos de nuevo a la instrucción públi-

ca" (p. 73); "Íbamos tratando de la instrucción popular" (p. 132).

Varios críticos han observado ya la marcha zigzagueante, de digresión en digresión, de *Siete tratados*; y aun pudieron haber mostrado muchos más planos discontinuos pues el análisis los descubre sin fin.²⁹ La idea dominante del de la Nobleza, por ejemplo, es que cualquier clase social que produzca muchos grandes hombres será ilustre: la nobleza. —dice Montalvo— proviene de la virtud del valor espiritual de cada persona; no es cosa innata, sino prenda que puede conseguirse y también perderse. . . . Y como Montalvo sabe que "el ejemplo es cuerpo de la idea" (ER, II, 124), nos cuenta la anécdota de un sabio ruso, Anthoskoff, a quien el emperador hizo conde por haber descubierto una flor de nieve. La anécdota es sencilla. En realidad, todo lo que hay que decir es que "el naturalista Anthoskoff, hombre de humilde origen, es hoy conde Anthoskoff: sus hijos serán nobles desde la cuna y ornamento del imperio".

Pero este enlace tan simple entre un pensamiento y una anécdota se complica asombrosamente de la página 55 a la página 90 de ST, I:

En el año de 1863 un naturalista ruso llamado Anthoskoff se encontraba en la Siberia septentrional después de haber recorrido el Cáucaso siguiendo el hilo de ciertos secretos de la ciencia, que él tenía en el ánimo sacar a la luz del mundo (p. 55).

La anécdota, que nació tan directamente encaminada, de pronto queda olvidada en esa primera oración; y el autor se pone a divagar con descripciones más o menos poéticas (y hasta metafísicas) de una naturaleza desconocida. ¿Es un brinco de la imaginación que lo ha

subido a otro plano? ¿O es que Montalvo ha intercalado en la coyuntura unas páginas sueltas con las que no sabía qué hacer, y ahí las metió de relleno? Lo cierto es que pasan las páginas y aquella anécdota —“cuerpo de la idea”— quedó decapitada.

Por fin la retoma:

Anthoskoff, sabio moscovita, después de penosos viajes por las montañas Rifeas, llegó a la Siberia septentrional. Desembocando en un mar de nieve, se detuvo de improviso, poseído de admiración, experimentando en el alma placer de esos que suele proporcionar la sabiduría únicamente (p. 58).

Pero en este punto Montalvo se pone a recordar a lo largo de páginas y páginas cuentos y casos que nada tienen que ver con Anthoskoff; y deja así, por el suelo, otro miembro amputado del cuerpo de la anécdota. Por ahí advierte el olvido: “y con esto volvemos a Anthoskoff, el sabio moscovita” (p. 63); pero a continuación agrega, incapaz de seguir el discurso: “pero no antes de dar a saber a los lectores que Aimatocare era el nombre de pila, nombre de amor con que los consabidos filósofos habían bautizado a la mosca que tanto pudo”.

Y ahora, otra digresión sobre Aimatocare; digresión compuesta a su vez de microscópicas digresiones. Y, claro, aun el mismo Montalvo tenía que reparar en lo cómico de la situación y escribió:

Y nuestro ruso ¿dónde se halla? Tenemos especie de haberle visto en la Siberia septentrional, contemplando maravillado un objeto que está llenando sus ojos y su espíritu. Mas no pasaremos a tratar de él, antes de que hubiésemos concluido de vestir a la linda Aimatocare... (p. 64).

Y sigue la descripción de la mosca por un par de

páginas. Hasta que a las cansadas llega, en p. 66, a completar la anécdota:

Ahora venga de nuevo nuestro ruso Anthoskoff... (p. 66).

Pero no se crea que la completa con sencillez, de un modo directo y eficaz, sino que hace literatura con cada uno de sus elementos; despliega y estira los menores detalles hasta donde dan. Y todo para decirnos que, por el descubrimiento de la flor de nieve, "el emperador le echó los brazos al cuello al sabio y le agració en seguida con el título de conde" (p. 67).

Nos hemos detenido en el análisis de esta anécdota porque por lo mismo que es un mínimo punto de enlace con el tratado "De la nobleza", por lo mismo que es una parte concretísima y corpórea dentro de las ideas gaseiformes de Montalvo, allí, en esa espuma de huecos, se pone de manifiesto el vicio digresivo del autor. ¡Para una anécdota que, juntada pedacito por pedacito, no ocuparía una página, Montalvo ha escrito treinta y cinco! Si en vez de atender a una anécdota tan breve como la del ruso que, gracias a su descubrimiento científico, llegó a ser noble, nos ponemos a seguir el hilo de los temas de sus "tratados", sentiremos que la vista se nos nubla como en un mareo. Es como un sueño en laberinto, como una navegación por alta mar: uno lee y lee y sin embargo se está siempre en el mismo sitio. Cambian las imágenes del paisaje, cambia el movimiento de las olas: pero el discurso no avanza. Las digresiones son jibas tan desproporcionadas, a veces tan enormes, que deforman con su peso la columna vertebral del ensayo.⁸⁰ Sería, pues, una tarea obvia y de nunca acabar

el mostrar cómo el tema de cada Tratado se desvía, se desfleca, se hincha en cada punto, revienta en nuevos hilos y así la maraña poco a poco lo invade todo y acaba por envolver al lector. Más útil será mostrar algunos tipos de digresión.

a) *Yuxtaposiciones.*

Montalvo escribía con tal codicia que guardaba todos los papeles. Luego, al componer un "tratado", solía ajustar los bordes de papeles disponibles. En tales ocasiones apenas modificaba los escritos. En vez de refundir los extremos para hacer entrar una parte dentro de otra y suavizar la juntura, los yuxtaponía como estaban. Los ojos pasan por las frases como los dedos por un muro de mosaicos, y descubren irregularidades. Hay repeticiones sintácticas a muy pocas páginas de distancia, lo que en un escritor tan preocupado como Montalvo y de memoria tan excelente, es prueba de que se trata de piezas arrimadas, no de una redacción continua:

"negras huellas que voy dejando por donde voy pasando" (ST, II, 202); "huellas de corrupción que va dejando donde va pasando" (ST, II, 219).

"Como se los diste [bofetones] al librero que había corregido los poemas del ciego de Esmirna" (ST, II, 200); "así como le dió de bofetones al librero que había corregido la *Iliada*" (ST, II, 236).

"Sentémonos a la mesa con nuestro padre San Gregorio, en esas verdes y apacibles tiendas de entretejidas ramas" (ST, II, 176); "Habiéndonos reunido para comer alegrementemente en estas frescas, apacibles tiendas de ramas entretejidas" (ST, II, 182).

Muy significativa, porque la contigüidad es de página a página, resulta la repetición: "echó el resto de

su sabiduría" (ST, II, 92), "echar el resto de su genio" (ST, II, 93). De haber redactado esas expresiones en un mismo acto, el fino oído de Montalvo las habría descubierto como cacofonía. Sin duda son trozos de composición de fechas diferentes que al ponerse una al lado de la otra, producen ese efecto al lector. Y, ciertamente, en el texto, entre ambos "echar el resto" hay un espacio en blanco.

No siempre se indican así, con separaciones tipográficas, los materiales diferentes. Al contrario: lo común es que papeles diferentes se entremezclen y tomen la forma de una falsa superficie continua. Pero el lector comprueba o sospecha las yuxtaposiciones disimuladas.

b) *Intercalaciones.*

Otras digresiones se deben a que Montalvo está siempre dispuesto a poner en el escaparate todos sus saldos librescos. Es un pecadillo de pedantería. Es, además, una de las maneras en que se manifiesta su veneración por los libros. Es, además, un rasgo de simplicidad intelectual y de complicación formal. Si en medio del discurso surge un tema que se presta al acarreo de datos leídos, por marginal que el tema sea, ya no puede resistir a la tentación: y encaja los datos. Por ejemplo:

En ST, II, 170, le vino a la pluma una mención al tabaco: entonces Montalvo, desde fuera, agrega una papeleta tipo diccionario que durante una página interrumpe con noticias inoportunas el fluir de su pensamiento.

En GM, 121, emplea la expresión "saber tañer el pandero", y ahí desvía el relato —que ya venía un

tanto lento— porque no puede dejar de mostrar todo lo que sabe sobre el refrán aludido.

Si, de paso, en GM, 72, ha afirmado que César “tuvo otros defectos”, en ese resquicio acomoda su ficherito.

En ST, I, 162, se prepara para hablar de la belleza física contemplada en su desnudez: “Venus, diosa de la belleza desnuda.....” Pero ¡él tiene tantas informaciones que dar! Quiere ser útil a los lectores de América, quiere demostrar a los lectores de Europa que, aunque americano, conoce ciencias naturales... Y en vez de continuar el tema de la desnudez bella pasa a exponer “las razones positivas y materiales” que nos obligan a andar vestidos; y de ahí a una enumeración de los animales a quienes la piel defiende de la intemperie.

c) *Desarrollos lógicos.*

Un tipo de digresión muy frecuente en Montalvo es el que resulta de su voluntad de inflar unas pocas páginas hasta darles una imponentia de globo. Y, como en los globos, los dibujos que sobre la goma flácida estaban prietamente estampados, al estirarse se hacen más pálidos y lo que antes era superficie continua de color y línea ahora aparece como sucesión de puntos.

Donde se ven con toda nitidez estos puntos blancos —que son fallas del dibujo— es en la “Réplica a un sofista seudocatólico” (ST, I, 219-334), sobre todo porque conservamos el esquema original publicado con el título “La virtud antigua y la virtud moderna” (EC, I, 129-150). Comparando ambos textos se ve que Montalvo no se ha limitado a abrir el tejido del artículo “La virtud antigua y la virtud moderna” para injertarle pá-

ginas nuevas, sino que, con más conciencia artística, ha mejorado la calidad de las frases originales. Pero aquí no nos interesa el sentido estético de las correcciones, sino el procedimiento de composición.

El artículo original iba de la página 129 a 150 de EC; el artículo recogido va de la página 219 a la 274 de ST. En el cuadro siguiente se verá cuáles son las páginas que Montalvo recoge y cuáles son las que agrega:

EC, I, 129-150		ST, I, 219-334
<i>Artículo original</i>	<i>Recogido</i>	<i>Agregado</i>
129-131	219-220	220-222
131	222-223	223-224
132	224-	224-225
132	225	225-226
133	226	227-228
134-135	228-229	229-231
135-136	231-232	232-245
136-138	291-293	293-300
138-140	301-302	303
140-142	303-304	305-312
142-144	245-246	246-248
144	248-	249-270
144	270	271-273
144-146	276-279	279-291
146-147	304-305	305-312
147-148	312-313	313-334
148-150	273-274	274-276

Con esta guía pueden verificarse las cicatrices que han dejado sobre el discurso tantos partos súbitos. Repárese, para tomar el ejemplo más breve, en cómo se ha hinchado el párrafo de EC, I, 144, que comienza así:

Queréis "la libertad de pensar, hablar, trabajar, aprender y enseñar"...

En ST, Montalvo cultiva como un jardinero cada palabra. Y de cada una brota una tupida vegetación. Y aun árboles enteros, de esos que suelen crecer en las grietas de edificios en ruinas y acaban por abrir la piedra y desmoronarlo todo. La semilla de “la libertad de pensar” crece en las páginas 249-250; la de “la libertad de hablar” en la página 251; la de “la libertad de trabajar”, en la página 251... De pronto, como hongos inesperados, en la página 252, surgen anécdotas familiares. En seguida, la semilla de “la libertad de aprender y enseñar” crece en la página 253. Otra vez hongos: anécdotas personales, de la página 254 a 255. Y, en una espléndida pero casual floración, todo el “episodio” de “El cura de Santa Engracia”, páginas 256-266.

A esta altura Montalvo está ya tan olvidado del hilo lógico que ha roto que, al anudarlo, dice en la página 266: “quedamos en la libertad de trabajar”.

¡No era allí donde había quedado! Sino en “la libertad de aprender y enseñar”; pero con una puntada de mal sastre cose a esa línea de “la libertad de trabajar” unas telas muy eruditas que ya tenía cortadas y no quería desaprovechar, se ajustaran o no al cuerpo del ensayo (p. 226-269).

En la página 270 procura armar la rueda para que el ensayo pueda andar: inserta todos los rayos sueltos en el eje de aquel párrafo inicial de EC, I, 144 que estamos comentando, y dice: “Hemos vuelto palmario que vosotros queréis la libertad de pensar, hablar, trabajar y enseñar; veamos si el pueblo romano gozó en algún tiempo de tan preciosas libertades”.

¡Pero si del pueblo romano nos ha estado hablando todo el tiempo, si eso es lo que nos ha estado mostran-

do antes! No importa. Su “tratado” es como un tío vivo: en cualquier momento puede empezar a dar vueltas; y ahora viene un añadido sobre Roma que nada tiene que ver con el tema central. Hasta que, al fin, en la página 270, después de un desborde de veinte páginas, cierra el párrafo de EC, I, 144 reproduciendo sus últimas líneas.

Así está compuesto todo el “tratado”; el plan primitivo —que tampoco era muy firme y congruente— desaparece bajo el oleaje.

d) *Adornos*.

Hay digresiones poéticas, como si Montalvo se hubiera puesto a hacer variaciones musicales sobre un tema escueto. En “De la belleza en el género humano”, por ejemplo, está exponiendo a Salomón y Jenofonte. De pronto, entre la página 156 y la 160 —que son los dos puntos de enlace del discurso, que podrían superponerse en las referencias precisas a Salomón y Jenofonte— se abre un juego imaginativo, colorido, vivaz, que vale por sí mismo, que tiene la autonomía de un poema en prosa.

El hilo lógico de esas páginas corría delgado y débil: la mujer buena y útil comparada con flores y frutas... Pero ese hilo se ha levantado como en fiesta, coloreado de metáforas. Es el adorno, el trabajo de taracea, el engaste de piedras preciosas en soporte más modesto.

Tan valiosos son estos efectos de luces que uno se lamenta de que Montalvo se haya empeñado en el ensayo de ideas para el que no estaba preparado en vez de cultivar el ensayo lírico, descriptivo, poético. Es la-

mentable, de veras, que Montalvo no describiera paisajes en vez de ilustrar con paisajes un discurso hueco. ¡Cuántos más aciertos, v. gr., en las páginas 14-16 ó 53-54 de ST, II, que en su dialéctica sobre el genio o su concepción de la independencia americana!

III

RASGOS ESTILÍSTICOS

EL ESCRITOR

En el primer capítulo, al estudiar la actitud de Montalvo ante la lengua, dijimos que consistía en sentirla exterior a su propia actividad de hablante, en mirarla a la distancia como a un hermoso cuerpo y en enamorarse de sus movimientos.

En el segundo capítulo, al estudiar su modo de componer, dijimos que, íntimamente divorciado de la realidad inmediata, y sin un público concreto al cual dirigirse, Montalvo se entregó al juego solitario de escribir páginas sueltas para luego combinarlas en vastos tratados; y que más que expresar sus experiencias personales o comunicar con rigor sus pensamientos, se propuso convertir la materialidad de la lengua en fuente de placer.

En este tercer capítulo quisiéramos describir los rasgos más significativos de su estilo; que son los que, a fin de cuentas, nos han de explicar tanto su actitud ante la lengua como su modo de componer. Por aquí, por esta fuente original, pudimos haber empezado, pero preferimos entrarnos en espiral, desde el escenario en que se movía Montalvo hasta lo más profundo de su drama de escritor. Drama, sí, porque Montalvo, en cuanto escritor, vivía el tremendo drama de la esterilidad. Y ya es hora de que hablemos de esa intimidad desdichada.

Era un tímido, un solitario ensimismado que huía de la sociedad de los hombres, siempre amargado, triste y melancólico, siempre soñando en la gloria, con terror

al fracaso y al menosprecio. Estaba más interesado en sí mismo que en su comunidad; y hasta en sus luchas abnegadas por el bien social se reconoce el móvil vanidoso. Lo más vivo y auténtico, lo más pegado a su cogollo, fué su riquísima sensibilidad para lo cromático, lo diminuto, lo lírico, lo delicado, lo femenino. Toda su timidez, todo su retraimiento, encontraban en la captación de esos valores una fuente de refinado placer estético. Se hundía más y más en sí mismo, y tocaba el fondo fresco de su propio ser, fondo tierno, sensitivo, melifluo e inadaptable; y, como un adolescente, lo defendía en una trinchera de púas. Porque este tímido tenía tal orgullo —un orgullo exacerbado por el sentimiento oscuro de deficiencias personales y sociales— que desde su rincón lanzaba al mundo gritos y zarpazos. Nunca fué alegre, ni ingenioso, ni activo, ni conversador, ni simpático, ni abierto a la amistad y a la vida ajena. Se sentía dolorosamente amargado porque de niño la cara se le picó de viruela; porque su madre era de humilde condición; porque le molestaba el que lo vieran como mestizo o como zambo; porque tenía mala salud (tuberculosis, reumatismo) y desde joven sufrió enfermedades dolorosas y grotescas —usó muletas, después renegó toda la vida— que fueron motivo de burla para sus enemigos; porque la voz le sonaba aguda y escasa; porque el sexo le ardía lujuriosamente en las entrañas y allí se consumía, rebajándolo en un erotismo nunca satisfecho, que le hizo fracasar en su matrimonio y le dió de varias mujeres hijos con los que nunca vivió; porque nadie reparaba lo bastante en él; porque era pobre, necesitado de la ayuda de los demás, sin poder social ni político, proscrito y olvidado por todos excep-

to cuando se ponía violento y salía fuera de sí, en una actitud política que era exterior a su verdadera naturaleza... Odiaba dentro de sí el espectro de su inferioridad, que se le presentaba errante, nocturno, como en un castillo en ruinas; y ese odio acababa por hacerle odiar su propia vida —“la vida es una enfermedad para mí”—y el mundo, testigo, y quizá testigo culpable, de ese abatimiento suyo: “de buena gana clavaría un puñal en el pecho al género humano, si fuera una sola persona”, llega a decir. Pero de esa neurosis menoscabadora de su alma, brotaba la necesidad de sobreponerse, de exaltar gestos de superioridad. Y entonces escribía y escribía, mintiéndose y mintiendo: de ahí la insistencia a cada paso en su virilidad, en su coraje, en su heroísmo moral, en su poder sobre la marcha de los acontecimientos políticos, en su derecho al “Don” de aristocracia criolla, en su rumbosidad y elegancia, etc. ¡Qué luchas íntimas debió de haber librado Montalvo para embellecer su propia vida! A veces se contenía y alcanzaba la magnanimidad —“poseo la rara virtud de no decir, escribir ni hacer cosa cuando estoy enojado” (EC, II, 277)—; a veces descendía a la agresión, convulsivo y descompuesto, y todo se le afeaba y ensombrecía:

...a veces hombre, y muy material, y muy apocado, y muy terreno; a veces alma pura, espíritu divino que vuela y se encumbra y se empapa en la luz de Dios, y le canta en la lengua de los ángeles; y a veces... ¡ay! preciso es decirlo todo, ente extraño, pensamiento descarriado, corazón perverso que se goza en su propia tortura, y rueda en un flúido negro, pestilente, que trasciende a infierno y da de sí un humo destructor que me sube a la garganta, y sale fuera, y me oscurece la vista (EC, II, 110).

La filosofía de la vida a la que se había adherido era optimista —creía en la aptitud del hombre para organizarse en sociedades progresistas—, pero en el fondo era lo bastante misántropo para ver en la humanidad un “hervidero de sangre podrida en donde están saltando larvas y sabandijas que crecen y suben y se vuelven grandes monstruos” (C, II, 362).

Y sin embargo este amargado tenía refugios. Con su imaginación de lector se había creado un mundo de objetos, hechos, figuras, episodios y recuerdos literarios; y lo habitaba durante muchas horas cada día. Por ese camino fué a dar en la imitación de modelos, en la ufanía arcaizante, en el atesoramiento de medallones clásicos; y por distraerse así de la realidad política de Ecuador se hizo ineficaz en la militancia. Además, en ese mundo literario, como en un espejo curvo, veía estirada e hinchada su propia personalidad moral. Fué un moralizador, más moralista que moral; y en todo veía valores en crisis o en auge. Aun en sus juicios estéticos se advierte la preocupación ética. Pero más bien parece que la preocupación moral respondía a un principismo rígido de solitario. Y hasta diríamos que el rigor de su conducta tiene un origen estético: es el sentir que la austeridad, la justicia, el honor, el quijsotismo, bajo los reflectores de mucha literatura embelecen la vida en este sórdido valle de lágrimas donde él se revolvía, resentido y taciturno.¹

El conocimiento de la realidad psicológica del escritor interesa al crítico, no sólo porque revela al hombre —es el tema de las biografías noveladas—, sino especialmente porque revela el sentido estético de su

obra. La Estética se funda en la Psicología de la intuición y creación artísticas.

Una experiencia cualquiera puede plasmarse en forma artística si de pronto el escritor, al contemplar en su intimidad la fusión de su yo con las cosas, descubre un imprevisto valor estético. Esa intuición de lo valioso de un modo personal de vivir la realidad configura los sentimientos, las representaciones, y pone al escritor en el camino de la expresión poética. Ahora, cada hombre es capaz de descubrir valores estéticos en una gama más o menos amplia de experiencias. Para unos, todas las experiencias son poetizables; para otros, unas pocas. Es como si nos asomáramos a nuestra propia vida a través de diferentes categorías estéticas. Podríamos decir que la psicología de Montalvo es como una pantalla de cine donde el mismo Montalvo miraba las imágenes que estaba proyectando (o al revés, es como un proyector de experiencias que el mismo Montalvo recogía y miraba en su pantalla estética).

La cuestión es ésta: de las experiencias de Montalvo ¿cuáles entraban en el campo de su visión estética y se ofrecían en figuras iluminadas? Creo que Montalvo, al asomarse a su propia vida, solía enfocar su ojo estético en experiencias propicias al adorno romántico; en experiencias de resentimiento, disgusto, indignación, horror, odio; y en experiencias estimuladas por la literatura. No es que queramos analizar ni clasificar. Todos sabemos que el alma es una, y uno el proceso de la creación. Pero hay en la prosa de Montalvo un principio de diferenciación entre las modalidades de lo bonito, lo truculento y lo tradicional.

II

LO BONITO

Cuando el solitario Montalvo —ese Montalvo atento a los primores de su sensibilidad— se ponía a expresar sus íntimas conmociones, solía darnos una prosa poemática. No eran intuiciones desnudas y sinceras. Ya veremos que esto es lo que nunca pudo darnos. No. Aun sus páginas más líricas suelen redondearse como pompas irisadas y estallar en el aire si uno las toca. Esa literatura, bonita ha segregado con el tiempo las convenciones con que fué hecha. Ahora vemos muy bien cómo la poetización convencional del paisaje desdibujó el paisaje americano que, sin embargo, él sentía sinceramente: v. gr., PD, I, 20-21. Pero al juzgar a Montalvo debemos remontarnos a la América de 1870 a 1880 y apreciar lo bonito desde su nivel artístico, cuando sus frases conservaban el poder de asombrar.

Una mañana de primavera salió con la aurora, Aguilar, mi viajero, y tomó por las orillas del Genil, en la vega de Granada: mucho había andado ya, distraídos el corazón y el pensamiento, ora mirando al cielo y recreándose con el grandioso espectáculo del oriente cuajado de grandes témpanos de purpúreas nubes; ora siguiendo con la vista una nubecita blanca, escarmenada y leve, que se elevaba al zenit, ella sola en medio de un gran trecho de azul celeste. Del cielo bajaba los ojos a la tierra, y veía las montañas salir a luz como recién nacidas; y la Sierra Morena se alzaba medio oscura, y la Sierra Elvira brillaba a la distancia. Entretanto iba él caminando a lento paso, y el Genil le acompañaba, y departía con él en su grato murmullo, contándole secretos de náyades y ninfas.

El sol había escalado buena parte del firmamento, el calor no era de despreciar: acogióse el viajero a la sombra de un árbol, y permaneció en silencio, mirando pasar las ondas de ese enamorado río. ¿Qué voz divina rompe de súbito en la copa del árbol y encadena mil acentos numerosos? ¿un ángel bajó en forma de ave a maravillar al mundo con la melodía del paraíso? ¡Dios de bondad! ¡qué ternura, qué dulzura, qué amor, qué vida, qué inmortalidad en ese canto nunca oído! Metálica, sonora era la voz; y tan acompasadas, y tan variadas, y tan artísticas las notas de esa música, que el compositor más hábil quedaría maravillado de oírlas, y desconsolado de no poderlas imitar. Era el ruiseñor: y el ruiseñor detuvo absorto al viandante, y suspenso de su gorjeo, y el viandante permaneció como alma bienaventurada que se cuelga de la mano de Dios: sintió, gozó, todo el paraíso tuvo adentro (EC, I, 371-2).

La peña, en socavón curioso, compone una bóveda adornada de estalactitas que son obra maestra de la naturaleza: al pie de ella está brotando a la continua un caudal de agua purísima, cuyo lecho taracean peladillas de colores varios: fino césped suaviza y enverdece el suelo, mientras las plantas trepadoras suben por las paredes y forman inextricables laberintos con los árboles que circunvalan la fuente. Un cáliz enorme de color de púrpura está colgado de una rama cabizbaja, y toca y no toca las ondas que en hinchada rebosadura se derraman por las orillas: las flores del campo, la bella unión silvestre, el pajarito azul de pico largo agracian los alrededores, sin género de ruido si no es el murmurio del agua y el zumbido de los insectos que debajo de la hierba llevan adelante la comedia de su vida. Un viejo venerable, despejada la frente, blanca la barba, se viene hacia la gruta a paso de profeta: entró. Con qué palabras de sentido profundo evocó su Genio, lo ignoramos; mas de las entrañas de la fuente, rompiéndola con el blanco pecho, o fué de entre el tupido ramaje, salió una mujer joven como el alba, fresca como la humedad milagrosa de su gruta, y le echó los brazos al anciano. Hablaron los dos seis horas: en este espacio de tiempo el anciano aprendió más que había estudiado en los

años de su vida, y cargado de ciencia súbita, se volvió a la ciudad, a sus alcázares. Era éste el rey de Roma, y la joven de la gruta un ente superior al género humano que por misericordia de los dioses se presentaba a un mortal y le comunicaba los secretos del destino. El Genio de Numa es la ninfa Egeria. Los que viajáis a Roma, id a beber por la mañana en la fuente de la ninfa Egeria. Numa pasó, Roma se desvaneció: naturaleza con su agua saludable, sus árboles frondosos, su hierba verde, sus flores aromáticas, sus aves canoras, allí está. Nuestro siglo es incrédulo: burlas para él lo extraordinario; empero el amor de la naturaleza expresado en el agua corriente, la mullida grama, la flor voluptuosa, el silencio amigo, es Genio en el cual nunca dejaremos de creer los que tenemos en el alma un grano de poesía, y gustamos de leer en esos libros sibilinos que están abiertos de noche en la bóveda celeste y de día en las soledades donde no hablan sino el viento sobre el árbol, el insecto debajo de la hierba, y por ventura un pájaro que vuela por encima echando gritos lamentables (ST, II, 14-15).

No a mucho andar cerró la noche. Vívidas las estrellas estaban guiñándose amorosamente, repartidas por el firmamento en espléndido desorden. Estas amables solitarias gustan de vivir lejos unas de otras; pero se comunican entre ellas por medio de esa mirada inocente con que se insinúan con el poeta, cuando él las contempla en sus gratos y a un mismo tiempo melancólicos devaneos. Recién nacida la luna, apenas si hacía figura en el cielo con sus cuernecillos untados de luz, visible como un recorte de uña, descendiendo al horizonte (CCERV, 253).

La casita era pequeña, metida entre grandes árboles; una fuente viva estaba hirviendo de día y de noche entre el jardín y el patio; su melancólico dueño pasaba horas enteras en contemplar las burbujas que nacían y perecían en sucesión interminable, imaginando acaso que así somos los hombres, como esas bombitas de agua que van brotando unas tras otras y se inflan éstas donde ésas se apagan. Una roca negra erguida allá, era guarida de cuervos por la noche; el graznido de estos aciajos pájaros junto con el grito del mochuelo, for-

maban dulce música a los oídos del poeta de la tristeza. Laura murió; su amante, que la había cantado en vida, comenzó a llorarla muerta; cuando le hablaron, el último día de su tiempo, sentado en un sillón antiguo, puesta la frente sobre un libro infolio, muchas horas había que era muerto; frío estaba; pero dicen que, envuelto en un calor sobrenatural, un nombre parecía estar palpitando en sus labios. Francisco Petrarca era buen cristiano: al morir dijo "¡Dios!", sin duda; pero después de este santo nombre, otro sonó apenas, en locución tímida y misteriosa: cuando el moribundo hubo dicho "¡Laura!", ya nadie existía en esa casa (GM, 148).

Lo bonito se obtenía por una hábil agrupación de "instantáneas" (digo instantáneas porque él dejaba pasar las cosas hasta que de pronto descubría algo digno del álbum, tomaba su kodak lírica y ¡tic! fijaba una pose que favorecía a la realidad).

No siempre poetizaba con mariposas, ninfas, ruiseñores, nubecillas sonrosadas y fuentes rumorosas; también lo hacía con brujas, murciélagos y luces aciagas. El romanticismo había embellecido esos objetos, y ya operaban con valor estético. Ver, por ejemplo, como en las *Aventuras tenebrosas* (EC, II), después de recordar la impresión que le causó el *Lara* de Byron, nos describe una noche fatídica, con encapuchados, misterio, espectros y sombras lunares, silbidos en medio de un silencio espeluznante, mención de brujas y de tumbas, una hermosa joven apuñaleada por amor, etc. En *Cuentos fantásticos* (EC, II), tempestad nocturna, caserón en ruinas habitado por fantasmas, aullidos funestos y lúgubres de brujas y demonios, crímenes horrorosos, etc. En *Las ruinas* (ER, I), otra vez una casa abandonada, diabólica, con sombras pobladas de escombros, murciélagos, duendes y una forma humana cubierta con

un manto blanco, carreras pavorosas bajo un arco iris y un cometa infausto, el caos y la locura...

III

LO TRUCULENTO

El afán de soledad, y de gustar en esa soledad las delicias del paisaje y de la melancolía, era un momento tímido, nervioso, retráctil, de su alma. Sólo que esa alma no encontraba paz en el retiro: ya dije que se sentía permanentemente ofendida por el mundo, y que a la menor humillación (y a veces sin humillación alguna) saltaba a la arena, a lidiar. Al lidiar invocaba las grandes causas que benefician a la humanidad, pero Montalvo no se olvidaba de sí, en esa especie de embriaguez desinteresada de los verdaderos héroes, sino que convertía la lucha en una lucha personal, en una lucha por su honor, por sus merecimientos, por sus prerrogativas. ¡Qué hostilidad contra el mundo! Hasta las estrellas le parecían "asquerosos insectos que roen la bóveda celeste"! (EC, II, 102). Y así como para sus delicadezas encontró fórmulas estéticas, que fueron las del poema en prosa, también para su cruel difamación de hombres y cosas, para los arranques de su humor trágico, pesimista, desilusionado o sarcástico, encontró la fórmula estética del insulto. El resentimiento que le ardía en las entrañas daba vueltas por el aire, como un humo, hasta que entraba en el haz de luz de la literatura infamatoria al modo francés y se hacía diatriba.² Montalvo estimaba a los escritores, no sólo

por su “pluma de ruiñeñor, húmeda y flexible, que se empapa en el jugo de las flores y las chupa como pico de colibrí sediento”, sino también por su “pluma de águila, cortada en sublime tajo, esa que se descarga como cuchilla sobre la cabeza del tirano y se la parte en dos mitades sangrientas” (PD, I, 49).

Él mismo se sentía águila y ruiñeñor: lo truculento además de lo bonito.

Él no ve truculentamente, como Rabelais, sino que descubre lo truculento en los demás. Y lo descubre como un valor negativo. Está en actitud crítica. Veintemilla, como Gargantúa, orina delante de las gentes. Sólo que Rabelais contaba con alegría el desenfreno vital de sus personajes, y Montalvo, en cambio, lo cuenta para denigrarlos. Así, Veintemilla, “excremento de García Moreno” (C, I, 32), y su compinche Urbina, “inmundo anciano en cuyo orinal rebosante nadaban a la sazón puntas de cigarros” (C, I, 59), precipitan en la prosa de Montalvo cuajos de descripciones repugnantes: frenesí sexual, gula, mocos que corren hasta la boca, embriaguez, suciedad maloliente, besos entre hombres por todo el cuerpo velludo. . . Pero todo esto, lo monstruoso y lo grotesco, todo, se da, no como en Rabelais en un torrente de grosería plebeya que sin embargo se purifica al aire libre bajo el pleno sol y se redime por la exaltación de lo natural, sino como acumulación de fealdades físicas y morales. Rabelais gozaba de la baráunda y desborde de la fisiología; Montalvo la juzga severamente en sus enemigos. No tenía sentido humorístico (esto es, simpatía con lo cómico de la naturaleza humana) sino más bien sarcasmos y sátiras para castigar debilidades ajenas. Acaso por esta preocupa-

ción moralizadora le desagradaba Rabelais (CCERV, LXXXI) y lo juzgó “la vergüenza de la más culta de las naciones” (EC, II, 283). También en este disgusto por Rabelais está cerca de Chateaubriand, que dos o tres años antes, en 1864, se quejaba de que Veuillot lo agrediera imitando “l'immonde Rabelais”.³ Aunque admire en Cervantes la risa, no está en la línea de los que critican riendo, sino cerca de Teofrasto, Labruyère, La Rochefoucauld, Vauvenargues, que “hinchén de amarga tirria las cláusulas con que retratan el corazón humano” (CCERV, IX). Como ellos, sin reír, Montalvo describe sombríamente objetos de odio, asco, miedo o befa.

Con todo, lo truculento tiene valor en la obra de Montalvo.

Unamuno no fué justo cuando leyó a Montalvo a saltos, en busca de los insultos tajantes y sangrantes: “Los insultos ¡sí! los insultos”.⁴ Hay algo más que insultos en su literatura. El insulto por el insulto no agregó nada a su obra: hay muchas páginas insultantes pero sin fuerza. No tenía la libertad de Rabelais ni su lengua torrencial y enumerativa. Pero sin duda la indignación solía salvarlo cuando ya estaba la retórica carcomiéndole la prosa. El insulto subía entonces hecho literatura, subía desde el fondo de la concepción que Montalvo tenía de los hombres, de la vida, de la historia; y redondo como metáfora o alegoría.

Talento, nadie le ha negado nunca a Urbina: bien así como una ramera tiene buena cara, así Urbina ha tenido talento. Yo vi una vez en un campo de ruinas una flor bellísima en medio de mil plantas insanas o inservibles: ortiga, nabo, eneldo; y unas ramitas delgadas que iban y venían ridículas, tam-

baleando a impulso de flaco vientecillo. Sucio estaba todo alrededor: boñiga de res, trapos asquerosos tirados por ahí, huesos de animales. La corneja, volando de un extremo a otro, daba funestos gritos que inundaban de tristeza ese paraje. Y la flor, grande, erguida, roja, estaba descollando majestuosa en medio de tantas lástimas. Eso que vi en las ruinas de Itálica, esa es la imagen de Urbina: su talento descuella solitario entre las mil porquerías de su corazón y su alma; todo repugna y da asco en esa personalidad siniestra. Iba yo a tomar la flor del anfiteatro romano; pero una aprensión misteriosa me contuvo: temí que el Genio de las ruinas me castigase la irreverencia, envenenándome con las exhalaciones de ella. El talento de Urbina ha sido también flor venenosa. Ha sido, digo, porque ya no existe: libertinaje, embriaguez, prostitución de mil maneras y en mil formas, la marchitaron tiempo ha, la echaron al suelo (...) La flor de la inteligencia ha caído; los trapos asquerosos, la boñiga, los huesos, allí están en ese campo de ruinas, en esa alma que es anfiteatro abandonado donde pecados y crímenes tienen sus bacanales con las culebras y las lagartijas de esos matorrales (C, I, 120-121 y 122-3).

Ignacio Veintemilla cultiva la pereza con actividad y sabiduría; es jardinero que cosecha las manzanas de ceniza de las riberas del Atlántico. Ese hombre imperfecto, ese monte de carne echado en la cama, derramándosele el cogote a uno y otro lado por fuera del colchón, es el Mar Muerto que parece estar durmiendo eternamente, sin advertencia a la maldición del Señor que pesa sobre él. Su sangre medio cuajada, negruzca, lenta, es el betún cuyos vapores quitan la vida a las aves que pasan sobre el lago del Desierto. Los ojos chiquitos, los carrillos enormes, la boca siempre húmeda, con esa baba que le está corriendo por las esquinas: respiración fortísima, anhélito que semeja el resuello de un animal montés; piernas gruesas, canillas lanudas, adornadas de trecho en trecho con lacras o costurones inmundos; barriga descomunal, que se levanta en curva delincuente, a modo de preñez adúltera; manazas de gañán, cerradas aun en sueños, como quienes estu-

vieran apretando el hurto consumado con amor y felicidad; la uña, cuadrada en su base, ancha como la de Monipodio, pero crecida en punta simbólica, a modo de empresa sobre la cual pudiera campear este mote sublime: "Rompe y rasga, coge y guarda". Éste es Ignacio Veintemilla, padre e hijo de la pereza, por obra de un misterio cuyo esclarecimiento quedará hecho cuando la ecuación entre los siete pecados capitales y las siete virtudes que los contrarían quede resuelta (C, I, 55-56).

El estreno de esa tumba de los vivos [el presidio de Quito] fué lastimoso: una mujer, una pobre niña descarriada; subió las funestas escaleras en medio de gendarmes, el lúgubre edificio cayó sobre su corazón con toda su pesadumbre, corrió hacia una ventana inconclusa, y se arrojó al patio de cabeza. García Moreno, triunfante, solemnizó esa fecha con un almuerzo singular, hizo freír los sesos de esa niña con la sangre de Maldonado, y se hartó, hasta la borrachera. Él piensa que lo tiene digerido, y no sabe que la indigestión se hará sentir el día de la cuenta: esos manjares no se descomponen sino al fuego del infierno (PD, I, 264).

El que cae en los brazos de ese viejo [Urbina], tenga paciencia; media hora ha transcurrido, y aún no le afloja. Si el dicho Sileno le ha menester para algo, peor: le besa desde la frente hasta la ijada, pasando por el estómago. Le besa los ojos una y mil veces; le besa la nariz por dentro y fuera; se da maña en besarle la nariz por dentro haciendo los labios pico de cigüeña. Le besa la boca: si el sentenciado a ese suplicio infamante no la cierra bien, le ha de hacer irrupciones asquerosas de lengua hasta el galillo. Le besa la quijada, la nuez: la mejilla ya la besó; ésa es cosa suya. Le abre el chaleco, le besa la barriga; le vuelve, le besa tras la oreja. Si no hallara resistencia, ¡oh! ¿hasta dónde no llevara esos labios de Judas con los cuales le está vendiendo a uno por todo el cuerpo y cubriéndole de baba tabacosa? Dios sabe si Veintemilla se ha ido al baño cada vez que su mala estrella le ha puesto en brazos de su Mentor: ¿qué ha de ir cuando él mismo está cubierto por dentro y fuera del pringue de los vicios?

En la Escritura, justicia y misericordia se encuentran y se besan; en la desescritura, Urbina y Veintemilla, esto es, la corrupción y el crimen, la embriaguez y la imbecilidad, se encuentran y se besan, y de esta cópula indecente nacen deshonra y males públicos (C, I, 91-2).

Guerra "sin manos y muda", guerra muerta: guerra de los gusanos contra el cadáver. Veis allí un cuerpo exangüe tirado sobre el fango: García Moreno, sus esbirros y sus jesuitas, sus italianos y sus españoles, sus monjas y sus hermanas, en muchedumbre infinita andan por dentro y por fuera comiéndole desesperados: la guerra de los gusanos contra el cadáver (PD, I, 260).

Andando un día [Veintemilla] por las calles de París, la nariz arremangada, origen de los dos Nilos que están fluyendo eternamente hacia el mar muerto de su boca... (C, II, 287).

Levantáronse un día unos adolescentes, se estregaron los ojos, y vieron: una aurora viva, hermosa, se les entró por ellos, y les iluminó las entrañas. Sintieron con esa luz grandeza en el corazón, fuerza en el brazo, se fueron para el tirano de su patria, y le mataron. El gigante no había sido sino araña: le pisaron, le aplastaron; moviendo feamente doce patas, reventó, y no echó sangre, ni la podía echar; no la tenía. Todo en él era tripas, de las cuales no pudo desprenderse alma ninguna (C, I, 74).

Y solía enardecerse tanto que la voluntad de insultar excitaba su énfasis declamatorio, y la grandilocuencia a su vez excitaba el insulto, hasta que todo acababa en una profecía tremenda y apocalíptica:

Maldito eres [Veintemilla] por todo esto, maldito; y por todo has de estar pálido, temblando en presencia del Juez, cuando él te levante de tu propia ceniza con una voz, y te diga: veamos tu vida. Tu vida llena de excrecencias maléficas, negruras, abismos, no le ha de parecer a él, y con la mano, con el dedo te ha de señalar la muerte, y has de ir rodando por la eternidad, echando aullidos lúgubres en me-

dio de las tinieblas que te envuelven y arrebatan sin que sepas a dónde (C, I, 63).

Urbina, no hay remedio, tiene su parte en ese crimen: guardó la sangre para sus últimos días este desgraciado, para refrescar la vejez con ella rociándose el alma ennegrecida y marchita con los vicios. Cuando me acuerdo de la cara que ha echado Urbina con quince años de desgracia depravada y perversa; de esos ojos comidos por los gusanos del vicio; ese mirar soslayado; esa dentadura cubierta de toba pestilente; ese conjunto sesgo; esa nube siniestra que lo envuelve, no puedo dejar de achacarle en mi corazón mil acciones nefandas. ¡Pobre viejo! ¡Cuánto bien le hubiera hecho la Providencia divina con alzarlo ahora treinta años! Sus designios son inescrutables: pudo también la Providencia haber suspendido el fuego que cayó sobre Sodoma, y lo dejó caer: asimismo pudo haber suspendido la vida de este hombre-Sodoma, y le deja vivir, para que esté cayendo sobre un pueblo culpable, y consumiéndolo, y volviéndolo ceniza. Vive Urbina, porque fuego debe caer sobre Sodoma (C, I, 150-151).

IV

LO TRADICIONAL

Tanto en su retraimiento como en su exasperación Montalvo se complacía en recordar escenas gloriosas y en sentirse personaje de fantasía. Sus experiencias se le armaban así con esquemas, temas, modelos, ideales, reminiscencias de ciertas formas de expresión artística que ya han sido consagradas por la historia.

En sus viajes buscaba escenarios de leyenda y poesía. Su Baedeker era la literatura que los románticos estimaban. Se sintió Byron (cuyo *Childe Harold's Pil-*

grimage imitó alguna vez) y también Chateaubriand y Victor Hugo (que tanto influyeron sobre él en la literarización del paisaje). Rondaba por Roma, Florencia, Granada, Luxemburgo, etc., como un espíritu hermano de los otros, los célebres de la historia (EC, I, 11-15). Y aun en América se sentía Chactas. Al contar anécdotas de su propia vida solía enriquecerlas con reminiscencias librescas; o al revés, proyectaba sobre las anécdotas librescas una intención autobiográfica. Así, él será Sócrates, Cicerón, Quijote, Don Juan, Byron...

En el siglo XIX nadie escribía epopeyas: pero la vieja voz de Homero, de eco en eco llegó a Montalvo y entonces escribió "Los héroes de la emancipación de la raza hispanoamericana: Simón Bolívar", donde sus experiencias aparecen organizadas y avaluadas por el fulgor literario de lo épico. Es lo que Chateaubriand había hecho en *Les Natchez*: tomar de la *Iliada* la descripción de los guerreros y sus combates, convirtiendo en cuadros plásticos lo que había sido movimiento.

El de *Bolívar* es uno de los "tratados" con mayor frecuencia de aciertos poéticos: pero aun los más originales aciertos se agrupan en la inspiración clásica, como si en el fondo del recuerdo una antigua melodía secretamente determinara el ritmo de una nueva canción que se está inventando. "Bolívar en fin, Simón Bolívar, el protagonista de la *Iliada* semibárbara que está esperando el ciego que la ponga en páginas olímpicas", dice en ST, II, 115. Y es en la corriente de este sentimiento de lo épico-literario (*à la manière de Chateaubriand*) donde se va formando su tratado sobre los héroes de la emancipación hispanoamericana. Por eso interviene en las batallas de nuestra América la

máquina maravillosa de los dioses del Olimpo; por eso hay metáforas con el escudo de Ajax, y España es “la potente Iberia”, y algún caudillo es “griego por la astucia, romano por la fuerza del carácter”, y surgen citas y alusiones a la *Eneida*, la canción de *Rolando*, el poema del *Mío Cid*, la *Jerusalén libertada*, *La Araucana*, y los epítetos son los ya usados —“enemiga sangre”, “nao veloz”, “contrarios escuadrones”—, y el lenguaje se solemniza con “corceles” y “mancebos”, y en las descripciones de la batalla destellan brillos retóricos (como que hay hasta prosificaciones de *La victoria de Junín* de José Joaquín Olmedo).

En otra parte, en EC, I, el comentario al asalto de la escuadra española contra Chile y Perú, en 1866, está bordado sobre el bastidor histórico de la guerra de los persas a los griegos y de la batalla de Salamina: “Las ruinas de Valparaíso son las ruinas de Atenas” (91); “en ciertas comarcas de América habitan griegos del tiempo de Milcíades” (57).

Aquí correspondería repetir lo que dijimos antes sobre la imitación y el pastiche (cfr. “el culto a la literatura española”, en el primer capítulo); y también correspondería agregar una lista de toda la tradición literaria que hay en muchas de sus páginas. ¡Sería interminable! Nos encontraríamos con pájaros maravillosos, que venían cantando sin interrupción desde la poesía provenzal; con mujeres de Ossian e idilos de Gessner; con representaciones históricas a lo Montesquieu o a lo Bossuet...

El pasado rezuma constantemente en su lengua, a veces de un modo sutilísimo, como cuando en el siguiente pasaje se oye el viejo tema medieval del *Ubi*

sunt qui ante nos in mundo fuere? y aun el ritmo de ese mismo tema en las coplas de Jorge Manrique (“¿Qué se hizo el rey Don Juan? —Los Infantes de Aragón— ¿qué se hicieron?”):

¿Pero en dónde, en dónde ahora
los Granadas, los Marianas,
los Leones?
Las Teresas de Jesús
¿qué se hicieron?

(CCERV, LXXXV).

“Nueva Arcadia”, llama al Ecuador; y las reminiscencias del género arcádico son más poderosas que sus ojos, hasta el punto de que la naturaleza de su tierra se disfraza bajo tanto adorno:

Esas cavernas oscuras y profundas no están sin habitantes; allí gimen cautivas del genio de la roca las ninfas arrebatadas por él a los bosques y los prados... (EC, II, 223).

No sólo ve el paisaje ya literarizado, ya visto y moldeado por otros escritores, sino que hasta los personajes de novela o de drama entran a formar parte en la descripción del paisaje como si fueran otros objetos naturales:

Después de estas plantas femeniles, que serían las Heloísas, las Elviras, si hubiésemos de buscar novias y queridas para los árboles grandes...; elixires y aguas para pañuelos de Ofelias y Desdémonas... (ST, II, 225-6).

Fusión en metáforas de objetos de la naturaleza con objetos de la literatura que prueba cuánto contaba la tradición escrita en sus creaciones imaginativas. Si ve unos cisnes reales agrega: “como los que Virgilio hace

volar” (EC, I, 74). Y es el espíritu conjurado Mateo Alemán, no Montalvo, quien (usando a Montalvo de *medium*) está viendo a esos “dos pillitos de lo más simpáticos: era el uno un cholo moreno, no dos tercias de alto, achaparrado, bien comido, con una cara que estaba prometiendo todo un Guzmán de Alfarache” (GM, 120). Aun en los momentos de mayor pasión y desgarramiento que no fueron inventados, sino vividos por el escritor, los compases y los ripios de juegos oratorios tradicionales hacían insincera la confidencia: por ejemplo, la *Carta de un padre joven*, escrita por Tomanvol (esto es, Montalvo) a su María Adelaida.

V

LENGUA LITERARIA

Si se observan los ejemplos con que hemos ilustrado las tres modalidades en la creación de Montalvo —lo bonito, lo truculento y lo tradicional— se verá que en todos ellos hay rasgos estilísticos comunes. El más patente de todos es que ese estilo no es en verdad estilo, sino lengua literaria, esto es, el fondo social adonde han ido a sedimentarse las escamas de sucesivos estilos individuales.

Por eso abundan en Montalvo frases como ésta: “para decirlo en palabras de Cervantes”, “para hablar con el bachiller Fernán Gómez de Cibdad Real” (CCERV, LXXXII); “para hablar con Luis Vélez de Guevara” (ST, I, 105).

Cuando Montalvo escribe: “. . . de los arbustos que al pie de las paredes crecen” (EC, I, 252), ese orde-

namiento de las palabras con el verbo al final sigue patrones literarios que, a su vez, remedaban el hipérbaton del latín clásico.

Cuando escribe: “¡Gran hacendista: pues sus obras, las de un Colbert!” (ST, I, 352), usa de una elipsis imitada de la *Celestina*.⁵

La prosa de Montalvo es una de las más ricas del siglo XIX español. Pero tantas palabras no siempre le subían espontáneamente a la boca, con esa misteriosa abundancia de la creación artística, sino que solía levantarlas, una por una, de un tesoro reunido durante años y años, y las examinaba con cuidado. Conocía el valor de cada pieza; y las usaba con lujos de millonario, a lo Fúcar. Él mismo lo dice. En EE, 236 se refiere a “un crítico español que ha censurado en mis escritos la abundancia de mi vocabulario”, y se confiesa así: “. . . concedo que me afea el vicio de los Fúcares, quienes calentaban su palacio quemando en las chimeneas montones de canela y clavo aromático, cuando tenían de huésped a Carlos V”. Y en efecto, Montalvo hacía un gasto fastuoso de especies lingüísticas caras y raras. A otro crítico, que le ha pedido una sintaxis más común, le contesta que no lo hará, porque eso es pedirle a un emperador “que se vista de mendigo” (EC, II, 276). En su prosa se empinan, como haciéndonos señas para que reparemos en ellas, ciertas palabras que él sentía, que él sabía o creía de origen literario. Había de todo: voces arcaicas, voces de moda. . . El eco de un pasado literario es lo que reconoce el lector. La vetustez era para Montalvo una garantía estética. Cualquier palabra o giro, por ser arcaico, ya le parecía digno. Por eso en los pasajes clasicoides del

estilo de Montalvo, los manierismos no siempre son revivificaciones de genuinas maneras clásicas, sino que también hay meras afectaciones de un falso abolengo. En los ejemplos que siguen hasta se verán algunos en que Montalvo regresa a indecisiones sintácticas del español arcaico:

...si atáredes una araña con su propio hilo a uno de ellos, irse ha con su estaca la hija de las paredes... (ST, I, 145).

¡Válame Dios, y qué berrinche toman esos humildes servidores de Jesucristo! No lo dije por tanto, señores míos, de mi ánima; y así, dando por buena la intención, y por nulos e non avenidos esos términos que quieren asomarse a la ironía, echemos pelillos a la mar y... (ST, II, 176).

Esto de hacerle a Dios, belleza y perfección infinita, igual en un todo a nosotros, mucho más feo que nosotros, desbarro es que si él fuera tan puntual y ejecutivo como dicen sus calumniadores, ahí nos la cobrara y diera al través con tamaño locura (ST, I, 169).

Témaos yo, Señor, aunque no me torture con cilicios; ámeos yo, Señor, aunque no viva ocupado en alabaros, y el perdonarme y el salvarme serán vuestros. ¿Buscáis, Señor, un impío esperanzado en vuestra misericordia? Halládosle habéis (PD, I, 124).

Suelta la tarabilla, dijo cosas tales, que si fuera de ahorcar mujeres, ahí diera consigo al traste esa ex reina de Pafos. Pero no hay cuidado: persona era el arconte que daba como el caucho, y se contentó con pasar por cerca de ella y decirle sonriendo... (ST, I, 149-150).

...tomadle, traédmele aquí... por descortés caballero me tened, mal enderezador de tuertos y ruin desfacedor de agravios (ST, I, 153).

...y preguntóle con cuyo motivo ese color... (PD, I, 69). "...en pudiendo. ...ser él a quien..." (ST, II, 15); "...vuestra esperanza era perdida si este libro estuviera a

leer en manos de enemigos solamente" (CCERV, XXVII); "...ha ya cuarenta siglos..." (ME, 60); "...si sois servidores me decid, oh vosotros..." (ST, I, 115); "...como la con que tuvo..." (ER, I, 161); "...el pelo suelto en madejas abundantes les en medio encubre el pecho" (ST, I, 176); "...distinguid, ruégoos..." (ER, I, 112); "...y adornada por nos con harta pedantería..." (ER, I, 155); "...otras vigas quemadas el un extremo..." (GM, 109); "Amelia, Alfonso ¿dónde sois idos?" (EC, II, 143).

Y así su prosa se deja determinar por frases hechas, por locuciones endurecidas, por sintagmas donde una palabra se ajusta invariablemente a otras. Esto siempre ocurre. Aun los escritores más vigilantes, más ansiosos de libertad, no pueden evitar esas masas verbales que flotan en su creación artística como témpanos sobre un río que se deshiela en primavera. Pero Montalvo, lejos de resignarse, las estimaba como valiosas. Eran materia de ataujía, y por serlo las ansiaba. Se puso, pues, a recoger las estructuras que le parecieron de más vistosidad. Aun en su prosa exclamativa, conversacional y aparentemente espontánea, encontramos una recolección de pedazos de lengua literaria.

Se sabe que la lengua escrita es diferente a la oral: marchan en dos líneas ondulantes que tan pronto se separan como se tocan. La conversación es a veces fuente a la que va a vitalizarse y refrescarse la literatura; a veces, la conversación es la que aspira a la literatura. Cuando Montalvo escribía en el tono de la conversación, su conversación no era la corriente, sino que subía ya armada con sintagmas librescos. Los coloquialismos realmente efusivos son muy excepcionales. Adviértase en el siguiente ejemplo cuántos elementos literarios están sobrenadando entre interjeccio-

nes, ademanes verbales y modos activos de dirigirse con guiños y eufemismos a un público inmediato:

Ahora dígame usted por su parte, señor Don Antonio, y así Dios le de buena manderecha: Una mujer desventurada, de esas que profesan vivir como le gusta al padre Patas: una de esas del partido, para hablar lengua de Cervantes: de malas costumbres, como decimos nosotros: pobrecita sin honra ni vergüenza: azotacalles arrastrada: pelanduzca o peliforra... Lector, ¿ya entiendes? ¡Muchacho! De esas que se llaman alegres, que traen los cascos a la jineta; loca en una palabra: trotaconvento, pata de perro, que se anda de aquí para allí, *quærens quem devoret*, en busca del pan de cada día, con su cara de vaqueta y su corazón de brea. ¿Ya, lector? Si no adivinas vé hacia la vieja donde más largamente se contiene, y no me obligues a decir lo que calla la pudicicia. Una de estas dichosas criaturas, digo, se le llega a usted, señor Don Antonio, y... (ER, I, 221).

Más aún: ese "¡voto al demonio!" (ST, I, 51); ese "¡alza y arre!" (ER, II, 184); sobre todo ese "¡oh hideputa el pelón y cómo se desasna!" (ST, I, 350), ¿no son tan literarios como citas de Cervantes? (como que el "¡oh hideputa!" está tomado de Sancho Panza).

A primera vista puede sorprender en un escritor tan atildado como Montalvo, y además tan respetuoso de los modelos literarios, la abundancia de vulgarismos. Pero una observación más atenta descubre que esos vulgarismos no son descuidos, sino que están allí por la riqueza plástica que Montalvo les reconoce. No me refiero tanto a los pasajes de literatura costumbrista —muy escasos, por otra parte— que tienen el tono de chabacanería a que obliga el género, sino al uso normal, aun en los momentos más solemnes de su prosa, de exclamaciones, modismos y refranes ricos

en color y relieve. Entonces se ve que esos modismos vienen también de la literatura, que son literatura. El efecto llega a ser chocante, como cuando en "Los banquetes de los filósofos" hace hablar a Sócrates así:

"¡Atájame esos pavos! exclamó el hijo de la partera; yo me los llevo de calles a Critóbulo, Antólico y Alcibíades..."; "¡Cepos quedos! ¿se trata ahora de darme cantalita? Guardáos de un berrinche de los míos" (ST, II, 236).

Fué un rasgo romántico alternar bruscamente expresiones sublimes y vulgares. Pero en Montalvo parece que esas interpolaciones de popularismos en una prosa que estaba andando con majestad, se debía a que él quería dar vivacidad a un estilo que sentía duro, por el pasmo ante los clásicos; sólo que al querer darle vivacidad echaba mano de "popularismos literarios", con lo que agregaba una dureza nueva a la dureza que intentaba corregir. Montalvo se surtió de popularismos porque, desde el Arcipreste, habían pasado a ser materiales de literatura consagrada.

"Mil veces me sucede —decía en ME, 80-81— darme a todos los diablos de que la lengua que hablamos no pueda pasar al escrito, y de que se nos queden a los escritores las más poderosas palabras en los labios o no salgan de nuestro gabinete".

Cuando esas expresiones le salían, generalmente ya habían salido antes en escritores que él apreciaba.

A los modismos que él pronunciaba en el habla corriente —o que oía por los pueblecitos de su América —sumó Montalvo muchos extraídos de la literatura. Él, que tanto se cuidó para darle universalidad a su prosa, admitió expresiones aparentemente arrin-

conadas en la geografía o en la sociedad; pero esas expresiones en verdad ya se habían universalizado gracias a la literatura.

Por teoría artística hacía entrar popularismos, no siempre de la vida, sino de la literatura, como se ve en esta frase, en que un modismo americano parece dignificarse por la vecindad de otro literario:

...al más valentón le levanta el gallo, como dice Fernán Caballero, o le para el macho, como decimos nosotros (ER, II, 236).

A mucha frase del hampa —como “cepos quedos”— la recibió de libros clásicos. Y, por si acaso, citaba a sus autores. En C, I, 48, por ejemplo, escribió: “Ignacio Veintemilla se lo come con patas y todo. ‘Vamos a *la muquición*’ dice; y verle muquir es admirarle sin envidia, es perder el apetito”. Y aquí pone una llamada al pie de página: “*Muquición, muquir*, germanía: comida, comer. Términos de la cofradía de Monipodio”.

Quijote (el verdadero) censuraba a Sancho el uso profuso e inoportuno de refranes; y en los *Capítulos* sigue en el sermón (cfr. 208-9, 218, 230, 248-9, 274 y *passim*). Pero se ve que la actitud de Montalvo es diferente de la de Cervantes.

Cervantes con sensibilidad de nadador tenía los ojos abiertos sobre el mar de la lengua movediza; a las olas las veía venir, una por una, y subía y bajaba a cada movimiento; en ese gozoso arte de flotar y respirar o hundirse con todo el aire en los pulmones; en ese juego entre los ritmos del cuerpo y los de la masa líquida, Cervantes fué un campeón. Y con ges-

to de campeón escogía para escribir la mejor parte de la lengua, esa abierta y limpia, sin la espuma de refranes que deja la resaca. Refranes, sí, con la sal en medio del mar, no como lengua engolfada en la costa.

Montalvo, al retomar en su imitación los temas del *Quijote* original, tomó también éste de la censura a los refranes: el Quijote de Montalvo llama a los refranes de Sancho reptiles de gusanera, sabandijas, hormiguero. Pero Montalvo mismo no les tenía repugnancia: "lo más puro castellano que tenemos son los refranes", había dicho Juan de Valdés; y apoyándose en Juan de Valdés (ST, I, 370) y en muchas otras autoridades, Montalvo recogió refranes con la codicia de quien recoge oro: "...los refranes, que son los dogmas de la lengua...", decía en PD, I, 205. Y para recogerlos a manos llenas se iba, no a la lengua de todos los días donde corrían de tanto en tanto, sino a los refraneros, donde estaban apretados.

"De mal cuervo mal huevo", dice el Comendador Griego en su colección de refranes. "De tal palo tal astilla", responde Juan de Mallara (CCERV, XCVII).

¡Oh cuerdo Juan de Mallara, oh sabio Iñigo López de Mendoza, y cuántas cosas buenas habéis dicho en esos evangelios que se llaman colecciones de refranes! (ST, II, 217).

El Marqués de Santillana y Mosén Dimas Capellán son maestros indispensables para los que no pueden otra cosa [para los que no saben suficientes refranes castellanos] (EE, 201).

Principio quieren las cosas, dice Juan de Mallara. Comer y rascar, todo es principiar, responde el gobernador Griego. Los refranes son advertencias preñadas de sabiduría... (C, I, 38).

Por todo esto dijimos antes que el rasgo estilístico más evidente en la prosa de Montalvo es que no tiene estilo, sino una lengua literaria resonante de ecos. Acaso su mayor expresión de energía, y la más asombrosa por lo ocurrente, sea el haberse inventado en un rinconcito de América una lengua propia, lengua amasada con el barro de muchos siglos de literatura y alentada por el amor.

VI

ELOCUENCIA

Otro rasgo estilístico importante es el de la elocuencia. Es como si Montalvo, al escribir, se detuviera, retrocediendo para ver mejor al público, y pensara: “¿cómo lo diré, cómo lo diré para causar más efecto?”

La prosa elocuente se propone influir activamente sobre el público. Es el más social de los usos del lenguaje: y Montalvo, aunque en el fondo era un solitario, escribió elocuentemente porque así satisfacía su ilusión de existir. Se desdobló. Él era el escritor y él era su público. Estableció así, en sí mismo, el circuito de toda actividad lingüística: él hablaba y se oía, él escribía y se leía, era —para usar palabras de Vossler— un “elocuente frente a sí mismo”. Su elocuencia no era la del conversador ni la del orador. No se alzaba en medio de un grupo activo de interlocutores posibles y se dirigía a ellos teniendo en cuenta las rápidas reacciones mentales de la conversación. Tampoco se alzaba ante ellos como desde la tribuna,

sintiendo esa palpitación colectiva y poniéndose en su tónica para dirigirlos a algo inmediato. No. Su elocuencia era la del retórico, la del que supone a su público en una pasividad propicia para hechizarlo. Y como él era un elocuente frente a sí mismo, en realidad gozaba sus propios hechizos. Había descompuesto su individualidad en dos personas y una actuaba sobre la otra. La elocuencia es acción. Pero la acción de Montalvo consistía ¿en influir sobre los demás? ¡Sí, claro, es obvio! pero también, y muy especialmente, en darse el gusto de oír y de ver una prosa opulenta. Con esto ya quedaba satisfecho.⁶

La elocuencia aprovecha los sonidos y ritmos del lenguaje y construye las frases con formas y simetrías arquitectónicas; y Montalvo estaba tan hecho a tal tarea, que hacia los valores musicales y plásticos orientó su estilo.

Al construir catedrales verbales, con órgano y todo, Montalvo continuaba una tradición: lector de las estructuras periódicas de la Biblia y de oradores grecorlatinos (en traducciones castellanas), de oradores sagrados como Fray Luis de Granada, de los maestros de "la phrase du grand siècle" —Bousset, Fénelon, La Bruyère— y de prosistas como Chateaubriand y Castelar, sabía que esos ideales de composición arquitectónica y numerosa eran válidos y hasta dignos de imitación. Pero si fué tan irreprimible en él la prosa enfática, eso se debió más que a las fuentes librescas a la rara voluptuosidad con que se dejaba dominar por el peso y las redondeces de las palabras. En todo caso, las fuentes le despertaron una pasión personal.

Con cualquier tema, con cualquier ánimo, Montal-

vo inflaba el pecho e iba dejando caer sus frases rítmicas y simétricas. Estaba dominado por la lengua. Su oído esperaba ciertos efectos sonoros, los conjuraba, los ayudaba a venir. Y las palabras, aprovechando la buena voluntad del escritor, se ponían a bailar en figuras rítmicas muy hábiles pero que no eran las que correspondían a la melodía ideal que el escritor llevaba dentro y ya no podía oír, aturdido por la orquesta verbal.

Nadie pretendería que Montalvo, anterior a la gran renovación poética de la prosa que advino con los simbolistas,⁷ fuera capaz de ajustar los ritmos de la frase a su matizado sentimiento personal. Pero, por muy prevenido que esté, el lector no puede menos de lamentar que la ondulación melódica de Montalvo sea tan recitativa, tan resonante e insincera. La verdadera riqueza rítmica de un escritor consiste en asociar con tanta sutileza el sonido y el significado de las palabras que sea como si toda la sensibilidad de ese escritor estuviera comentando en alta voz y en gestos vivos el hilo de pensamiento que poco a poco se desovilla. Riqueza rítmica es la de quien, para cada emoción, para cada argucia dialéctica, para cada ímpetu de la voluntad, para cada éxtasis o asombro, para cada brinco de la fantasía, tiene apropiadas inflexiones tónicas de la voz. En Montalvo no encontramos esto. Él enfatiza aun en los momentos de mayor sinceridad estilística. Para probarlo me propongo ofrecer una antología de pasajes notables por sus efectos rítmicos. Los agrupo en dos extremos: primero, los ritmos sueltos, con los que me he sentido más próximo a los sentimientos del autor, más inmediatamente conmo-

vido por la ondulación sonora; y después, los ritmos periódicos, donde la materia del lenguaje se complica en puros juegos retóricos.

No clasifico; me limito a mostrar uno y otro extremo en la fonología de la prosa de Montalvo para que se vea en qué escala musical ejecutaba él sus efectos y, además, para que se vea cómo toda esa escala suena a la altura de la elocuencia.

VII

FONOLOGÍA DE LA PROSA

He aquí ejemplos de los ritmos más entrecortados y expresivos:

Las noches de luna salgo a pasear, me voy lejos: el río murmulla adentro en su playa; argentino y espumoso, va pasando bajo la sombra de los árboles, como una serpiente gigantesca: los bosques de sus orillas están negros, la noche les profundiza y les comunica cierto horror, ese horror de la virgen y deshabitada naturaleza: la luna, a medio crecer, pasa de nube en nube: el espacio, vasto y sublime, se extiende infinitamente; la gente duerme: algunos animales dan sus voces, allá, perdidos en la distancia. Y un hombre, un solo hombre, vela y contempla, y forma parte en esa grandiosa escena, solitario y pensativo, sentado en una piedra, o arrimado al tronco de un árbol que le esconde en su sombra nocturna. ¿Oyes qué dice ese habitante misterioso de la noche? Rompió el silencio y dijo: ¡Aurelia! Vuelve a escuchar, ¿qué dice ahora? ¡Alfonso! dice, y se cubre el rostro con las manos y gime por su querida y por su hijo ternezuelo. (EC, II, 126).

¿Pues el maíz? Riqueza del pobre, fuerza del trabajador constante, oh grano bendito, tú eres pan y vino para la

clase más útil e infeliz del Nuevo Mundo. Tu gorda mazorca sería puesta en un altar como efigie de un santo, si los frutos de la naturaleza vinieran a ser adorados en un nuevo figurantismo. Sin maíz, ¿qué es del campesino? sin maíz, ¿qué es del que ara, el que siembra, el que siega? Si sólido, carne de faisán; si líquido, vino de Burdeos. Maíz, yo te diera ejecutorias, y fueras ofrecido al águila del monte Olimpo si para crecerte en importancia fuera preciso ennoblecerte. El pueblo así, como es, tiene su valor: quédate de ciudadano de la clase modesta, espina dorsal de la sociedad humana por donde pasan los sucos más delicados y las sustancias de la vida. ¿No es ésta el estado llano de España, la *clase media* de Francia? Tú perteneces al estado llano, maíz; y por eso encierras tantas virtudes en tu seno. El trigo, el arroz, son aristócratas: tú no puedes lo que ellos; pero ellos tampoco pueden lo que tú. El trigo y el arroz son monarquistas; tú eres republicano: hijo del Nuevo Mundo, sustenta, sustenta al arriero que se va tras la acémila cargada; al mestizo, señor de pegujal, rey de la sierra; al indio, al pobre indio, que con un puñado de un grano cualquiera o un saquito de polvo de cebada pasa el día, y todo se lo trabaja, y todo para sus amos, sus tiranos. Maíz, maíz bendito, nutre al desheredado, salva al pobre, haz tu obra de misericordia sin cansarte (ST, I, 158-9).

¿Quién es el héroe que se dispara de la altura abajo y se viene fulgurando como el rayo? Anzoátegui te acomete, Anzoátegui te acuchilla, Anzoátegui te desbarata y extermina: es Anzoátegui el guerrero que vuela sobre un águila pisando en la cabeza a centenares de enemigos. Su espada silba en el aire, su brazo se retrae, y la punta de ese acero mortífero se abre paso por la garganta del que encuentra, y sale por la nuca un palmo. Bolívar manda, Anzoátegui ejecuta: él está por todas partes, sigue el pensamiento del general, y en su feroz caballo vuela fantástico, siniestro para el enemigo como el Genio de la muerte. ¿Quién se opone al torrente de esos héroes enloquecidos con el furor de la pelea? ¿Quién resiste el empuje de esos hombres maravillosos que parecen vomitar fuego y matar hasta con

la mirada? Allá se levanta una manga de polvo; el ruido de un galope inmenso se aleja del campo de batalla: el fiero castellano está vencido: los jinetes huyen aterrados, los infantes quedan en el suelo (ST, II, 120).

Un día subió un niño a las alturas del Pichincha: niño es, y sabe ya en dónde está, y tiene la cabeza y el pecho llenos de la batalla. El monte en las nubes, con su rebozo de nieblas hasta la cintura: gigante enmascarado, causa miedo. La ciudad de Quito, a sus pies, echa al cielo sus mil torres: las verdes colinas de esta linda ciudad, frescas y donosas, la circunvalan cual nudos gigantescos de esmeralda, puestas como al descuido en su ancho cinturón. Roma, la ciudad de las colinas, no las tiene ni más bellas ni en más número. Un ruido llega apenas a la altura, confuso, vago, fantástico, ese ruido compuesto de mil ruidos, esa voz compuesta de mil voces que sale y se levanta de las grandes poblaciones. El retintín de la campana, el golpe del martillo, el relincho del caballo, el ladrido del perro, el chirrío de los carros, y mil ayes que no sabe uno de dónde proceden, suspiros de sombras, arrojados acaso por el hombre de su aposento sin hogar, y subidos a lo alto a mezclarse con las risas del placer y corromperlas con su melancolía. El niño oía, oía con los ojos, oía con el alma, oía el silencio, como está dicho en la Escritura; oía el pasado, oía la batalla. ¿En dónde estaba Sucre? Tal vez aquí, en este sitio mismo, sobre este verde peldaño: pasó por allí, corrió por más allá, y al fin se disparó por ese lado tras los españoles fugitivos. Echó de ver un hueso blanco el niño, hueso medio oculto entre la grama y las florecillas silvestres: se fué para él y lo tomó: ¿será de uno de los realistas? ¿será de uno de los patriotas? ¿es hueso santo o maldito? ¡Niño! no digas eso: hombres malditos puede haber; huesos malditos no hay. Sabe que la muerte, con ser helada, es fuego que purifica el cuerpo: primero lo corrompe, lo descompone, lo disuelve; después le quita el mal olor, lo depura: los huesos de los muertos, desaguados por la lluvia, labrados por el aire, pulidos por la mano del tiempo, son despojos del género humano; de este ni de ese hombre, no:

los de nuestros enemigos no son huesos enemigos; restos son de nuestros semejantes. Niño, no los arrojes con desdén. Pero se engañaba ese infantil averiguador de las cosas de la tumba: los huesos de nuestros padres muertos en Pichincha son ya gaje de la nada: el polvo mismo tomó una forma más sutil, se convirtió en espíritu, desapareció, y está depositado en la ánfora invisible en que la eternidad recoge los del género humano (ST, II, 124-5).

Abolió todo género de oficio que produjese algún ruido, sin caer en la cuenta de que el martillo dando sobre el yunque está forjando el sueño: ¿hay soporífero más delicioso y eficaz que un martillo monótono que gime a la distancia en su riña nocturna con el yunque? Pues los sibaritas abolieron la herrería para dormir con más gusto. Glotones como ellos, no alcanzaban gran cosa de la gaya ciencia.

Abolieron la carpintería, como si hubiera ruido más armonioso y seductor que el de la sierra mordiendo las entrañas de una gruesa viga. Esa culebra de mil dientes es músico divino para los que tienen el oído lleno de poesía. ¿Pues el hacha? Cuando se la oye allá en el monte, cebándose en el árbol con su ferocidad casi meditabunda, le parece a uno que el poema de las selvas se abre paso por el silencio inmortal de la naturaleza, y da esos gruesos ayes que se estrellan blandamente en el alma del poeta.

Con decir que los sibaritas desterraron al gallo para que no cantara, dicho se está que esos idiotas no temían dar ni tomar con el dios de la melodía. ¿Hay son más grato, suave, misterioso, profundo, conmovedor que el canto de un gallo que rompe la medianoche, allá, lejos, muy lejos, de manera que apenas llegue a nuestros oídos desvelados cual nota moribunda de esa entonación que sin saber en dónde eleva el genio de las sombras? Entre las reminiscencias que de repente me hacen estremecer yo no tengo una más inefable que el canto de un gallo, que a las dos de la mañana llegaba a mis oídos cual un delicioso suspiro de la eternidad que se estuviese quejando amorosamente de los rigores del tiempo (ER, I, 103-4).

“Memento Sardanapali”, acuérdate de Sardanápalo; sí, no

le olvidemos. A la una de la tarde aún no se ha levantado Ignacio "de" Veintemilla; levántase a las dos, con lo cual da a conocer que ha pulido su educación. En París se levantaba a las tres, ni un minuto antes; salía a las cuatro, y que le busquen en Ginebra. Volvía a las cuatro de la mañana, se echaba, y que se hunda el globo terrestre. A las doce del día saca la cabeza por entre las cortinas: mal despierto aún, los ojos están envueltos en una capa de pereza; el pelo caído hacia la frente; la nariz arremangada; el pescuezo al aire, semeja el de un buey desollado. Abre la boca; de ella sale una como voz humana; pide su pienso, come: pan sobre pan; manteca, mantequilla, con los dedos por las esquinas. El agua no es suya, ni para beber ni para lavarse. He allí que cae sobre la almohada nuevamente: labios, dientes, sucios; ya está roncando, abiertas las mandíbulas, que son la ratonera de la casa. Así el caimán se huelga orillas del Orinoco en los bancos de tierra; así acuden ciertos pájaros amigos suyos a arrancar las tiras de carne que se le han quedado en la dentadura (C, I, 184).

Un anciano agobiado con el peso de los años y los males se halla en el calabozo de un cuartel: cano, enfermo, triste, no dice nada ni se mueve. Llegan los verdugos, le toman, le arrastran al patio, le templan, le azotan. ¿Oyen ustedes?, ¡le azotan! ¿Han oído? ¡Le azotan! Y ese hombre es militar, general, veterano de la independencia. Después de azotado, le echan fuera. A pocos días, como iba por la calle despacio, taciturno, cayó muerto (PD, I, 273).

Ya hemos dicho que cada oración ofrece, no sólo un sentido completo, sino también una forma tónica intencional. Dentro de esa forma tónica la voz se eleva y descende sin compás, se retarda o se interrumpe sin regularidad, en una línea flúida e infinitamente variable. No sería posible, por supuesto, describir el movimiento melódico de la prosa con los signos del pentagrama que usamos para escribir el canto; pero de todos

modos es fácil distinguir, en una lectura hecha con simpatía hacia el autor, las curvas de entonación, los cambios de intensidad y las pausas. Tomás Navarro ha propuesto un sistema de valores fónicos y de signos para destacarlos, ⁸ y si aplicamos esa técnica a Montalvo podremos comprobar su variedad rítmica.

En los pasajes transcriptos la frase recorre todos los giros tonales de la enunciación, la interrogación, la emoción y la voluntad.

Hay frases de una sola unidad melódica que varía de una sílaba a doce:

1) Sí.

2) Allá se levanta una manga de polvo.

Hay frases donde las ramas tensiva y distensiva están equilibradas y otras en las que en cada rama aparecen grupos desiguales:

1) Bolívar manda, || Anzoátegui ejecuta.

2) Y un hombre, | un solo hombre || vela y contempla, | y forma parte en esa grandiosa escena, | solitario y pensativo, | sentado en una piedra, | o arrimado al tronco de un árbol | que le esconde en su sombra nocturna.

Hay frases dinámicas, breves, rápidas, y las hay lánguidas, largas, lentas:

1) Llegan los verdugos, | le toman, | le arrastran al patio, | le templan, | le azotan. ¿Oyen ustedes?, || ¡le azotan! ¿Han oído? || ¡Le azotan! Y ese hombre es militar, | general, | veterano de la independencia.

2) El retintín de la campana, | el golpe del martillo, | el relincho del caballo, | el ladrido del perro, | el chirrío de los carros, | y mil ayes || que no sabe uno de dónde proceden, | suspiros de sombras, | arrojados acaso por el hombre | de su

apuesto sin hogar, } y subidos a lo alto } a mezclarse con las risas del placer, } y corromperlas con su melancolía.

Pero a pesar de esa variedad de efectos musicales que recorre toda la escala desde la conversación corriente hasta la oratoria, la construcción fonológica de la oración de Montalvo tiende, por lo general, a combinar numerosos grupos fónicos en períodos destacados con amplios intervalos y trabados entre sí artificiosamente. En estas oraciones de marco así ensanchado —por elementos circunstanciales y complementarios y por enumeraciones en serie— se advierte la intención de llegar a cierta regularidad métrica y estrófica. Los ejemplos que acabo de presentar fueron elegidos entre los más variados y libres; sin embargo, repárese cómo las unidades melódicas insinúan el compás:

la luna, } a medio crecer, || pasa de nube en nube:
el espacio, } bajo y sublime, || se extiende infinitamente.

Sin maíz, } ¿qué es del campesino? ||
sin maíz, } ¿qué es del que ara, | el que siembra, | el que
si sólido, || carne de faisán; [siega? ||
si líquido, || vino de Burdeos.

Maíz, yo te diera... etc.

...pertenece al estado llano, *maíz*.

En toda prosa hay formas tónicas como ésas, porque la prosa es lenguaje artístico y sobre ella se proyectan, no sólo los modos de la conversación, sino también los del verso; y en algunos autores más los del verso que los de la conversación, como en los “elocuentes” que Montalvo leía. Pero Montalvo cultivó con tanta frecuencia esa cualidad métrica y estrófica de toda prosa, que acabó por endurecerla en simetrías y antítesis

entrecruzadas, paralelismos de miembros simlicadentes, gradaciones encadenadas y distribuciones en contraste, enumeraciones complejas y juegos antifonales. Con frecuencia escribió frases simples, cortas, conceptistas, aforísticas, a veces elípticas; pero leamos un poco más: ¿no se ve cómo esas breves unidades no son monedas que circulan cada cual con su valor, sino que casi todas tienen un agujerito y por allí pasa un hilo que las convierte en cuentas de collar, en piezas de un complicado adorno, pesado en su conjunto, como una cota de malla, una armadura o un arnés? Es lo que veremos en seguida en las papeletas que voy a reproducir. Como a veces estas construcciones periódicas pasan de la página no será posible reproducirlas in extenso: me limitaré, pues, a señalar el aparato articulante que lo domina todo desde fuera, como rueda mayor. A falta de signos especiales he procurado diagramar los períodos del modo más claro que me fué posible. Los ejemplos están separados entre sí por rayas que van a lo ancho de la página. Cuando no aparecen tres puntos entre paréntesis (...), quiere decir que, por dislocado que parezca, el ejemplo reproduce el texto completo. Cada signo (...) sustituye a un miembro de la frase, subordinante o subordinado, pero que actúa simétricamente en el conjunto. Las comillas " indican que Montalvo repite las mismas palabras. Para destacar la regularidad métrica de una construcción, pongo cada miembro en una línea aparte. Para destacar las estrofas las aísló entre espacios en blanco. De ninguna manera deben tomarse los siguientes ritmos periódicos como una clasificación en tipos. He procurado que sean diferentes pero sin empeñarme en una colección completa. Son

abundantísimos.⁹ Tampoco aparecen así, separados, sino que suelen encrespase y entrelazarse platerescamente a lo largo de páginas y páginas.

El soldado sobre el civil,
 el fraile sobre el soldado,
 el verdugo sobre el fraile,
 el tirano sobre el verdugo,
 el demonio sobre el tirano,
 ¡todo esto nadando en un océano de sombras corrompidas!

A great amount of moral progress.

García Moreno dividió el pueblo ecuatoriano en tres partes
 [iguales:

la una la dedicó a la muerte,
 la otra al destierro,
 la última a la servidumbre.

Los muertos no pueden conspirar,
 los esclavos no se atreven,
 los desterrados han conspirado mil veces.

(PD, I, 263).

Cambises (...) y va sin rumbo, y va sin agua, y va sin guía
 [en busca de pueblos que exterminar.

Semíramis (...) „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „

Ciro (...) „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „

y todos estos exterminadores son exterminados,
 y los conquistadores son conquistados,
 „ „ bebedores de sangre, beben sangre.

(EC, I, 94).

El tirano	que (...) no pertenece al pueblo,
„ opulento	„ (...) „ „ „ „
„ soberbio	„ (...) „ „ „ „
„ impío sacerdote	„ (...) „ „ „ „
„ juez perjurio	„ (...) „ „ „ „

el militar desvanecido que (...) no pertenece al pueblo,
 el que (...) el que (...) el que (...) „ „ „ „

Oh tú, que (...) tú eres pueblo

„ „ (...) „ „ „

„ „ (...) „ „ „

„ „ (...) „ „ „

„ „ (...) „ „ „

„ „ (...) „ „ „

Tú eres pueblo, y por todo eso (...)

„ „ „ „ „ „ „ „ (...)

„ „ „ „ „ „ „ „ (...)

(EC, I, 317-318).

He visto el cedro del Líbano encumbrarse al firmamento y
 sacudir su real cabeza entre las nubes (...) (...) (...)
 (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...)

Si somos grandes, seamos como el cedro.

He visto la perenne albaca en el jardín, sentada voluptuosa
 en un recodo (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...)
 (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...)

Si somos pequeños, seamos como la albaca.

He visto el naranjón cuajado de azahares (...) (...) (...)
 (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...)

Si somos medianos seamos como el naranjo.

Y no como el espino, y no como la ortiga, y no como la ci-
 cuta.

(EC, II, 260).

Si consejos de la razón, Mentor vivo:

„ (...) , padre atribulado:

„ (...) , águila irritada:

„ (...) , Apolo radioso:

„ (...) , flauta gemebunda:

„ (...) , trueno:

„ (...) , sepulcro con voz humana:

(ST, II, 60).

En casa de esclavos	la libertad	es un enemigo;
„ „ „ viles	„ dignidad	„ „ elefanciaco;
„ „ „ impostores	„ verdad	„ „ testigo falso;
„ „ „ crueles	„ misericordia	„ „ advenedizo;
„ „ „ perdidos	„ honradez	„ una idiota;
„ „ „ bribones	el honor	„ un espía;
„ „ „ verdugos	la inocencia	„ „ criminal;
„ „ „ bárbaros	„ civilización	„ „ alevoso;
„ „ „ ignorantes	„ sabiduría	„ „ impertinente;
„ „ „ tontos	el ingenio	„ „ loco;
„ „ „ cobardes	„ valor	„ „ atrevido;

atrevidos, tontos, impertinentes, ignorantes, alevosos, criminales, espías, idiotas, advenedizos, crueles, testigos falsos, elefanciacos, enemigos perversos

todos somos en esta tierra los que hablamos de valor, ingenio, sabiduría, civilización, inocencia, honor, honradez, misericordia, verdad, dignidad y libertad.

(EC, II, 297).

Bendita sea la servidumbre;

„ „ „ ignorancia;

„ „ „ mentira;

„ „ „ hipocresía;

„ „ „ calumnia;

„ „ „ persecución;

„ „ „ infamia;

bendito sea el fanatismo;

„ „ „ perjurio;

„ „ „ sacrilegio;

„ „ „ robo;

„ „ „ azote;

bendita „ la lujuria

bendito „ el patíbulo;

¡benditos sean, benditos sean!

Maldito sea (...);

„ „ (...);

„ „ (...);

Maldito sea (...);

” ” (...);

” ” (...);

¡malditos sean, malditos sean, malditos sean!

(ST, II, 88).

Esos bárbaros no son bárbaros de ninguna manera (...);

” ” ” ” ” ” ” ” (...);

” ” ” ” ” ” ” ” (...);

” ” ” ” ” ” ” ” (...);

” ” ” ” ” ” ” ” (...);

” ” ” ” ” ” ” ” (...);

¿Cómo lo habían de ser cuando (...)

” ” ” ” ” ” ” (...)

” ” ” ” ” ” ” (...)

(ST, II, 98).

Bolívar viene a castigarlos, allí viene Bolívar. Pero Bolívar castiga a lo grande.

[siete líneas]

Bolívar castiga a lo grande: Bolívar viene a castigarlos, allí viene Bolívar.

[treinta y una líneas]

Bolívar viene a castigarlos, allí viene Bolívar.

(ST, II, 118).

Yo no lo quiero todo para mí, nada para los demás: soy loco.

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): ” ”

(...): soy loco.

(...): „ „

(...): „ „

(...): „ „

Loco soy, Dios mío, y de esto doy infinitas gracias.

(ER, II, 188).

No le preguntemos a Ignacio de la Cuchilla
con qué derecho (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

no le preguntemos nada de esto porque él ha de responder:

mi derecho está (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

„ „ „ (...)

(C, I, 9-11).

Villano, tú que mientes;

canalla, „ „ niegas;

cobarde, „ „ huyes;

de simetrías y ritmos. No es, dije antes, la elocuencia del conversador ni la del orador, sino más bien la del retórico, que en un alarde de virtuosismo juega al arquitecto. A un arquitecto muy interesado en fabricar ecos, hasta el punto de que, cuando estaba en actitud burlona ante el tema, redujo la construcción a sólo ecos:

Pero esos libritos, esas novelitas, esos santitos, esas estampas de que están atestadas las librerías de Madrid y Barcelona, todo traducidito de los autorcitos más chiquitos del Parisito del día o de la noche (CCERV, LXXXVII).

Feo fué el pobre Esopo: feo, refeo: feo donde más largamente se contiene: feo de más de marca: esencia de feos: archifeo, feote, feísimo (ST, I, 105).

Las más cultas naciones de Europa no habían dado, según ella, pasos tan largos en el campo de las ciencias como nuestro gracioso Ecuador: colegios a celemines; escuelas politécnicas; planteles de sabiduría, fundaciones de caridad, casas de religión; inclusas, hospicios, hospitales, conventos, monasterios, capillas; rosarios, vicarios y canarios; monjas, lonjas y esponjas; frailes y frailejones, canónigos y hongos; plegarias y boticarias; capuchinos y cachupines, ¿de qué no había, Dios eterno, qué no había traído el invicto, el infatigable Don Gabriel? (ER, II, 57).

Pues hubo quienes tuviesen a Racine por inferior a Pradón, muy inferior; un tal Pradón, un cierto Pradón, un Pradón, un hombre llamado Pradón, que ha sido poeta, dicen, y ha imaginado piezas teatrales de alto coturno (CCERV, XLIX).

Sin haber sido del torneo he sacado mi ración en la cabeza, mi aflicción en el corazón. —Y guárdate de la quitación, respondió Don Quijote, la cual puede ser de más consideración, por la sencilla razón de que un baladrón como tú, que no pierde ocasión de manifestar su mala intención respecto de la dama de su patrón, trae la cabeza en continua disposición de recibir sobre ella el asta de mi lanzón. Tú eres gente de ración y quitación (CCERV, 229).

Más elementales todavía son estos períodos en que se adivina a Montalvo, con aire juguetón, arrojando y recogiendo palabras, contento de su destreza y de sus chirimbolos:

...gente mediocre... gentezuela entrometida... gentuza descomedida... gentualla friolenta... genteja escondida... gentuesca botarate... gentinga orejuda... gentucha trotona... gentecilla ignorante... (PD, I, 4-5).

Los bajos, ruines, pero criminales, pero ladrones, pero traidores, pero asesinos, pero infames, como Ignacio Veintemilla. ... (C, I, 8).

El infierno católico es asunto que nos atañe a nos los papistas, nos los jesuitas, nos los benedictinos; el infierno católico nos incumbe a nos las hijas del Buen Pastor, nos las beatas, nos las viejas urdemales (ST, I, 295).

La nobleza fundada por Napoleón primero, Napoleón-león, Napoleón-chimborazo, Napoleón-atlántico (ST, I, 44).

VIII

PENSAR CON PALABRAS

En suma: que en el camino mismo de la creación literaria Montalvo se apasionaba de la materia lingüística, la acariciaba y se dejaba acariciar por ella, la modelaba y entraba en sus moldes, se entretenía eligiendo palabras y frases para arrimarlas al oído como cajitas de música o las levantaba en columnas y arcos y daba un paso atrás para admirarlos con perspectiva de monumento. Cuanto más complicaba la forma, más se asombraba; y más placer sentía. Así, mientras el pensamiento queda olvidado, la prosa se levanta con opulencias de oratoria o de poema. Montalvo obliga a que

sus ideas, por sencillas, por ordinarias y aun por chistosas que sean, desfilen con paso rígido y ojos en blanco, y vayan cantando las estrofas de un himno que a todos conmueve aunque nadie comprenda bien por qué se canta. Recuérdese, en *Geometría moral*, las páginas sobre el *sí* de la mujer al varón (60-65). Leídas en alta voz ante un público de otra lengua, sonaría a discurso patriótico, a sermón sagrado. Era de esos escritores que, para lograr una frase, son capaces de torcer el rumbo mental y hasta cambiar de posición. Ni pensaba profundamente ni se preocupaba de ser consecuente. En el tratado sobre "Los banquetes de los filósofos" dedica varias páginas —y brillantes— sobre lo feo que es el comer de las mujeres: deberían ser como ángeles, deberían alimentarse con las emanaciones del nardo y la magnolia, deberían esconder su hambre en lo profundo de los bosques... Pero en seguida agrega: "todo eso es puro modo de decir" (ST, II, 191), y se pone a decir lo contrario: lo lindo que se verles las encías mientras comen, etc. Es "el modo de decir", no el pensar, lo que lo lleva de aquí para allá en el discurso. Trabajaba las formas pero sin intensificar parejamente su contenido espiritual. Por eso, cuanto más cuidaba el estilo más se le volatilizaban las ideas. Las palabras pensaban por él.

Ahora se comprenderá mejor lo que dijimos sobre sus digresiones en el capítulo anterior. Si Montalvo cambia mil veces el curso de un ensayo no es porque se distraiga momentáneamente sino porque pone igual interés en todo. Es el vicio del charlatán. Tanto le da hablar de esto como de aquello. No hay esa voluntad de tomar un objeto y mirarlo y mirarlo hasta que uno

lo conozca cabalmente. No, no. Montalvo echa una ojeada a cada tema y sigue. Lo que sí hay es voluntad de estilo. Su prosa es farragosa, pero estilizada en el detalle. A cada paso el lector se dice: “todo esto está admirablemente escrito pero ¿de qué está hablando?”

La morosidad con que Montalvo se revuelve en un baño de palabras oleosas nos indica que no hay en él la urgencia de ir a ningún sitio.

Para que se vea qué es lo que queremos decir con eso de que Montalvo pensaba con las palabras, analicemos uno de sus ensayos: “Del genio” (ST, II, 3-65).

Montalvo se pregunta el significado del vocablo “genio”, tan misterioso —dice— como aquel “entelequia” que ni el mismo demonio, con saber tanto, pudo explicar a Hermolao:

Las lenguas suelen tener así uno como símbolo de ellas mismas, piedra preciosa que en volumen diminuto encierra la naturaleza y en cada reflejo nos da una idea de alguna de sus infinitas maravillas. El *entelechia* de los antiguos tiene hoy uno como heredero de lo vasto, alto, profundo, desconocido y misterioso: este es el *genio* de todas las lenguas modernas, vocablo de tantas y tan confusas significaciones que a fuerza de sustancia y grandiosidad se les oculta a muchos, y muchos lo combaten por falta de comprenderlo y cogerlo, digamos así, en el vasto, oscuro círculo por donde anda recorriendo el universo de los idiomas (p. 5).

Arranca, pues, del análisis de la palabra “genio”, no de la experiencia personal de ese objeto de pensamiento. La primera faz es la del genio en cuanto destino sobrenatural de los varones distinguidos... Y en adelante será la palabra misma —“piedra preciosa que en cada reflejo nos da una idea”— la que ha de ir señalando el camino:

He aquí el un aspecto del *genio*, este dios de cien caras, sombra en cuyo seno arden cien luces, como en esa *entelechia* de los griegos tan oscura y tan brillante, tan difícil y tan clara, tan angosta y tan extendida en todas direcciones. Bien como las piedras preciosas en reducido volumen abriga la luz y los colores, así hay vocablos en los idiomas que son como compendios de cuanta sabiduría pueden ellos comprender. Dándola la vuelta a esta palabra sublime, descubrimos otros universos (p. 16).

Y Montalvo desarrolla, ornamenta y poetiza, no los descubrimientos que él mismo haga, hundiéndose hasta la raíz del concepto de “genio”, sino las significaciones que la palabra —como desde un Diccionario— va proponiendo. Ahora es el “genio” en su acepción de humor, índole personal, carácter, “buen genio” o “mal genio”. Agotado ya Montalvo en sus esfuerzos para levantar sobre este apoyo exterior la mejor literatura de que es capaz, recurre otra vez a la palabra. La palabra es la que piensa. La palabra es la que sugiere la dialéctica:

Nuestro prisma encantado no presenta aún sino dos visos: el *entelechia* de los antiguos y el *genio* de los modernos tienen cien caras; por ellas echan luces de colores vivos, y tan variados como diferentes sus facetas. Genio, espíritu misterioso, aparición sobrenatural que anuncia su destino a los varones extraordinarios. Genio, índole, disposición de la persona que la tiene, ojo avizor a la alegría o la tristeza, la mansedumbre o la ira, la afabilidad o el hazteallá con que aleja de sí a los demás en uno como terror, o cuando menos disgusto de compañero semejante. Genio, ahora, es aptitud para una cosa, ciencia o arte... (p. 40).

Repárese en ese “ahora”. Es la palabra la que tiene un “antes” y un “después”, la que vive, la que se mueve, la que se muestra, la que revela ideas. El autor no

aporta ninguna dialéctica personal: se limita a recoger las sugerencias de la palabra. Y, para encontrar ideas, le basta poner en funcionamiento los mecanismos de la gramática:

Entre *tener genio para, ser el genio de, y ser un genio*, hay abismos que sólo puede llenar el *entelechia* con su misteriosa abundancia (p. 48).

La abundancia está, pues, en las palabras, no en la capacidad filosófica del autor. Y Montalvo, lejos de penetrar en el objeto "genio", continúa hasta el fin del ensayo observando la materia de la palabra, si es galicismo, si es lícito usarla en castellano, si el "genio" y el "in-genio" son realidades diferentes, etc.

El ensayo tiene frases delicadamente miniadas, tiene aciertos poéticos sorprendentes, tiene pasajes enteros de gran riqueza imaginativa. Pero tanta virtud de estilo no disimula la debilidad dialéctica que sostiene las páginas. De haber hecho coincidir los temas de sus ensayos con su real capacidad descriptiva y lírica, Montalvo habría sido uno de nuestros mayores prosistas, como que algunas de sus páginas figuran entre las mejores de la prosa española de todos los tiempos. Pero quiso ser un pensador, y fuera ya de su quicio, las palabras eran las que venían de lejos a dictarle el pensamiento.

IX

EL DON DE FRASE

Es una especie de barroquismo en que las formas se desbordan de su contenido, se lanzan al vacío y, ya

olvidadas del punto de partida, actúan por sí solas, exhibiéndose como pura musculatura de un esfuerzo extinguido.

En el cauce de su prosa podría recogerse mucho oro. Tenía un extraordinario don de acuñar frases, de desviarse del camino trillado y encontrar una salida portentosa, de evocar una realidad con mínimos toques de prosa imaginativa.

El fragmentarismo es una de las características de la literatura barroca; y Montalvo, por ese interés de retorcer y complicar la expresión, logró, con más frecuencia que sus contemporáneos de lengua española, fragmentos estilísticos de primer orden.

Apretaba la expresión hasta dejarla densa, brillante, concisa, autónoma y sugeridora. "La música de timbrazos de Gracián y los redobles y tamborileo de Quevedo parecen sonar en la prosa de Montalvo", ha observado Alfonso Reyes.¹⁰ Sí; por momentos parece que Montalvo repite la marcha de la prosa española del siglo XVI al siglo XVII y se corre de la prosa amplia, numerosa, encadenada, a la prosa elíptica, suelta y barroca. Pero no hubo influencias ni de Gracián ni de Quevedo ni de Góngora ni de Calderón. No tengo pruebas de que leyera ni a Góngora ni a Gracián. A Quevedo y a Calderón apenas los cita. El neo-clasicismo le había enseñado a desconfiar de culteranos y conceptistas. Su barroco, creo, surgió porque se reprodujeron las condiciones psicológicas de todo barroco: el sentirse más atraído por el decorado minucioso de las frases —con imágenes de resorte lógico, especiales para hombres cultos— que por las frases ingenuas donde las intuiciones aparecen sin ninguna conciencia de

su propio valer. Pero no son sólo frases conceptistas, sino a veces de encendida irradiación lírica, esas que consigue en los raptos de recogimiento. La tensión está a veces en el concepto, a veces en la imagen, a veces en el salto elástico de concepto a imagen y viceversa. La fuerza de expresión de Montalvo se da en esos momentos en que lleva hasta el extremo su percepción del movimiento. Es el momento de la exageración, o el de la súbita reducción de lo vago a lo concreto, o el de líneas de acción prolongadas y retorcidas hasta el barroco, o el del drama de materia y espíritu, en el que las cosas se estremecen con impulsos anímicos o, al revés, en el que lo espiritual tiende a endurecerse en cosas.

Como en las gotitas estilísticas es donde se concentran las esencias más fecundas de Montalvo, vamos a mirarlas bien, no para analizarlas ni clasificarlas, sino para lo que dijimos, para mirarlas por puro gusto, para admirarlas.

En la descripción de la naturaleza Montalvo acertaba con facilidad; y las metáforas se mueven en esa prosa como los ojos en un rostro inquieto. Recuérdese su hermoso ensayo "El sur de Colombia":

...todo está allí sobre ese horizonte en hacinamientos maravillosos, variando de colores, conforme la luz vespertina va menguando hasta dejar el campo a la noche. Pero antes que esta negra señora de la mitad del tiempo se apodere del mundo ¡qué portento es ese que mira arriba el que no lleva la vista clavada en el suelo! Unas veces las regiones occidentales son un mar de violado purísimo, por el cual está navegando un ángel escondido en una nubecilla de color de rosa, y alaba al Criador en ese cántico sin voz que no oye sino el alma ahijada con la soledad y la naturaleza. Otras, un abanico gigantesco, el vértice en el horizonte, se abre por

el firmamento en plumas de diferentes colores que alcanzan el cenit con el extremo. Oiga usted, Semblantes, le dije una vez a mi compañero de destierro, mirando a la bóveda celeste; si yo escribiera que he visto nubes verdes ¿me creerían? Por decirlo usted, quizás; pero realmente es increíble lo que estamos viendo. Un pavo real apocalíptico, oculto el cuerpo tras la sierra, había desplegado la cola y la tenía expalada sobre el cielo; los colores del arco iris, en confuso desorden, todos estaban allí sobre un fondo blanquecino, imposible de presentarse a la imaginación si no pasa por la vista. Elefantes sin cabeza, dragones desmesurados, águila en actitud de alzar el vuelo, esfinges inmóviles, endriagos portentosos, vestiglos de bellas formas, toda clase de figuras, figuras grandes, en proporción de ese teatro, están allí dando idea de un mundo fantástico superior al que habitamos. En ninguna parte del mundo las nubes toman lineamientos más extravagantes y radiosos: ese es un espejismo elevado donde vemos impresos los prodigios de las ciudades muertas y los bosques impenetrables. Nunca se me olvida un toque sombrío de ese cuadro deslumbrador: el castillo de Santo Ángel, oscuro y zahareño, se alzaba todas las tardes sobre el horizonte a corta distancia del ocaso. Era un nubarrón enorme, cilíndrico, truncado, igual en un todo al que he visto cerca de San Pedro en Roma. Este monstruo nunca tomaba parte en la luz de sus vecinos: pálido unas veces, otras casi negro, no quería desmentir su condición de sepulcro ni de fortaleza. El castillo de Santo Ángel, como yo lo llamaba para mí, era la figura preponderante de ese cuadro diario. Unas veces en mi balcón, dueño de la cordillera y el mundo con la vista; otras sentado sobre un barranco del camino, lejos, muy lejos del pueblo, veía, oía y palpaba esas celestes epopeyas. Probable es que los hijos de esa comarca no den noticias de ellas: no a todos les es dado el don de la soledad, melancolía y contemplación del Universo (PD, I, 431-432).

Había una literatura del paisaje que los románticos —sobre todo Chateaubriand— levantaron ante los ojos de Montalvo, como un claro ejemplo; pero nunca

habría podido escribir a pesar del ejemplo de no estar genuinamente dotado para entregarse a la naturaleza con todos los sentidos abiertos. En *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*²⁹ se refirió a esa sensibilidad del criollo, “fuente donde hierve la poesía”; y de modo más concreto, en ER, I, 135, donde se lamentó de perder “tiempo e inteligencia en las felonías y desvergüenzas de las ciudades”.

Era la exaltación de la belleza rústica, de larga tradición desde el “beatus ille” de Horacio, pero continuada a la manera de los románticos. Muy romántico era comparar los estados del alma con los procesos de la naturaleza; y esa actitud le promovió a Montalvo muchos efectos imaginativos, como cuando vagando a solas por el Luxemburgo —“todo despertaba en mi alma tristes pero gustosas sensaciones”— nos da esta metáfora tan acorde:

...la estatua solitaria llorando bajo su árbol con lágrimas de lluvia... (EC, I, 76).

Las “personificaciones” de su prosa poética arrancan de un espontáneo modo de ver a las cosas movidas por impulsos humanos, como cuando en esa frase le supone a la piedra un corazón, al que suavemente llega el agua:

...el agua, con ser tan suave, cayendo gota a gota sobre la piedra, forma una oquedad en ella, y se la entra al corazón al cabo de cien años (GM, 158).

Y acaso sea este dinamismo de sus imágenes, su fina percepción de lo móvil en la materia, lo que lo llevó a aciertos más personales:

Naturaleza ha hecho un horrible gesto a orillas del Pas-

taza: después de una revolución de piedras condenadas y rocas feroces que están protestando en eterna mudéz contra la paz y el orden de las cosas, se apacigua y cobra el aspecto con que brilla por la hermosura que condecora ese recodo selvático de la creación. Allá gustaba yo de hacer mis incursiones de hijo melancólico de la soledad y el silencio llevando a veces mi amor por las bellezas de la tierra hasta exponer la vida en los despeñaderos del río formidable, o en los riscos del monte que sobresalen en forma de torres arruinadas, templos caídos o agujas de piedra viva (ST, I, 327).

La voluptuosidad ante la mujer, sobre todo, intensificó este ímpetu de aproximación que es uno de los más enérgicos rasgos descriptivos de su prosa. Ya observó Rodó que "en pintar la beldad de la mujer era prolijo y primoroso": ver por ejemplo "De la belleza en el género humano" en *Siete tratados*, I, o los dos capítulos sobre el baile de Doña Engracia de Borja, en CCERV, 232-240.

Los catorce años, derramándose en flores y rocío por toda ella, le concilian esa frescura primorosa con la cual ha de sazonar luego el fruto de la vida: la cabellera, dividida en dos madejas rubias, se le cuelga a la espalda y corre por ella hacia abajo cual dos chorros de luz espesada al calor de la sangre: la tez sirve de capa al líquido viviente que circula repartiendo calor a los miembros: en las mejillas hace alto este perpetuo viajero, y arde un instante, aprovechándose del fuego que allí tiene depositada la vergüenza (ST, I, 116).

...cabellera revuelta en magníficos anillos que llevan adelante una insurrección perpetua... (ST, I, 119).

...la yema del dedo como si brotara sangre: las mejillas ardiendo en llamas prohibidas... (ST, I, 128).

Sus ojos están resplandeciendo tras el pudor que les obliga a bajar los párpados de cuando en cuando: sus mejillas son fragua donde chisporrotea la vergüenza en lucha contra el deseo: su boca es puerta por donde se atropellan mil amo-

rosos ayes: la garganta es en ella parecida al muslo del dios de los amores: el seno, descubierto, es todavía prominente, a pesar del encorvamiento delicado con que esa mujer divina procura ocultar los secretos más recónditos de la hermosura: los pechos erguidos parecen dos trozos de mármol en forma de pan de azúcar pulidos por el cincel de Policeto: las curvas de su vientre desafían a la comba del arco de Cupido: las caderas se levantan en promontorios alomados por cuyos derrames suben y bajan los Genios del placer... (ST, I, 129).

...la cabellera ondeando por los hombros en chorros de ébano diluïdo... (ST, I, 174).

Su cabellera negra y profusa, de la cintura abajo está andando todavía... (GM, 127).

...la chaqueta, por donde quieren escaparse las dos gordas palomas retenidas apenas en su cárcel... (CCERV, 233).

Pasó Don Quijote sin deshacerse en cortesías, y llegó adonde estaba otra morena hirviendo en la movilidad de su temperamento (CCERV, 237).

...a una muy bien puesta que estaba ahí en voluptuosa sofocación dejando evaporar el cansancio... (CCERV, 239).

...sus carnes alimentan esa gordura de la buena salud que sin hacer ostentación hacia afuera, están rompiendo con su voluptuosidad expansiva los vestidos por donde quiera que éstos deben estar ajustados a los miembros... (GM, 127).

Era tan visual que su imaginación se proyectaba sobre el espacio en imágenes de color y de forma. Sus metáforas son generalmente plásticas; y tanto las grandiosas como las en miniatura suponen que para Montalvo todo era escenario, estrado, escaparate.

...y el patíbulo surgiendo y descollando airoso y elegante, como una azucena del infierno (EC, II, 169).

...cuyos ojos son espejos donde se mira Dios cuando quiere ser chiquito (ER, II, 41).

Gelchosa, brotándole por el rostro luz de felicidad, le

echa los brazos al joven victorioso, y parece una estrella colgada al cuello del dios de la alegría (ST, I, 139).

En esas beldades hay algo como de luz de luna, cuando llena y clara se asoma en el horizonte y viste la montaña (ST, I, 132).

Briseida, blanca como la espuma del limpio arroyo, gorda como el pecho del cisne, suave y coloreado como una nube espesa, de esas que se aprietan en reducido volumen para recibir en el cuerpo los últimos rayos del sol (ST, I, 174).

...las puertas a medio quemar, yendo y viniendo sobre sus goznes con el viento, parecen banderas agitadas por las Furias (GM, 137).

...niñas de menos edad, que van bajando con un año, hasta concluir en una parvulita, desiguales como las cañas con que los pastores hacen sus zampoñas (CCERV, 121).

...sus ojos estaban resplandeciendo negramente... Al otro día, a las seis de la mañana, pasó por mi puerta, corredor arriba, llenando de luto con su mirada escrutadora mi aposento (C, II, 10).

...vió que por entre la espesura de las ramas se iban filtrando lentamente los rayos de la luz matinal, mientras la noche, medio desvanecida, se retiraba de la tierra (CCERV, 256).

También debía de tener mucha sensibilidad para los olores y sabores de las cosas, pues llegó a ser prolijo en su descripción. Recuérdese el tratado sobre "Los banquetes de los filósofos", donde nos habla de la "jugosidad suavísima" de la alcachofa (ST, II, 166), "la untuosidad [del queso] con que se derrite cuando la lengua le da vueltas" (184).

Claro que en este culto a los cinco sentidos hay mucho de literatura; con todo, la sensibilidad de Montalvo era muy rica, excitable y variada.

A veces se le mezclan las sensaciones que llegan por distintos estímulos, y entonces la conciencia me-

taforiza con esas sutiles correspondencias: el sonido tiene color, el color huele, el perfume se hace tacto y gusto, etc.

Y el Luxemburgo, con ser casa de reyes, da de sí un olor de recogimiento que harto se asemeja a la murria del corazón enamorado. A la puesta del sol, las vidrieras del palacio, como embebidas de ópalo, esparcen un color suave, y le echan sobre el verde-oscuro de los arbustos, que al pie de las paredes crecen. Las puntas de los tilos brillan como rociadas de polvo de oro, los castaños dan cabida en sus profundidades al favonio del crepúsculo que gime haciendo suyo todo el parque (EC, I, 252).

Romper el sueño con la aurora; tomar la flor de la luz aspirándola con el alma sobre una verde colina; etc. (ER, I, 135).

La aurora boreal es música de otro mundo cuajada en los colores del arco iris: es oleada de poesía cristalizada en el horizonte... la aurora boreal les proporciona uno como día, o si decimos, espíritu sin fuerzas, ensueño feliz de sol dormido que llena de alborozo y esperanza a los míseros que, hartos de oscuridad, levantan la cabeza en su larga noche, y aspiran esa brillante memoria de la luz como alimento de la vida (ST, I, 58).

...el frescor de la rosa que empieza a desabotonarse y romper hacia afuera, embelesándonos con la música sin ruido que se derrama por sus contornos primorosos (ST, I, 150).

El lirio, el lirio azul que se gallardea como un embajador del paraíso, hace figura de poeta en medio de todas esas ninfas de Flora: cantando está, pero de suerte que sus entonaciones no le oyen sino los silfos y las mariposas a las cuales ha pasado el alma de la aurora muerta de amor por el arco iris (ST, I, 156).

Al cielo subimos sin ruido porque la escalera de luz no suena... (CCERV, 13).

Rafael respira donde quiera, y sus maestras pinceladas no deleitan a la vista solamente, pero hasta perfume tienen, y

en junta del de las flores de los jardines que circuyen la casa apostólica, difúndese por los espaciosos ámbitos (EC, II, 14).

...de ese azul que parece tener hasta fragancia... (EC, II, 46).

La arquitectura morisca es un madrigal armonioso, grato al oído... (EC, II, 48-49).

Lo mismo da que en vez de reírse alto y grueso, se rían entre las barbas ese *ji ji* quebrado y nudoso con que algunos pícaros nos embarran el alma, como si nos echaran sobre ella hilos de miel empalagosa y dañina (PD, I, 464).

A veces Montalvo, al advertir el valor de una imagen metafórica, empieza a cultivarla, a trabajarla, a ahondarla; y entonces lo que va apareciendo no es ya la pura imagen impresionística original, sino todo lo que el autor piensa, todo lo que se le ocurre a propósito de esa imagen. La visión lírica se refracta así en un medio conceptual; y la metáfora aparece en función lógica como equivalente de una idea o en relación con una idea.

La visión de que la arquitectura árabe es fina y leve como si volara se le descompone en planos que parecen imaginativos pero que son analíticos:

En la arquitectura árabe todo es delicado, todo fino, todo leve: sus formas parece que están volando, algo hay de paloma en un edificio morisco: blanduras, convexidad de miembros, vivacidad, brillantez, gran riqueza de colores: una alcoba de sultana es un cuello de paloma, el iris está arrollado allí, dando vueltas y revueltas como una culebra celeste, dorado, tornasolado, cambiante de los más vívidos y al mismo tiempo los más suaves matices (EC, II, 48).

O, en este otro ejemplo, la visión simple de la estrella-niña se refracta, se difunde, se deforma, y aparece todo un edificio conceptual:

El que gusta de contemplar las estrellas en el silencio de la noche, gusta asimismo de cultivar la amistad y el afecto de los niños. Alguna conexión secreta existe entre esos ángeles visibles del firmamento y los ángeles tangibles de la tierra; entre esos niños de la bóveda celeste y los niños de nuestro rápido planeta. Si nos fuera dable apoderarnos de una estrella, así, resplandeciente, inquieta, alegre, la llevaríamos a los labios, haríamos mil extremos, dichosos de poseer una joya de las de ese rico que tiene el Universo lleno de prendas maravillosas (ER, II, 40-41).

Otras veces Montalvo parte de la idea, pero la mira como a un cuerpo, la sensualiza, la traduce a imágenes. Aparecen vislumbres de fábula, de alegoría, y el lector se sorprende de tanta rapidez de evocación, del color y forma que cobran las abstracciones al entrar en la dinámica de las imágenes. “¡Cuántas llagas tiene ocultas la miserable especie humana!” Hasta aquí parece que *llagas*, aunque palabra concreta, está empalidecida por la intención abstracta, como el lugar común “lacrás sociales”. Pero Montalvo está dispuesto a descomponer el rayo recto, blanco y frío de esa abstracción en un espectro cromático, y agrega: “La humanidad es Job, raspándose la lepra con una teja de oro” (EC, II, 84).

Ejemplos parecidos:

...esas mujeres insensatas, histéricas del fantismo, cuya virtud y santidad consisten en comer hierbas crudas, como bestias, y dormir sobre tres guijarros, uno para la cabeza, otro para medio cuerpo, otro para los pies, puente de dos arcos por los cuales pasan en caudal negro y soñoliento la locura y la ignorancia... (ST, I, 286).

Dad un paso y en Méjico halláis a la muerte de mantel largo, borracha, dando gritos y danzando frenética de un extremo al otro de la infortunada república (EC, I, 95).

En estado de naturaleza los hombres tienen apego insuperable a la desnudez: cuando la civilización alborea en el horizonte echan manos por las bragas, y esperan, de medio abajo vestidos, que la religión y las artes vengan a ponerles la camisa (ST, I, 164).

...y andan revolviendo el nombre de Dios en el cieno de su boca... (PD, I, 84).

...en sus rasgados ojos brillaba el hambre, pues el hambre tiene también su resplendor: la luz siniestra con que la muerte se alumbra para llegar (PD, I, 111).

Viven sin gobierno: la anarquía, envolviéndose sobre ella misma, y soltándose luego cuán larga es, va serpeanteando por la tierra, o se dispara veloz de un punto a otro (C, I, 11).

Y le sufres aún [el pueblo ecuatoriano a Veintemilla]; y, esqueleto rechinante, le sirves de caballo, y él te monta, y él te mata (C, I, 19).

La conciencia no es cosa del todo abstracta; es persona, en cierto modo. Reina del mundo invisible que rueda en el interior del hombre produciendo una armonía sin ruido, como la de las esferas celestes, da sus leyes y las promulga por graciosos medios. Los colores de la vergüenza publican en silencio los decretos de la conciencia: las mejillas son el lugar público donde las virtudes están representadas por esas ondas de sangre encendida que va y viene, según que la vergüenza las impulse o las retraiga. El rostro que no siente la inmortalidad en su lividez inalterable, es el sepulcro del alma, que yace podrida adentro. La rosa es el símbolo de la felicidad; felicidad inocente, porque no puede haberla criminal; felicidad pura, porque no puede haberla corrompida. El hombre o la mujer capaces de vergüenza no lo han perdido todo, por más que se hallen pataleando en el sumidero de los vicios: esa llama sutil y misteriosa que sale de las profundidades del alma, y nos lame suavemente las mejillas, es el pulso que acredita la vida, el aliento que aún nos da esperanza empañando el espejo que le acercamos al moribundo. Etc. (ER, I, 68).

...la locura de un pueblo que llama derechos sus ilusiones, y quiere hacer llegar a viva fuerza los tiempos que están

quizá andando lentamente por la oscuridad del porvenir, y que no comparecerán en el mundo sino en buena sazón, a pasos contados, que son los firmes y provechosos. Las invasiones en los tiempos futuros no pueden salir bien: si algún día llegan a ser moneda corriente las ideas de los anarquistas, los autonomistas y los positivistas, ese día no está a las puertas, y es delirio alargar el brazo armado de una tea criminal para traer hacia nosotros las formas de gobierno, los sistemas económicos, y las creencias religiosas que irán llegando cada una en su siglo respectivo, sin necesidad de asonadas que hacen temblar al mundo y aterran al género humano (EE, 142).

La grande, muda, inerme presa que España había devorado trescientos largos años, echa al fin la primera queja y da una sacudida... (ST, II, 71).

Las cadenas, en pedazos, fueron echadas al mar: sus fragmentos desmedidos resonaron en sus oscuras profundidades ahuyentando a los monstruos de la naturaleza, y hasta el callo que deja el yugo se ha disuelto en el cuello de las naciones redimidas (ST, II, 130).

Napoleón es cometa que infesta la bóveda celeste y pasa aterrando al Universo: vese humear todavía el horizonte por donde se hundió la divinidad tenebrosa que iba envuelta en su encendida cabellera (ST, II, 143).

Dicen que ésta [la avaricia] es pasión de los viejos, pasión ciega, arrugada, achacosa: excrecencia de la edad, sedimento de la vida, sarro innoble que crían en las paredes de esa vasija rota y sucia que se llama vejez. Y este sarro pasa a el alma, se aferra sobre ella y le sirve de lepra. Ignacio Veintemilla no es viejo todavía; pero ni amor ni ambición en sus cincuenta y siete años de cochino; todo en él es codicia; codicia tan propasada, tan madura, que es avaricia, y él, su augusta persona, el vaso cubierto por el sarro de las almas puercas (C, I, 42).

En este tipo de frases en que la imaginación cristaliza alrededor de un concepto (o al revés), habría

que incluir las “metáforas barrocas”, metáforas pensadas, no intuídas. Surgen de una asociación de ideas más que de una síntesis lírica, surgen de juegos cultos y exageraciones de la imagen hasta su consecuencia lógica. Las canas son “espías de los años” (EE, 195); los fanáticos “se andan todo el día arañándose el rostro con cruces y recruces” (EC, I, 89); los huesos del enfermo “echan raíces” en la cama (EC, II, 67); las heridas del guerrero Boves “hablan de muerte, y amenazan a la guerra con viudez inconsolable” (ST, II, 105); unas bellas manos de mujer “son de ver... y comérselas uno vivas, porque son sorbetes de almendra” (EE, 50); y también al describir una belleza femenina dice de una “sangre pura cuya disolución hervorosa de rubíes...” etc. (PD, I, 473); la mejilla de una antigua beldad es “como una bolsa vacía, cuyos escudos de oro se fueron en vanidades y placeres” (GM, 159); el cadáver es a la sepultura lo que el pan a la boca (PD, I, 407); un cojo es una “ligera desinencia poética, endecasílabo intercadente por motivo de un acento supernumerario; pero que suena con gracia y encierra un elevado pensamiento” (GM, 97); beber un veneno es “empinar el vaso preñado de otra tumba” (ST, I, 176); una mujer hermosa, al morir, “es envidia de la vida, codicia de la muerte” (ST, I, 177); “la cúpula de San Pedro es una epopeya en piedra; son los versos de la *Iliada* cuajados en una esfera sonora, musical, digna de la bóveda celeste” (EC, II, 10); “el periódico es un brillante insecto efímero; no vive sino un día, hace su ovación para la mañana, y muere para siempre” (EC, II, 219).

Hay en esas frases exageraciones de una lógica que

opera con imágenes, figuras hiperbólicas que han crecido de una idea muy razonable. Es una gimnasia de agudezas verbales, tan articuladas entre sí como un discurso escolástico, sólo que enmascaradas de color. Montalvo fué muy copioso en estas ingeniosidades. Por eso gustaba tanto de las definiciones: desfilaban gravemente, pero con colores chillones, como en esas ceremonias escolásticas en que los doctores marchan con sus togas tocadas por la locura del Carnaval. De p. 60 a p. 66, en *Geometría moral*, al pensar en el *sí* de la mujer que consiente en ser amada nos da una silogística imaginativa:

El Sol es un *sí* resplandeciente; esa estrellita que está pestañeando en un descampado de la bóveda celeste, visible apenas a causa de los millones de leguas que la separan de nosotros, es un *sí* remoto, confuso, pero grato a los oídos del espíritu... etc.

Las definiciones, así entrelazadas, y todas ebrias de poesía, suelen terminar en una frenética danza verbal en la que la lógica hace de bastonero y consigue imponer el ritmo de la alegoría: leer "Nobleza obliga", desde "Vergüenza es una santa mujer..." (ER, I, 68).

En el puro plano conceptual Montalvo acertaba también con frases sentenciosas, magníficamente estilizadas. Aquí se aprecia cómo su pensamiento —tan limitado en temas y desarrollos— estaba sin embargo henchido de intenciones morales: y el aforismo, tan propicio para la moralización, le atraía sobre todo porque era una forma estilística concisa, aislada, perfecta, precisa, con valor plástico de medalla bruñida.¹¹

Dichosos los pobres si tienen que 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?, etc. (CCERV, 11).

La invención neológica fué otra de sus habilidades. Echaba palabras tan nuevas, y sin embargo tan al gusto del genio de la lengua, que la frase quedaba toda sazónada por esos granitos de sal.¹² Lo mismo la palabra imprevista, que entraba a las frases más humildes y se sentaba allí con aire de reina, embelleciéndolas con su sola presencia. Y aun en los casos en que las palabras eran familiares, solían cobrar una fuerza extraña cuando Montalvo las pensaba elípticamente: “Era la una de la mañana: casa, barrio, mundo, todo silencio” (ST, II, 3).

Así, en sus metáforas, figuras y aforismos está el mejor Montalvo. Fué, sobre todo, un orfebre de la frase. El crítico, con “aquel aliento largo y poderoso que necesitamos para divisar y coger las perlas en el centro del Océano” (CCERV, 189), debe salvarlas de la profusión. Montalvo es de los que necesitan de un antólogo para sobrevivir. Su literatura fué concebida fragmentariamente; y son fragmentos los que aseguran a Montalvo uno de los primeros lugares en la historia de nuestra literatura.

X

INFLUENCIA

Aunque, según vimos al referirnos a “los críticos”, Montalvo solía enorgullecerse de la repercusión de sus escritos, en realidad lo que impresionaba a sus lectores contemporáneos eran más sus virtudes cívicas que literarias. Y cuando se elogiaba su literatura era más su valor tradicional (es lo que le elogian Caro y Baralt, por ejemplo). Los primeros en señalar el significado de Montalvo en la renovación de la prosa americana fueron los modernistas.

La prosa poética de Montalvo tenía muchas reminiscencias literarias, mucha imitación deliberada: esa abeja libaba en la miel más que en las flores. Pero con todo son páginas de valor; y su esteticismo, su lujo verbal, su sensualidad y delicadeza, admiraron a los modernistas.

Montalvo era anterior al simbolismo. En 1885, “el año del simbolismo”, Montalvo estaba en París, pero sólo vió, y con disgusto, el auge naturalista. Véase, por ejemplo, “El naturalismo” y “La novela francesa y la italiana” (EE, 154-166), publicados en 1887. No supo apreciar la prosa artística de Flaubert: “comprendo las grandes cosas del arte y la literatura de Chateaubriand, Victor Hugo y Sainte-Beuve; las grandes cosas de *Madame Bovary*, no comprendo”. Sus novelas preferidas —dice— seguían siendo la *Nueva Heloísa* de Rousseau, *Oberman* de Senancour, *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre, *René* de Chateaubriand.

Pero esos autores —por lo menos Chateaubriand— tuvieron una larga posteridad. Chateaubriand todavía vivía en la admiración y la estimación de los prosistas de la generación del Parnaso y del Simbolismo: Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, Barrès, Louis Bertrand, Huysmans, Piere Loti, Francis Jammes...

Y Montalvo, que tanto chateaubrianizaba, encantó a esos lectores de América que, de 1880 en adelante, en el movimiento llamado *modernista*, querían flexibilizar la prosa española, tan dura, tan convencional, tan seca y descolorida. Hubo, además, una ilusión óptica. Montalvo había resistido al naturalismo en nombre de sus gustos románticos anteriores: pero los modernistas, que reaccionaron contra el naturalismo, creyeron que en la actitud pasatista de Montalvo había una acometida de precursor.

Ventura García Calderón ha dicho que Manuel González Prada se inspiró en Montalvo, pero no he podido encontrar ningún dato seguro.¹⁸

Tampoco sé si fué el estilo lo que más conmovió a Martí: "Montalvo, que fué gigantesco mestizo, con el numen de Cervantes y la maza de Lutero" (*Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, vol. II, pág. 84); pero puedo imaginarme que el autor de *El terremoto de Charleston*, en caso de haber leído *El terremoto de Imbabura* (EC, II, 221-232), debió de haber sentido el influjo poderoso de esas frases que ahora nos parecen sonar a Martí:

...las estrellas se apagaron en el firmamento con un chirrío temeroso: el incendio nace y crece como gigante en medio de los escombros, iluminando ese teatro, donde la muerte, repleta y abominable, salta de alegría.

En cambio, no hay duda sobre la fascinación que Montalvo ejerció sobre Rubén Darío. En *Epístolas y poemas* (*Primeras notas*, Managua, 1888), Darío le dedica una a Juan Montalvo, “la luz de la palabra”. Y después de celebrar su “pomposa frase” y su “raro poder de la palabra”, le dice:

Oye, ya suena
ese vago, incesante clamoreo,
de una generación que se entusiasma
al ver la obra que brota de tu mente.

En 1891, cuando el mismo Darío ya empieza a ser la cabeza de esa generación, llama a Montalvo “poderoso príncipe del estilo” (*Obras completas*, ordenadas y prologadas por A. Ghiraldo y A. González Blanco, Madrid, s. f., vol. 9, p. 169-193). Y añade en el mismo artículo: “Brilla en *La Mercurial* el fraseo de los *Siete tratados*, aquel ejército de cláusulas caparazonadas con los más finos metales del idioma; unas ceñidas de las más viejas armaduras clásicas; otras vivas y candentes, todas admirables...” “Don Juan, con agilidad felina, salta de una roca escueta a un árbol en flor; es lírico y pedestre; le veréis descender hasta la mueca grosera, y allí hacer resplandecer lo trágico.” “Sus largos y límpidos períodos son semejantes a blancos y firmes escalones de mármol por donde se sube a un santuario. Arriba resplandece siempre la verdad. La belleza florestal de su lenguaje tiene la savia de América. Su huracán es de la Pampa; su tempestad es del trópico. Cuando quiere ser fresco y blandilocuo, parece que le trajeran suavidad natural y dulces alientos los pájaros de las islas.”

En *Autobiografía* (Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 29) Rubén Darío recuerda que a los catorce años redactó para un periódico de Nicaragua artículos de combate “a la manera de un escritor ecuatoriano, famoso, violento, castizo e ilustre, llamado Juan Montalvo, que ha dejado excelentes volúmenes de tratados, conminaciones y catilinarias.” A lo largo de su obra la referencia a Montalvo ha sido siempre elogiosa, por ejemplo, en *La caravana pasa* (Madrid, 1922, p. 153): “Otro ecuatoriano genial muy poco conocido de la América de este lado de los Andes, Juan Montalvo...”

Los comienzos del modernismo arrancaron justamente cuando Montalvo murió; pero no es por esa razón puramente cronológica por lo que los primeros estudios importantes sobre su obra fueran escritos por modernistas. Hay en los estudios de Blanco-Fombona, Rodó, Gonzalo Zaldumbide, Ventura y Francisco García Calderón, Vargas Vila, etc., un entusiasmo que revela afinidades estéticas.

Juan Valera ha dicho que *Siete tratados* resultó “un solemne fiasco”;¹⁴ pero ¿no ha de contar la admiración de un grupo conspicuo de modernistas?

En 1912 Rufino Blanco-Fombona, al prologar la edición Garnier de *Siete tratados*, decía que “la influencia de su estilo... es patente al través de las generaciones”. Y agregaba: “es un literato para literatos”. “Imaginación encendida, poeta por la opulencia de la fantasía, su prosa, rebotante de imágenes, va arrastrando un manto azul bordado de constelaciones. Tiene del poeta, junto con el pensar a menudo por imágenes, el don de la objetivación.”

Al año siguiente, José Enrique Rodó, que con su

estudio sobre Rubén Darío se había convertido en el crítico del modernismo, le dedicó en *El mirador de Próspero* (Montevideo, 1913) un magnífico ensayo. “Es de las cosas que con más amor y esmero he escrito en mi vida”, declaraba a Alejandro Andrade Coello, al anunciarle su *Montalvo*,¹⁵

La admiración de Rodó por Montalvo —es, decía, “uno de los artífices más altos que hayan trabajado en el mundo la lengua de Quevedo”— venía de muchos años antes. Víctor Pérez Petit, en *Rodó* (Montevideo, s. f., p. 337), ha contado que “mucho antes de la fundación de la *Revista Nacional*” (1895) Juan Francisco Piquet les reveló, a él, a Rodó y a otros, la grandeza de Montalvo: “empezó a hablarnos de Montalvo con un entusiasmo calurosísimo; y tanto machacó y nos celebró los *Siete tratados* y la *Mercurial eclesiástica* que al fin concluyó por despertar nuestro deseo de conocer al escritor de Ambato. También fué él quien nos hizo conocer los *Héroes* de Carlyle, y los *Cantos gaélicos* de Ossian, la hermosa superchería de Macpherson”.

Cuando Rodó se decidió a escribir sobre Montalvo lo consideraba “antecedente capaz de felices sugerencias para el intento, en que ahora estamos empeñados, de devolver a la prosa castellana color, resalto y melodía, y de henchirla de sangre y encordarla de nervios, consumando una reacción que ni los románticos ni los realistas de la anterior centuria llegaron más que a demediar en la sintaxis y el léxico”.

Ventura García Calderón, en sus *Semblanzas de América*, que se publican en 1920, dice que “merced al genial ecuatoriano no necesitaremos buscar única-

mente en España los modelos; tal vez Montalvo es el mejor y el más útil de todos, porque nos da el ejemplo de una prosa moderna, en donde caben el vocablo y el giro provechosos" (p. 205).

Pedro Henríquez Ureña, humanista formado en todas las literaturas, al asomarse a nuestra América en busca de valores universales, destaca a Montalvo: "La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó" (*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, ¿1928?, p. 41).

Lo mismo Alfonso Reyes, que le dedicó en sus *Simpatías y diferencias* un justo ensayo y más tarde, en "Valor de la literatura hispanoamericana" (en *Pasado inmediato y otros ensayos*), menciona a Montalvo entre unos pocos americanos que "pueden hombrearse en su línea con los escritores de cualquier país que hayan merecido la fama universal".

Lo demás, ya es historia más reciente. Aun estas páginas mías, aunque forzosamente severas y desmenuzadoras (puesto que son el resultado de un curso universitario), constituyen otro testimonio de un auténtico placer de lector.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

¹ AMADO ALONSO, *Primeros problemas históricos del castellano en América*, en 2º Congreso Internacional de historia de América, Buenos Aires, 1938, t. III, y *Examen de la teoría indigenista de Rodolfo Lenz*, en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1939, año I, núm. 4. AMÉRICO CASTRO, *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Buenos Aires, Losada, 1941. JUAN COROMINAS, *Indianorománica*, en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1944, año VI, núms. 1, 2 y 3. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *El español en Santo Domingo*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1940, y *Literary currents in Hispanic America*, Cambridge, Harvard University Press, 1945. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *El lenguaje del siglo XVI*, en *La lengua de Cristóbal Colón*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, y *La unidad del idioma*, en *Castilla. La tradición. El idioma*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945. M. L. WAGNER, *El español de América y el latín vulgar*, en *Cuadernos del Instituto de Filología*, Buenos Aires, 1924, t. I, núm. 1. MADALINE W. NICHOLS, *Bibliographical guide to materials on American Spanish*, Cambridge, Harvard University Press, 1941.

² La dialectología procura localizar las variantes; pero esa tarea es especialmente difícil, porque en un mismo punto geográfico suelen coincidir distintos niveles de habla. Con todo, PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *El español en Santo Domingo*, p. 29, propone la siguiente clasificación: "El idioma español se distribuye geográficamente en América en cinco zonas: la del Río de la Plata, que a su vez se divide en cuatro regiones, si no más (el litoral, con la porción más poblada de la Argentina y todo el Uruguay; el antiguo Cuyo; el sur del antiguo Tucumán; el nordeste de la Argentina, con el Paraguay: la región paraguaya, donde el español está en minoría frente al guaraní, tiene caracteres diferenciales que en parte justificarían su clasificación en zona separada); la chilena, dividida en tres regiones: norte, centro y sur; la andina, con dos subzonas principales, a su vez divisibles en regiones (el territo-

rio que abarcó la antigua cultura de los incas —noroeste argentino, Bolivia, el Perú, el Ecuador— y el territorio de la mayor parte de Colombia y parte de Venezuela); la mexicana, que comprende todo México, la América Central y el sudoeste —que fué mexicano— de los Estados Unidos; la del Mar Caribe, en que se incluyen las tres Antillas españolas —Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico—, gran parte de Venezuela y la costa atlántica de Colombia”. Ver también AMÉRICO CASTRO, *ob. cit.*; RUFINO JOSÉ CUERVO, *Apuntaciones críticas al lenguaje bogotano con frecuente referencia al de los países de Hispano-América*, Bogotá, 1939, séptima edición.

Vista desde arriba, atendiendo con preferencia a las minorías dirigentes, la geografía lingüística hispanoamericana, más que formas dialectales, revela tensiones, ideales, normas, acatamiento a tradiciones cultas. Por eso, en estos estudios dialectológicos, es tan importante observar la acción de la educación pública. Pueblos con grandes recursos educacionales, como la Argentina, logran una mayor nivelación de la lengua; pueblos más pobres, como Ecuador, padecen grandes diferencias entre habla plebeya y habla culta, entre lengua oral y lengua escrita. En AUGUSTO MALARET, *Geografía lingüística*, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1937, t. V, núm. 18, se dan noticias sobre la división lingüística del Ecuador en tres regiones: la litoral o de la costa, la altocentral o de la sierra y la oriental, totalmente habitada por salvajes. Las dos regiones de habla española tienen rasgos dialectales propios: en la fonética y en la morfología hay un verdadero desorden y fragmentación; y aun la sintaxis suele resentirse por la influencia del quechua.

Si en vez de pegar los oídos al habla rota y espontánea de las masas en los rincones más distantes del Ecuador atendemos al modo de hablar de las gentes cultas, es evidente el cuidado de la norma académica. Los ambientes cultos del Ecuador sienten, con más rigor que en el Río de la Plata, por ejemplo, la unidad de la lengua española, unidad fundada en los prestigios de la literatura y de los preceptistas.

³ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *El español en Santo Domingo*, p. 40.

⁴ En Quito se encontraron en 1534 la expedición de Belalcázar, que había partido de Cuzco, y la de Pedro de Alvarado, que bajaba de Panamá. Quito perteneció al virreinato del Perú hasta 1739; y desde entonces, al virreinato de Nueva Granada. Después de la Independencia se balanceaba atraído por los dos virreinatos limítrofes: la Conferencia de San Martín y Bolívar en Guayaquil en cierto modo dramatiza esa polarización de fuerzas, que acaba por resolverse con la anexión de Ecuador a la República de Colombia después de la batalla de Pichincha, en 1822. Cuando la Gran Colombia se disuelve, en 1830, la política interna del Ecuador independiente sigue agitada por las conmociones que llegan desde Lima y Bogotá. Ver OSCAR EFRÉN REYES, *Breve historia general del Ecuador*, Quito, 1942.

⁵ Y agrega esta especie de mapa cultural: "Entre las repúblicas sudamericanas, la Argentina y la de Chile, me parece, son las más adelantadas en la instrucción popular; esto es, tienen mayor número de escuelas y de alumnos. En cuanto a lo que se llama educación superior o ilustración, dudo que en otro país de Sudamérica haya más hombres notables que en Nueva Colombia o Nueva Granada (...) Para maestros de la lengua ahí está en Bogotá ese grupo respetable de filólogos, harto conocido ya en España" (C, II, 161).

⁶ Debate sobre "relaciones interamericanas" en *Sur*, Buenos Aires, 1940, núm. 72. GERMÁN ARCINIEGAS, *La América del Pacífico*, en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1941. No quisiéramos extremar el esquema de estas dos Américas: también en la América atlántica hubo preocupaciones académicas, aunque no tan prevalecedoras. Montalvo, en una galería de hablistas hispanoamericanos, los tomaba de una y otra América: "Por si estas líneas llegaren a manos literarias, ahora que en todas nuestras repúblicas hay una porción de humanistas o beneméritos filólogos que están haciendo agua por la cultura del lenguaje; por si alguno de esos doctos escolares de don Andrés Bello, esos que las cortan en el aire en esto de hablar pulido; por si un Cuervo, un Caro, un Marroquín, en Colombia; un Acosta, un Calcaño, en Venezuela;

un Amunátegui, en Chile; un Gutiérrez, en el Río de la Plata; un Merchán, un Mestre, en Cuba; un Icazbalceta, un Ipan-dro Acaico, en México, llegaren a echar los ojos sobre estos renglones, habré de decir lo que es un *chagra* en el Ecuador" (C, I, 28).

⁷ En 1872, el mismo año en que el argentino José Hernández daba con su *Martín Fierro* una estupenda calidad artística al dialecto gauchesco, en Bogotá se organizaba la Academia Colombiana, la primera de su clase en América, correspondiente a la de Madrid. También en 1872 la Real Academia Española nombró al argentino Juan María Gutiérrez miembro de la corporación; pero éste, al notificarse en 1875, rechazó el nombramiento en una carta pública que produjo un grave escándalo en casi toda América. Gutiérrez, aunque de todos los románticos era el más estudioso, el más "literato", no acataba legisladores del lenguaje porque ello importaría acatar legisladores del pensamiento; desconocía la autoridad política de la Real Academia y se oponía a la cristalización de un idioma purista en América. "Descubro ya —decía— un espíritu que no es el mío en los distinguidos sudamericanos, especialmente de la antigua Colombia, que han aceptado el encargo de fundar Academias correspondientes con la de Madrid". Miguel Antonio Caro mantuvo con Gutiérrez un cambio de cartas sobre la cuestión y se lamentó siempre de la actitud de Gutiérrez. En Ecuador, donde la Academia se fundó en 1875, se discutió también la carta de Gutiérrez: Mora la combatió en *La civilización católica* de Quito y en defensa de Gutiérrez salió un fraile italiano "cuyo nombre no recordamos", dice Caro. Ver JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Cartas de un porteño*, Buenos Aires, 1942; MIGUEL ANTONIO CARO, *Juan María Gutiérrez y Fundación de la Academia Colombiana*, en *Obras Completas*, Bogotá, 1920, t. II.

⁸ EDGAR ALLISON PEERS, *A history of the romantic movement in Spain*, Cambridge, Great Britain, University Press, 1940.

⁹ ISAAC J. BARRERA, *Literatura ecuatoriana. Apuntaciones históricas*, Quito, *Publicaciones de la Academia Ecuatoriana*, 1939, tercera edición, pp. 141-2.

Tampoco en las dos naciones vecinas que han influido en la literatura del Ecuador —Perú y Colombia— puede hablarse de una generación romántica.

¹⁰ Ver también *Suerte de la lengua castellana en Francia* (EE, 75-79).

¹¹ Por una *h* que le falta a *Chatam* escribe los comentarios finales en *El Buscapié* (ST, II, 392); y nos ha dejado una graciosa descripción de sus tribulaciones de imprenta en ST, I, 376-383. Ver también EC, I, 85.

¹² MARIANO JOSÉ DE LARRA, *Obras*, Barcelona, 1886, p. 491. Montalvo se llamó a sí mismo “escritor novel de la escuela de Fígaro” (PD, I, 50). Ver referencias de Montalvo a Larra (EC, I, 165; II, 209, 216, 256; ST, I, 335, 345; CCERV, CIII, LXXXVIII); a Fernán Caballero (ER, II, 236, 36; EC, II, 209; ST, I, 365, 349, 359); a Mesonero Romanos (EC, II, 209, 216).

¹³ BALDOMERO SANÍN CANO, *Letras colombianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

¹⁴ Montalvo dice que “mutiló sin piedad 500 ejemplares del número nono, y no pienso que daré la debida satisfacción sino con la enmienda” (ER, II, 199).

¹⁵ En ST, I, 354, al refundir este artículo, Montalvo deja la frase así: “Si por falta de tino y pulcritud me hubiera yo dejado decir alguna de esas morcillas habladas, aquí me dejara también morir de pura vergüenza”.

¹⁶ Estudiar los regionalismos de Montalvo sería un tema peculiarmente difícil. Ante todo ¿qué se entiende por regionalismos lingüísticos? ¿Rarezas dentro del español general? ¿Excepciones al buen hablar de las personas más cultas, incluso del Ecuador? Lengua regional ¿será la totalidad de la lengua viva, vigente, que funciona en una región, sin distinguos de si tales palabras son raras o no al otro lado de la frontera? He aquí algunos americanismos que he recogido en la obra de Montalvo (lo americano de estas palabras no está en las palabras mismas, sino en el matiz de significación que se les da en América): *afufar*, *apechar*, *arrempuje*, *bambuco*, *bausán*,

bodoque, bolinas, bolsicon, botar, bures, cachaco, camote, catire, collera, coquear, cuis, chaparro, chapetón, chilindrina, chicha, chita, chunga, chúcaro, churo, dementado, enancado, galopina, gachupín, jaquimón, jeme, jenizaro, matachín, mangonean, matraca, melloco, montonera, motilona, morluco, ñuto, pegujalito, perendecas, ruano, sestear, soberbeando, talarquero, tapanca, tracalada, tauso, turumbaco, zamacuco, zamarro, zambo, zoco, zuiza, zurriago.

¹⁷ En el prólogo a *Páginas desconocidas* de J. M., Habana, 1936, t. I, Roberto Agramonte enuncia, entre los trabajos todavía inéditos de Montalvo, el siguiente: "Filología. Lo que entienden por *fregar* y *fregarse* en Quito, Bogotá, Lima y otras capitales de la América española".

¹⁸ Para una visión general sobre el tema, ver ELEUTERIO F. TISCORNIA, *La lengua de "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1939, §97 y referencias de la p. 289.

¹⁹ EZEQUIEL URICOECHEA, *Gramática, vocabulario, catecismo y confesionario de la lengua chibcha*, París, 1871. Montalvo lo trató en París ¿en 1869? y contó su despedida (EE, 231); Uricoechea, a su vez, describió a Montalvo en una carta a Cuervo. Ver RUFINO JOSÉ CUERVO, *Cartas de su archivo*, Bogotá, 1941, t. I.

²⁰ En ER, I, 224, Montalvo nos había contado, con cierto asombro, cómo un gallardo y aristocrático español se puso a emplear palabras quechuas en un salón de París: "Nosotros profesamos el desdén por todo lo que mira a la raza de Atahualpa, y temeríamos caer en mal caso, si diéramos a sospechar, verbigracia, que sabemos algunas palabras de su lengua. El diplomático español, no lo pensaba así; de su sonora boca salían armónicos y nobles los términos que a nosotros nos parecen ruines, y mostraba rara complacencia en repetirlos".

²¹ Sólo como curiosidad, y sin darle ningún valor crítico, hemos clasificado los indigenismos de Montalvo en cuatro círculos, de menor a mayor, según la extensión de su uso:

a) Indigenismos locales de la zona a que pertenece Ecu-

dor: *huagro, cushma, taura, huahua, ñuto, chonta, chahuarejo, yungas, guarapo, yacumana, mitayo*.

b) Indigenismos que trascendieron del taíno, del náhuatl, del quechua, etc., y circulan por toda América: *poncho, cholo, bohío, chicha, bochinche, tamales, chacra, guacamayo, chihuahua, quipo, tamenes, maguey, guajiro, sabanero, huahua*.

c) Indigenismos que también penetraron en el español de España: *pampa, maíz, cacique, cóndor, gaucho, enagua*.

d) Indigenismos que se distribuyeron por todo el mundo: *chocolate, tabaco, hule, canoa, cacao, hamaca, caníbal, huracán, batata, tomate, sabana*.

²² ANDRÉS BELLO, *Gramática de la lengua castellana*, Santiago de Chile, 1883, Prólogo, p. 9.

²³ MIGUEL ANTONIO CARO, *Fundación de la Academia Colombiana* (1874), en *Obras completas*, Bogotá, 1920, t. II, p. 132.

²⁴ RUFINO JOSÉ CUERVO, *El castellano en América*, Bogotá, 1935, p. 84. Es el prólogo, rehecho y ampliado a principios de 1911 para la sexta edición de las *Apuntaciones críticas*. Se publicó, en realidad, como prólogo a la séptima, Bogotá, 1939.

²⁵ En EC, I, "Chile y España", "Las ruinas de Valparaíso" juzgó severamente —siguiendo un poco "la leyenda negra", que tomó de Montesquieu y Gibbon— la colonia española; y, sobre todo, condenó el ataque de España a Perú en 1864. Pero nunca dejó de sentir la grandeza de España: ver, sobre todo, ST, II, 101.

²⁶ En 1875 se fundó la Academia Ecuatoriana de la Lengua, correspondiente de la española, pero Montalvo no figuró nunca en ella: "era perfectamente preterido por el cenáculo. Aún más: era perfectamente desconocido y confundido", dice OSCAR EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, Quito, 1935, p. 280. Las Academias eran políticamente conservadoras; y aunque Montalvo no se sublevaba contra la Academia en sí, tuvo que luchar contra los académicos. Ver ST, I, 374-5: "Todos esos a quienes se dirige la *Réplica a un sofisma* son miembros correspondientes de la Academia Española, mentira pa-

rece”; “Cuando ignorantones como ése son miembros correspondientes de la Academia...” etc. No figuró, pues, en la Academia Ecuatoriana, pero en 1883, al visitar España, fué propuesto por Campoamor, Núñez de Arce, Castelar, Valera y la Pardo Bazán a la Academia Española. La Academia rechazó esa gestión. Montalvo los llamó “académicos de Tirtafuera” y exclamó: “Yo valgo fuera de la Academia”. Obtuvo, sí, el nombramiento de miembro correspondiente de la Academia Franco-Hispano-Portuguesa, de Tolosa, en mayo de 1883.

²⁷ Gonzalo Zaldumbide, al prologar *El Cosmopolita*, edición Garnier Hermanos, París, 1927, nos advierte: “Hémosnos permitido restablecer aquí la ortografía académica”. No nos ha sido posible, pues, a falta de ediciones originales, estudiar las normas ortográficas que seguía Montalvo, pero, por lo que él mismo dice, no parecen muy disidentes de las de la Academia.

²⁸ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Glem, 1942, Siglo XVIII, t. VIII, p. 133. Al citar *Filosofía de la elocuencia* Montalvo no da la fecha de la edición, pero me parece, por el contexto, que no se refiere a la primera. Por otra parte, aunque yo no lo he hecho, sería fácil de comprobar, comparando las citas. Cfr. ST, I, 365.

²⁹ Para una exposición de este tema, ver ANTONIO RUBIO, *La crítica del galicismo en España* (1726-1832), México, Universidad Nacional, 1937.

³⁰ “Yo había pensado cultivar la lengua francesa y escribir en ella, por cuanto es el idioma del día en todo el mundo”, dice en EC, II, 208. Y, en efecto, en francés escribió cuentos, artículos sueltos y *El terremoto de Imbabura* (EC, II, 221) de los que sólo conocemos la versión al español del mismo Montalvo.

³¹ Compárese con la actitud de los argentinos ante los desiguales prestigios de Francia y España, en ARTURO COSTA ÁLVAREZ, *Nuestra lengua*, Buenos Aires, 1922.

³² En el manuscrito de la primera página del tratado sobre *Los héroes* —reproducido fotográficamente en OSCAR

EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, lámina 40, se advierte la vacilación. Escribió primero “maestro” y tachó; luego “genio” y parece que tachó; luego, “maestro” otra vez, en el interespacio de las dos tachaduras anteriores... En el texto impreso aparece “Genio”.

³³ “...autoridad en materia de lenguaje lo será de fijo el autor del poema del conde Fernán González, uno de los monumentos de nuestra lengua” (ST, I, 365).

³⁴ JUAN VALERA, Prólogo a *Geometría Moral* de J. M., Madrid, 1917, p. 27. Valera leyó a Montalvo por primera vez en 1883: su primera impresión fué bastante buena, sólo más tarde se hizo reticente. Cfr. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 169 y 172.

³⁵ Hay momentos de rebeldía —tímida, sí, pero rebeldía— en su academicismo:

“Dirá que el diccionario no trae ese sentido; puede ser; pero convenga usted en que el diccionario no debe ser un carcelero atroz que no nos permite movernos” (EC, I, 167). “Fuera de los que habré cometido por inadvertencia, los conocedores del español me tomarán en un galicismo voluntario, donde he puesto... (etc.). Yo he usado a sabiendas, y yo sí que tengo que advertirlo, el galicismo que queda apuntado, porque me gusta aquel revoloteo elegante de la frase” (ST, II, 396). “Ni ha existido, ni existirá jamás una lengua matemática: las más cultas se componen de irregularidades (...) La discrepancia de ciertos tiempos de los verbos es aire del idioma en ocasiones, gracia que no hemos de sacrificar a la nimia exactitud” (ST, I, 357). “...lo mejor de la pluma es no escribirla. Déjenme pasar esta incorrección los maestros de la lengua castellana, que hoy necesito un modo de decir enérgico, aun fuera de las reglas” (EE, 63).

NOTAS AL CAPÍTULO II

¹ Aunque el tema político aparece por donde se abran sus libros, véanse sus apreciaciones de conjunto en EC, I, 40-46; ER, II, 132; ST, I, 134-7, 246; EE, 123-5; etc.

² ALFREDO BAQUERIZO MORENO, *Selección de ensayos, apuntes y discursos*, Guayaquil, 1940, p. 23. El mismo autor, en *Un puñado de cartas* (prólogo a *Cartas de J. M.*, publicadas por el I. Concejo Municipal de Cauca, 1927), había señalado el tono mesurado de Montalvo.

³ “No soy hombre de partido, no discuro como parcial”, decía en EC, I, 99 y 287. Y, en efecto, si se enredaba en acontecimientos pequeños era precisamente por falta de sentido político. Combatía a gobernantes que ya estaban caídos; comentaba leyes que ya no regían; difamaba a correligionarios y, sin quererlo, hacía el juego a los enemigos; nunca estuvo a entera disposición de un movimiento y cuando, misteriosamente, resultó electo diputado por Esmeraldas, renunció a su banca; sus admiradores y partidarios no pensaron en él para funciones políticas importantes, y si Eloy Alfaro lo estimaba como escritor, no lo consultaba para sus campañas políticas. . . RICHARD PATTEE, *Gabriel García Moreno y el Ecuador de su tiempo*, Quito, 1941, p. 172: “Sostenemos la idea de que la figura de Montalvo se destaca tan tenuemente en las luchas políticas de la época que apenas se hace notar”; “. . .su influencia directa y decisiva en los conflictos políticos de aquel tiempo pasaba casi desapercibida”.

⁴ Cfr. OSCAR EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, p. 132, 222, 323, 330. También 152-3, 234, 239-240, 254, etc.

⁵ Para apreciaciones de conjunto sobre nuestra América, ver EC, I, “Ojeada sobre América”. Sólo en EE, 6, 14, 37 y sigs., 279-287, 291, 305, 308, etc., y en PD, I, 453-7, Montalvo defiende la América española disimulando sus defectos: pero su reacción patriótica es más bien obra de la polémica contra críticos franceses, de la nostalgia y de la visión a distancia, que embellece siempre la patria. Estaba Montalvo en París y poco después murió.

⁶ “Semibárbaros, no lo digo yo, Dios me perdone; así nos llaman los pueblos civilizados del viejo mundo, y nosotros tenemos la culpa” (ER, II, 23); “hombrecico en la tierra de Atahualpa” (ST, I, 350); “nosotros mismos, nosotros, los bárbaros del nuevo mundo” (EE, 75, C, II, 139, PD, I, 117).

El es "el bárbaro del Nuevo Mundo" (ER, II, 184); el "salvaje americano" (EC, II, 111); el "semi-bárbaro" (ST, I, 377, C, II, 121).

⁷ La carta ha sido reproducida por OSCAR EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, p. 181.

⁸ GERMÁN ARCINIEGAS, "Por qué no vino a la Argentina Don Quijote" en *La Nación*, Buenos Aires, 7, IV, 1940, es quien lo supone. Posteriormente a Montalvo se han escrito parodias americanas del Quijote: v. gr., la del venezolano TULIO FEBRÉS CORDERO, *Don Quijote en América o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo de la Mancha*, Mérida, 1905.

⁹ GONZALO ZALDUMBIDE, *Montalvo*, París, Garnier, 1937, p. 100.

¹⁰ Sería farragoso recoger aquí esas polémicas. Quien quiera estudiarlas puede buscarlas en: EC, I, 163, 189, 176, 180-185, 215, 262; II, 271-279, 352-3. ER, II, 197-8. ST, I, 368, 375; II, 212. EE, 201, 203-5, 59, 60, 158, 236. CCERV, LXXVIII.

¹¹ Para los estímulos que Montalvo recibió de la América española, ver: EC, I, 174; II, 204-212; 352, 276. ER, II, 197-8, 254, 229-230, 232. ST, II, 212. C, I, 80, 161; II, 127, 206. EE, 204-5. ME, 9, 10, 73, 85, 123, 124, 126, 147. CCERV, LXXX, H, 57-58. PD, I, 165, 174, 177, 200-201, 215, 376-7.

¹² En OSCAR EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, p. 414, hay lista de manuscritos conservados.

¹³ OSCAR EFRÉN REYES, en su *Vida de Juan Montalvo*, ha documentado esta manera de vivir. Para los descargos de Montalvo ante las acusaciones de sus contemporáneos ver *El Antropófago y Judas*, en PD, pp. 103-256; se recogen también aquí otras páginas polémicas de gran valor autobiográfico, aunque más bien entristecedoras porque de ellas sale Montalvo empequeñecido.

¹⁴ Su memoria era notable. Conocida es la impresión que su memoria produjo en los condiscípulos. En una ocasión, de oírlo una sola vez, se aprendió el discurso de un amigo y

a la noche pudo reproducirlo de viva voz, palabra por palabra. Cfr. AGUSTÍN L. YEROVI, *Ensayo biográfico de Juan Montalvo*. Montalvo mismo comentó el poder de su memoria: "De suerte que no andaba muy fuera de camino el clérigo que, habiendo leído mi *Sermón del padre Juan*, predicado en la Basílica de San Juan Mártir, decía: ¡qué memorióñ el de ese pícaro! No le ha perdido una palabra al orador. No, yo no le pierdo una palabra al orador ni al escritor que me enseña cosas útiles o santas" (EE, 27). Que componía de memoria hay pruebas, como la siguiente rectificación: "La mía [memoria] no es superior, pero no es mala; y con todo no deja de cometer sus faltas. En el libro segundo dije, por ejemplo, que Sócrates fué condenado por el Areópago: no lo fué sino por los treinta tiranos" (EC, I, 288). El más informado de sus críticos, OSCAR EFRÉN REYES, ha evocado cómo escribía Montalvo, a base de su memoria, redactando esbozos, sirviéndose de libretas donde había consignado apuntes, fechas, ideas, comentarios, ampliificaciones, nombres, pasajes leídos, etc. Creo que el estudio de los manuscritos, la comparación entre los periódicos originales y los mismos materiales luego recogidos y refundidos en los libros definitivos, la investigación de las fuentes y de la cronología de los escritos, etc., permitirán algún día aproximarse más al modo de componer de Montalvo.

¹⁵ ROBERTO AGRAMONTE, *El panorama cultural de Montalvo*, Ambato, Biblioteca de Autores Nacionales, 1935, presenta una lista (incompleta, naturalmente) de opiniones de Montalvo sobre escritores de todas las literaturas y todos los tiempos, desde Homero. Desgraciadamente el trabajo se limita a recoger cualquier referencia sin comprobar si hay una filiación real.

¹⁶ BOSSUET, ST, I, 243, 31, 325, 228, 229, 270; ME, 23; ER, II, 13, 104; EC, II, 178.

FÉNELON, ER, II, 34, 104; ST, I, 278; II, 50; EC, I, 10.

LA BRUYÈRE, H, 57-8; ST, I, 207; CCERV, LXXXIII.

¹⁷ Cfr. bibliografía en EDGAR ALLISON PEERS, *A history of the romantic movement in Spain*, Cambridge, 1940.

¹⁸ Ver además CCERV, LXXXIX, XCV; ST, I, 307-8, 22, 284, 332-3, 192; C, II, 157; PD, I, 116; EC, II, 218, 34; I, 350; GM, 7p.

¹⁹ VICTOR BOUILLIER, *La fortune de Montaigné en Italie et en Espagne*, Champion, 1922. No agrega datos importantes RICARDO SÁENZ HAYES, *La posteridad de Montaigne en España*, en *Nosotros*, Buenos Aires, 1936, núm. 9, pp. 369-389.

²⁰ Ver además CCERV, 155, XLVIII, LXXIV; EC, I, 18, 373; II, 35, 68, 175; ST, I, 303; II, 24, 162.

²¹ DONALD MURDOCH FRAME, *Montaigne in France*. 1812-1852. New York, Columbia University Press, 1940.

²² Por ejemplo, *El Padre Yerovi* (EC, II, 149-161); *Una provincial, no las de Pascal* (EC, II, 162-167); *Visitas de un desconocido* (EC, II, 376-384); *El sermón del Padre Juan* (ER, II, 139-148); *El cura de Santa Engracia* (ST, I, 256-266); y en todos los dramas de LP. Aun dentro de *Mercurial eclesiástica* hay salvedades para el buen clero.

²³ "Larra hizo una buena traducción de Lamennais; las *Palabras de un creyente* hallaron eco grave y sereno en Fígaro" (CCERV, LXXXVIII); "traducid a... Lacordaire... a Montalembert...", id. LXXXVI. Un ensayo de EC lleva el mismo título de la obra de Lamennais: *Palabras de un creyente*.

²⁴ ÁNGEL ROSENBLAT, Introducción a *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* de J. M., Buenos Aires, Americalee, 1944, p. 17 n: "La frase con que inicia *el Buscapié*, prólogo de estos *Capítulos*, está calcada sobre otra del prólogo de la segunda parte del *Quijote*. Cervantes, indignado con Avellaneda por su falso *Quijote*, le dice al lector: "Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido; pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya." Este uso de Cervantes es insólito en la lengua española; es en cambio normal en italiano, de donde él lo tomó: "vorresti tu che gli dessi dell'asino, del pazzo e dell'audace"... El que Montalvo haya ido a elegir precisamente ese giro excepcional no se debe a su afición por lo insólito. Se explica fácilmente por otra razón: su actitud ante Don Quijote no es la actitud de Avellaneda y quiere

poner en guardia al lector evocando las palabras con que Cervantes alude al Quijote apócrifo. Montalvo vuelve luego, en el mismo prólogo, a reiterar esa actitud: "Yo sé que mi maestro no me diera del asno ni del atrevido; no me diera sino del cándido."

²⁵ Gracias a las frecuentes citas de Montalvo a los pasajes de Cervantes es fácil averiguar dónde intercalar los *Capítulos*: son posteriores a la despedida de Quijote y el Duque (Segunda parte, Cap. LVII de Cervantes):

²⁶ JUAN MONTALVO, *El libro de las pasiones*. Publicaciones de la Revista de la Universidad de La Habana, 1935. En un breve prólogo Roberto Andrade nos da las circunstancias en que fueron escritos. "Según me dijo Montalvo en el Pucará, provincia de Cachi, cuando en 1879, partía a su último destierro, había intitulado "Libro de las Pasiones" a una colección de dramas. Si no me equivoco los dramas fueron siete, pero en mi poder no existen sino cinco". Son "La leprosa" (el mejor), "Jara", "El Descomulgado", "Granja" y "El Dictador".

²⁷ Entre los mejores ensayos de este tipo, aparte los de EE, recordar "La mujer" (EC, I), "Nobleza obliga" (ER, I), "Bailar sobre las ruinas", "El Padre Lachaise", "Del orgullo y de la mendicidad", "El sur de Colombia" y "Fisiología de la risa" (PD, I).

²⁸ MEDARDO VITIER, "Los *Siete tratados* de Montalvo" en *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 75-94; ver también p. 54-58. Una prueba podría ser ésta: cuando Merchán le reprocha a Montalvo el uso impropio del título *Tratados*, propone "pláticas", "causerie", "gacetiillas", pero no se le ocurre la palabra "ensayos".

²⁹ JOSÉ ENRIQUE RODÓ, "Montalvo" en *El mirador de Próspero*, Montevideo, 1913, p. 250, analiza el tratado sobre la nobleza. Ver también la estereotomía de "De la Belleza" y de "Réplica a un sofista pseudo-católico" de MANUEL MORENO SÁNCHEZ, prólogo a *Montalvo*, Edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1942, p. 34; y la de "Las patinadoras" de EE, que hizo ISAAC BARRERA, "Montalvo ensa-

yista" en *Revista América*, Quito, abril 1932, año VII, núm. 49; y la del episodio "La flor de nieve" que hizo MERCHÁN, *Estudios críticos*, Bogotá, 1886, p. 524.

³⁰ En *Geometría moral*, por ejemplo, el juego geométrico de simetrías —Julio César, el triángulo; Alejandro, la esfera; Napoleón, el cuadrado, etc.), se frustra por la intromisión de planos intelectuales caprichosos.

NOTAS AL CAPÍTULO III

¹ La biografía más evocadora es la de GUSTAVO VÁSCONEZ HURTADO, *Pluma de acero o la vida novelesca de Juan Montalvo*, México, 1944. OSCAR EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, capítulo XLI, señala rasgos significativos, pero los endurece al interpretarlos desde fuera, desde caracterologías sistemáticas. Sería muy largo documentar en la obra de Montalvo las huellas de su temperamento y su carácter. A continuación indicaré algunas páginas donde podrán encontrarse confidencias interesantes. Para su timidez, retraimiento y melancolía ver CART, 41; GM, 123, ER, I, 135, 74-75, ST, II, 155, EC, I, 11-12. Para su amargura y misantropía ver EC, II, 74, 163, 164. Para su "complejo de inferioridad" racial ver ST, I, 121-125, 146. Para su insistencia en su orgullo y coraje y en su capacidad amatoria ver EC, I, 352, 178, 226; ST, I, 343; ER, II, 185; EE, 133, 260; ME, 18; ER, I, 73. Para su narcisismo mediante el cual contempla su propia vida como un objeto de arte, ver EC, I, 25, 176; ST, II, 199, 201, 207, 29; EC, II, 258, 50-51.

² Montalvo admiraba la fuerza de estilo de los polemistas como Víctor Hugo, Louis Veuillot, Cormenin, Courier, Junius, etc.: cfr. "El polemista" (EE, 15-20). Recordaba con orgullo este juicio de Ricardo Palma: "Sus Catilinas recuerdan *Los Castigos y Napoleón el Chiquito* de Víctor Hugo (H, 57). Louis Veuillot, aunque le disgustaba por su fanatismo, lo impresionó con su ímpetu expresivo: ME, 33, ST, II, 50, 180, ER, I, 113.

³ *Les conversations de M. Chateaubriand. Ses agresseurs* par Julien Danielo, son secretaire, Paris, 1864.

⁴ MIGUEL DE UNAMUNO, prólogo a *Las Catilinarías* de J. M., París, Garnier, 1925, p. X.

⁵ En este caso disponemos del modelo exacto, pues Montalvo lo ha confesado. Es éste de *La Celestina*: "Gran justador: pues verle armado, un San Jorge."

⁶ Montalvo admiraba la oratoria (ver "Del orador" en ER, II, 15-24) y como orador prefería verse y oírse en ese desdoblamiento a que nos referimos antes. Hallándose en Roma fué a la Basílica de San Juan Mártir para oír un sermón; "y le oyó con tal amor que su oración se le quedó grabada punto por punto en el pecho y la memoria" (ER, II, 140). Pero en la reproducción que nos da se advierte que la pieza está construída muy a la manera de Montalvo. Sea que Montalvo la haya escrito atribuyéndosela al Padre Juan, sea que al recordarla no pudiera menos de modificarla con su propio estilo, sea que se trate de una coincidencia, lo cierto es que la semejanza entre la estructura de esa pieza sagrada y la de las páginas elocuentes de Montalvo nos prueba que Montalvo, en el fondo, quería construir como un predicador. Sin embargo, no fué, en persona, orador. Cuando quiso hablar en público no pudo: tuvo que escribir lo que había pensado decir y publicarlo en ER, I, 12. Era silencioso; y entrecortado, desabrido, oscuro e ineficaz cuando se decidía a conversar. "La palabra lenta y monótona" le recuerda Núñez de Arce. RAFAEL P. VIEIRA, *Discurso pronunciado en el centenario del nacimiento de Montalvo*, Baños, 1932, recuerda que "al tiempo de hablar se le inflaban los carrillos, esto es, cuando alguna vez le era imprescindible pronunciar unas pocas palabras..." Oscar Efrén Reyes cita testimonios directos: el del Marqués Manuel M. Peralta, que lo vió en París conversando con Emilia Pardo Bazán: "Montalvo estuvo simple y arcaico como su estilo, a la vez rebuscado y modesto, apenas si podía creer que él pudiese vibrar con una elocuencia tan vehemente como en sus *Catilinarías*, contra la tiranía"; y el de L. García Ramón, que lo trató en sus últimos años de

París: "Murmuraba a media voz, con el pertinaz y lento dejo americano que tanto contrastaba con la viveza de su estilo".

⁷ Rubén Darío se enorgulleció de haber escrito los primeros poemas en prosa en castellano. Ver *Historia de mis libros*, Madrid, *Mundo Latino*, 1919, p. 175.

⁸ TOMÁS NAVARRO, *Manual de entonación española*, Nueva York, Hispanic Institute, 1944, y *Estudios de fonología española*, Nueva York, Syracuse University Press, 1946. Distingue en cada oración "unidades melódicas" o "grupos fónicos", es decir, porciones mínimas del discurso que tienen una forma musical determinada y significación propia dentro del sentido total de la oración. La unidad melódica es fluctuante: se extiende de la palabra monosilábica a grupos de quince sílabas y aún más. Pero para la lengua española lo normal es el grupo fónico de cinco a diez sílabas, especialmente el octosílabo. Hay, pues, oraciones simples con una sola unidad de entonación y hay oraciones compuestas por dos ramas, una ascendente, tensiva (prótasis) y otra descendente, distensiva (apódosis). Estas dos ramas pueden a su vez estar compuestas de varias unidades melódicas. La conversación corriente se desarrolla en general, en frases cortas, con marcado predominio de la de una sola unidad melódica. La estructura de la oración se hace más variada y compleja en la disertación oral, y alcanza su máxima extensión en los discursos. En las frases enunciativas hay cinco tipos de unidades melódicas: 1), unidad de cadencia, grave; 2), de anticadencia, aguda; 3), de semicadencia, semigrave; 4), de semi-anticadencia, semiaguda; 5), de suspensión, media. Navarro Tomás propone, para señalar las unidades, los siguientes signos:

Anticadencia, A, ||
 semi-anticadencia, a, }
 semi-cadencia, c, }
 suspensión, s, |

Para la cadencia, C, que es el fin de la frase, basta el punto o punto y coma de la escritura corriente.

⁹ Aunque siempre repartió Montalvo sus frases en miem-

bros contrapesados, se advierte el exceso en *El Cosmopolita* y la sobriedad en *Mercurial eclesiástica*.

¹⁰ ALFONSO REYES, *Simpatías y diferencias*, Madrid, 1921. Primera serie, p. 173.

¹¹ Véase como ejemplo de prosa aforística, ST, I, 38-39; EC, II, 69.

¹² Como simple curiosidad, al margen del estudio estilístico, he aquí mi ficha sobre los neologismos de Montalvo:

Sustantivos: *blanquero* (opuesto a *negrero*), *bismarkería*, *bismares* (de *Bismarck*), *boquiblios*, *mudistas* (partidarios del Mudo), *contracampeón*, *huagricidio*, *conforto*, *rotunditez*, *vo-miciones*, *servitud*, *retumbancia*, *blancosidad*, *negadez*, *tempranadas de amor*, *defectuosidades*, *mesticica*, *fehuelas*, *lindíticos*, *miedecico*, *diosezuolos*, *hermanucos*, *nacionezuela*, *vozuela*, *bebitiva* (comitiva que bebe), etc.

Adjetivos: *forzolento*, *inrestricita*, *debonario*, *previsivas*, *veteranizados*, *reengolfadas*, *longeviviente*, *amelada*, *desmamantados*, *ainglesado*, *airable*, *paciencioso*, *cascudo* (caballo), *amajestados*, *macábrico*, *carilodoso*, *concupiscible*, etc.

Verbos: *empoëtizar*, *reencarecer*, *amayoran*, *empurecer*, *somueven*, *afunesta*, *abrechaba*, *esperanzamos*, *boquicierren* (como opuesto al *boquiabren*), *pontazguea*, *le papasean* (llamarle papá), *asnea* (se comporta como un asno), etc.

¹³ VENTURA GARCÍA CALDERÓN, *Del romanticismo al modernismo*, pp. 387-8. En *Montalvo*, el mismo García Calderón cuenta su sorpresa a los veinte años, ante el advenimiento de una prosa artística: y cita juntos a Montalvo, González Prada y Martí (p. 183).

¹⁴ *Ecos argentinos*, 1901.

¹⁵ ALEJANDRO ANDRADE COELLO, *Rodó*, Quito, 1917, p. 81.

CUADRO BIO-BIBLIOGRÁFICO

(Las indicaciones entre paréntesis se refieren a páginas autobiográficas de Montalvo que pueden servir para completar nuestro esquema.)

1832	abril	13	Nace Juan María Montalvo en Ambato, capital de la provincia de Tunguragua, Ecuador. A los seis o siete años va a la escuela local (PD, I, 139; ER, II, 231-7. Para su auto-retrato, ver ST, I, 124-5. Para rasgos temperamentales, ver CCERV, XXVII; PD, I, 157, 196; EC, II, 277, 389; ST, I, 147-8; EE, 147, 177, 260, 210).
1846			Su hermano, el doctor Francisco Montalvo, lo lleva a estudiar a Quito. De 1846 a 1848 estudia gramática latina y castellana en el Convictorio de San Fernando, Colegio Nacional muy pobre y descuidado. En 1848 se matricula en el Colegio Seminario de San Luis.
1851	mayo	28	Se gradúa de maestro en filosofía, título que cerraba el ciclo de la enseñanza secundaria y abría el ingreso a la Universidad. En septiembre se matricula en la Universidad; sigue estudios de Jurisprudencia, pero abandona antes de dos años. Le dan el puesto de secretario del Convictorio Nacional de San Fernando, que también abandonó en 1853.
1852	marzo	6	En una celebración liberal y democrática de la caída del general Juan José Flores, se presentaron ante el público, por primera vez, Julio Zaldumbide y Juan Montalvo. Zaldumbide, <i>A la música</i> ; Montalvo, un discurso.
1853			Se vuelve a Ambato —¿motivos de salud?— e inicia el aprendizaje del francés, inglés e italiano (PD, I, 178). Comienza su carrera literaria: en <i>La Democracia</i> , periódico

			dico de su hermano Francisco Javier. De tanto en tanto, viajaba a la ciudad.
1856			Admira tanto a Lamartine que escribe dos trabajos: <i>Lamartine, A los ecuatorianos</i> , erigiéndose en pregonero de la gloria del poeta.
1857	febrero	17	El ex presidente Urbina, ahora ministro plenipotenciario ante Italia, lo nombra "adjunto civil". A último momento Urbina no puede viajar, pero manda a su secretario y a su adjunto. Montalvo va primero a París y luego visita los lagos de Suiza, y Venecia, Génova, Milán, Nápoles, Florencia, Roma. Escribe sus impresiones de viaje en cartas a su hermano Francisco Javier, quien las publica en <i>La Democracia</i> (EC, I, 11, 79-81, 232, 251, 372; II, 14, 31, 53, 55, 231, 246).
1858	julio	1o.	Lo nombran Secretario de la Legación del Ecuador en París. "El único empleillo que por cuatro días he tenido en mi vida (Secretario de la Legación de Francia) lo tuve para morir de necesidad" (PD, I, 132). Bibliotecas, museos, paseos. Invita a Lamartine a venir a América. En junio de 1859 pide volver al Ecuador —¿motivos de salud?—. Viaje a Italia, Suiza y España.
1860			Regresa al Ecuador "reumático de la rodilla", con muletas (PD, I, 223). El 16 de septiembre le escribe a García Moreno la famosa carta de advertencia y desafío: "Algunos años vividos lejos de mi patria, en el ejercicio de conocer y aborrecer a los déspotas de Europa, hanme enseñado al mismo tiempo a conocer y despreciar a los tiranuelos de la América española. Si alguna vez me resigno a tomar parte en

			nuestras pobres cosas, usted y cualquier otro cuya conducta política fuera hostil a las libertades y derechos de los pueblos, tendrán en mí un enemigo, y no vulgar" (EC). De septiembre de 1860 a enero de 1866 el nombre de Montalvo desaparece de la actualidad periodística o política del Ecuador. Sólo en 1861, una composición en revista literaria. Entretanto vive en Ambato o alrededores. Tiene amores clandestinos. Nace un hijo que muere tierno aún (EC, "Carta de un padre joven", y PD, I, 238). Más adelante ha de casarse con María Adelaida de Guzmán, que morirá poco después, amargada, dejándole una hija, María del Carmen, a la que Montalvo abandonó.
1866	enero	3	Aparece en Quito el primer número de <i>El Cosmopolita</i>, revista redactada totalmente por Montalvo desde Ambato. Comienza a recibir ataques enconados o satíricos y también testimonios de admiración. Al cuarto número se interrumpe la publicación: en el segundo semestre de 1866 ya no aparece. Montalvo quiere irse del Ecuador. Escribe al Ministro Pacheco, del Perú, pidiendo algún puesto. Del 15 de noviembre de 1868 al 15 de enero de 1869 aparecen los últimos cinco números de EC. Publica además artículos polémicos recogidos en PD.
1869	enero	17	Golpe de Estado de García Moreno. Montalvo se refugia en la Legación de Colombia y a los pocos días se destierra ayudado económicamente por diversos amigos. Va a Ipiiales, a Tumaco, a Panamá. Está en Francia a mediados de 1869, junto con Ignacio Veintemilla. Escribe en septiembre

1870

El Padre Lachaise y otras buenas páginas recogidas en PD.

"No pude cumplir mi objeto, y el hambre, la cabellera erizada, los ojos echando sus llamas de fuego fatuo, descarnada y terrible, se me puso por delante" (PD, I, 114). Regresa a Panamá, donde lo sostiene Eloy Alfaro y otros amigos adinerados. Vive dos o tres meses en Lima ¿preparando el ambiente para derrocar a García Moreno? (ER, II, 188); pero, desengañado, resuelve irse a vivir a Ipiales, pueblecito colombiano cerca de la frontera con Ecuador. Uno de los mejores ensayos de Montalvo describe estos paisajes: *El Sur de Colombia* (PD).

1872

Publica unos pocos ejemplares del folleto *El Antropófago (Las Atrocidades de un Monstruo)*, *Prosa de la prosa*, *Los Incurables*, Bogotá, 1872, recogido en PD. Dice en p. 174: "Y sepan los que de mí se acuerdan que mi proscripción no es estéril. *El bárbaro de América en los pueblos civilizados de Europa*, un tomo en verso. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, dos tomos. *El libro de las pasiones*, dos tomos. *Diario de un loco*, un tomo. *De las virtudes a los vicios*, y otras cosas, son el fruto de mi hambre". Para *El libro de las pasiones* debe de haber escrito Jara, *La leprosa y Granja*.

1873

"En el año 1873, tiempo en que fueron escritos casi todos los *Siete tratados...*" (ST, I, 90). En realidad de 1871 a 1875 escribió muchas páginas que luego se organizaron no sólo en ST y CCERV, sino que aparecieron también en ER y aun en EE. Compone en 1873 los dramas *El Des-*

			<i>comulgado y El Dictador</i>. Aparecen folletos políticos de menor importancia, como <i>Judas</i>, que fueron retirados de la circulación más tarde por el mismo autor. Ver PD.
1874			<i>La Dictadura Perpetua</i>, folleto político contra García Moreno, editado en Panamá por Eloy Alfaro, ahora recogido en PD, I, 257-281.
1875	agosto	6	Matan a García Moreno en una conjuración. Montalvo, al enterarse, exclama: "¡Mi pluma lo mató!" Permanece en Ipiiales. El 20 de septiembre publica un folleto —<i>La Voz del Norte</i>— adhiriéndose a la candidatura presidencial de Antonio Borrero, quien resulta electo el 2 de octubre. Montalvo no abandona Ipiiales. Muchos artículos de esta época están en PD.
1876	mayo	2	Al fin se resuelve a regresar a Ecuador: entra en Quito, rodeado de amigos y partidarios.
1876	junio	22	Aparece el primer número de <i>El Regenerador</i>. Después, núm. 2, julio 13; núm. 3, agosto 7. Al día siguiente, golpe de estado de Veintemilla contra Borrero. En noviembre de 1876, Veintemilla destierra a Montalvo, que se lleva en el bolsillo los originales del núm. 5 de ER, que aparecerá en Panamá el 22 de enero de 1877.
1877	marzo		Vuelve a Ecuador; por una semana vive en Guayaquil; luego, en Ambato. Continúa publicando ER: el núm. 6, septiembre 25; núm. 7, octubre 16. En las elecciones para la Convención Montalvo resulta electo por la provincia de Esmeraldas. En núm. 8 de ER, diciembre 20, 1877, Montalvo "se despidió para un monte" y

1878	enero	7	anuncia que no asistirá a la Convención a reunirse el 26 de enero de 1878. Aparece núm. 9 de ER; el núm. 10, enero 28; núm. 11, febrero 11; núm. 12 y último, agosto 26. Paralelamente escribe artículos en otros periódicos y folletos: v. gr., el <i>Desperezó del Regenerador</i>, con violentos ataques a Veintemilla, que son un anuncio de las <i>Catilinarias</i>. Ver PD. El manuscrito de "Del Genio", ST, II, lleva al pie la fecha 30 de diciembre de 1878. Montalvo vive todavía en Ambato o en los alrededores, sobre todo en Baños, lugar predilecto. Aquí empieza a escribir las C.
1879	sept.	1o.	Se va a Ipiales, por última vez, y continúa preparando las C. Lleva una colección de —¿siete o cinco?— dramas a la que piensa titular <i>Libro de las Pasiones</i>. Se publicarán sólo cinco en 1935.
1880			Va a Panamá: aparecen, por entregas, como en revista, las doce <i>Catilinarias</i>. La última se publicó el 1º de enero de 1881.
1881	octubre		Llega a París. Es su tercero y último viaje a Europa. Tiene los originales corregidos de ST, de CCERV, de <i>Geometría moral</i>. Y muchas páginas sueltas.
1882			Se imprimen los <i>Siete tratados</i> en Besanzón; la impresión termina a mediados de 1883. También en 1882-1883 se publica en Panamá la primera edición completa de <i>Las Catilinarias</i>.
1883	junio		Va a Madrid: conoce a Campoamor, Núñez de Arce, Castelar, Valera, Pardo Bazán, etc., quienes gestionaron su ingreso a la Real Academia Española. Regresa ¿en agosto? a París. Rechaza una banca de di-

			putado que le ofrece el nuevo gobierno del presidente Caamaño.
1884			Publica en París <i>Mercurial eclesiástica</i> contra el Arzobispo de Quito, Ilmo. José Ignacio Ordóñez, quien había lanzado una pastoral prohibiendo la lectura de ST.
1885			A fines de este año Montalvo ya tenía totalmente corregido en un volumen definitivo CCERV. Debían seguir a ST. Pero sólo habrían de publicarse después de su muerte.
1886	junio	10.	Inicia la publicación de <i>El Espectador</i> . Escribe también artículos en francés para periódicos de París.
1887	junio	15	Libro II de EE: "...al Senado de mi país en donde a despecho de la ausencia me han nombrado Senador..." (p. 191). Publica <i>El vejestorio ridículo</i> contra el Secretario de la Academia Española de la Lengua, que se opone a su ingreso en ella.
1888	marzo	15	Libro III de EE. Al salir de la imprenta donde estaba corrigiendo las últimas pruebas lo sorprende un chubasco y cae enfermo de pleuresía. Rehusa el Consulado de Burdeos que le ofrece don Antonio Flórez, presidente del Ecuador (CART. 58).
1889	enero	17	Muere. Eloy Alfaro, al recibir sus restos, dijo: "Montalvo vivo ejercía un influjo genuino sobre sus compatriotas, pero Montalvo muerto ha de tener un influjo todavía más hondo en el alma nacional". Libros póstumos: <i>Geometría Moral</i> y CCERV.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Recojo aquí todos los libros y ensayos que he leído. De ellos, distingo con un asterisco los que cito en mi trabajo, y con dos asteriscos los que, además, son especialmente recomendables. La bibliografía más general de historia, literatura y lingüística figura repartida en las notas.

1. Sobre la época:

AUGUSTO ARIAS, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, 1936.

ISAAC J. BARRERA, *Literatura del Ecuador*, en la *Historia universal de la Literatura*, de Santiago Prampolini, Buenos Aires, 1941, t. XII.

*— *Literatura ecuatoriana. Apuntaciones históricas*, Quito, Publicaciones de la Academia Ecuatoriana, 1939, tercera edición.

—, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Quito, 1935.

** PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Literary currents in Hispanic America*, Cambridge, Harvard University Press, 1945.

RICHARD PATTEE, *Gabriel García Moreno y el Ecuador de su tiempo*, Quito, 1941.

OSCAR EFRÉN REYES, *Breve historia general del Ecuador*, Quito, 1942.

—, *Reseña de la historia cultural del Ecuador*, prólogo a *Ensayos, narraciones y polémicas* de J. M., Colección Panamericana, 13, Buenos Aires, Jackson, 1945, pp. VII-XXXVI.

GUILLERMO RIVERA, *A tentative bibliography of the belles letters of Ecuador*, Cambridge, Harvard University Press, 1934.

2. Sobre Montalvo:

* ROBERTO AGRAMONTE, *El panorama cultural de Montalvo*, Ambato, Biblioteca de Autores Nacionales, 1935.

—, Introducción a *Páginas desconocidas* de J. M. Publicaciones de la Revista de la Universidad de La Habana, 1936, pp. V-XVI.

ALEJANDRO ANDRADE COELLO, *Carta a Rodó acerca de Montalvo*, en *Rodó*, Quito, 1917.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA, *Don Juan Montalvo*, en *Presencias*, Buenos Aires, Julio Suárez, editor; 1936, pp. 57-66.

* RUFINO BLANCO FOMBONA, *Don Juan Montalvo*, en *Grandes escritores de América*, Madrid, Renacimiento, 1917, pp. 223-265.

CARLOS BOLÍVAR SEVILLA, *Montalvo y sus obras. Ligeros comentarios*, t. I, *El Cosmopolita y El Regenerador*, Ambato, Biblioteca de Autores Nacionales, 1937; t. II, *Las Catilinarías y la Mercurial eclesiástica*, Ambato, 1940.

JULIO CAILLET-BOIS, reseña de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de J. M., en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, octubre-diciembre, 1944, tercera época, año II, núm. 4, pp. 343-5.

JORGE CARRERA ANDRADE, *Juan Montalvo y yo en París*, en *Latitudes*, Buenos Aires, Perseo, 1940, pp. 91-97.

FEDERICO CÓRDOBA, *El pensamiento de Juan Montalvo*, en *Revista de Filosofía*, Buenos Aires, septiembre, 1922, año VIII, núm. 5.

BENIGNO CHECA DROUET, *Vida de don Juan Montalvo*, Lima, Excelsior, 1933.

* RUBÉN DARÍO, *La Mercurial de Montalvo y Pro domo mea*, en *Crónica literaria*, Madrid, s. f., pp. 169-193.

PEDRO CÉSAR DOMINICI, *Juan Montalvo*, en *Tronos vacantes*, Buenos Aires, La Facultad, 1924, pp. 111-122.

CARLOS H. ENDARA [Dilettante], prólogo a *El Heraldo de las Siete Catilinarías* de J. M., Quito, 1928, pp. 5-20.

VÍCTOR H. ESCALA, *Belleza de la lengua castellana y don Juan Montalvo*, Panamá, 1942.

* RAMÓN GARCÍA, *Don Juan Montalvo y sus Siete tratados*, en *La Nueva Revista de Buenos Aires*, año IV, nueva serie, t. XII, 1884, pp. 140-147.

FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN, prólogo a *El Regenerador* de J.M., París, Garnier, 1929, pp. 3-8.

VENTURA GARCÍA CALDERÓN, *Montalvo*, en *Semblanzas de América*, Madrid, Biblioteca Ariel, 1920, pp. 201-206.

ARTURO GIMÉNEZ PASTOR, prólogo a *Páginas escogidas* de J. M., Buenos Aires, Estrada, 1941, pp. VII-XXI.

* *Homenaje a don Juan Montalvo*, en *América*, Quito, abril, 1932, año VII, núm. 49; HUGO MONCAYO, *Liminar*; JUAN PABLO MUÑOZ, *D. J. M., el artista y el hombre*; ISAAC J. BARRERA, *M., ensayista*; NICOLÁS JIMÉNEZ, *M., poeta*; REMIGIO CRESPO TORAL, *M. el hablista*; JOSÉ RAFAEL BUSTAMANTE, *La rebelión de M.*; CÉSAR E. ARROYO, *M., clásico español*; ANTONIO MONTALVO, *El quijotismo de D. J. M.*; ALEJANDRO ANDRADE COELLO, *El aislamiento del genio*; PÍO JARAMILLO ALVARADO, *M. político*; MANUEL ELICIO FLOR, *El espíritu religioso de D. J. M.*; OSCAR EFRÉN REYES, *La vida de D. J. M.*; MANUEL MORENO MORA, *D. J. M.*; LUIS BOSSANO, *El Ecuador y Montalvo*; ALFREDO PÉREZ GUERRERO, *M., moralista*; JULIO TOVAR DONOSO, *La época de J. M.*; CARLOS ALBERTO FLORES, *Aspectos político y literario de M.*; MIGUEL ÁNGEL ALBORNOZ, *La mercurial eclesiástica*; ALFREDO MARTÍNEZ, *El diálogo eterno*; REINALDO CABEZAS BORJA, *M., encauzador y constructor*; AUGUSTO ARIAS, *Los viajes de M.*

MANUEL MORENO SÁNCHEZ, prólogo a *Montalvo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1942, pp. VII-XLI.

SARAH NEMTZW, *La moral en la obra de Montalvo*, en *Revista Iberoamericana*, marzo, 1946, núm. 20, vol. X, pp. 243-267.

* ALFONSO REYES, *Sobre Montalvo*, en *Simpatías y diferencias*, Madrid, 1921, primera serie.

** OSCAR EFRÉN REYES, *Vida de Juan Montalvo*, Quito, Grupo América, 1935.

** JOSÉ ENRIQUE RODÓ, *Montalvo*, en *El mirador de Próspero*, Montevideo, 1913.

* ÁNGEL ROSENBLAT, Introducción a *Capítulos que se le olvi-*

- daron a Cervantes de J. M., Buenos Aires, Americalee, 1944, pp. 5-21.
- * MIGUEL DE UNAMUNO, prólogo a *Las Catilinarias* de J. M., París, Garnier, 1925, pp. IX-XXIII.
- * JUAN VALERA, prólogo a *Geometría moral* de J. M., Madrid, 1917, pp. 7-51.
- , *La obra póstuma de Juan Montalvo*, en *A vuelo pluma*, Madrid, 1897.
- VARGAS VILA, prólogo a *Juan Montalvo, sus mejores prosas*, Madrid, s. f.
- ** GUSTAVO VÁSCONEZ HURTADO, *Pluma de acero o la vida novelesca de Juan Montalvo*, México, 1944.
- * MEDARDO VITIER, *Los Siete tratados* de Montalvo, en *Del ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 75-94.
- ** GONZALO ZALDUMBIDE, *Montalvo*, París, Garnier, ¿1937?

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS

- Acosta, Cecilio, 203.
 Addison, 86, 91 sig.
 Agramonte, 206, 212.
 Aguirre, Juan Bautista, 22.
 Alberdi, 17.
 Alemán, Mateo, 55 sig., 140.
 Alfieri, 86.
 Alfonso el Sabio, 59.
 Alonso, Amado, 201.
 Amunátegui, 204.
 Arciniegas, Germán, 16, 203, 211.
 Arcipreste de Hita, 53, 151.
 Argensola, 51, 55, 60.
 Ávila, 56.
 Balzac, 86.
 Baquerizo Moreno, 210.
 Baralt, 44 sig., 50, 60, 192.
 Barrera, Isaac J., 204.
 Barrès, 193.
 Baudelaire, 193.
 Bello, 21 sig., 36 sigs., 43, 45,
 55, 86, 197, 203, 207.
 Bertrand, 193.
 Blanco-Fombona, 195.
 Boileau, 19.
 Bolívar, 24.
 Borrero, 30.
 Bossuet, 87 sigs., 144, 155, 212.
 Byron, 23, 86, 135, 142 sig.
 Calcaño, 203.
 Calderón, 13, 19, 23, 58, 177.
 Campoamor, 208.
 Capmany, 44 sig., 51 sig., 60
 sig.
 Carlyle, 196.
 Caro, 16, 24, 28, 37 sigs., 43,
 46, 79, 192, 203 sig., 207.
 Castelar, 55 sig., 155, 208.
 Castro, Américo, 201 sig.
 Cervantes, 25, 27, 32, 37, 45 sig.,
 51 sigs., 58, 60, 76, 105 sigs.,
 138, 146, 150, 152 sig.
 Cicerón, 143.
 Clemencín, 42, 44 sig., 48 sig.,
 51 sig., 60.
 Coloma, 55.
 Corneille, 25.
 Corominas, 201.
 Cortina, Conde de la, 45.
 Costa Álvarez, 208.
 Courier, 90.
 Covarrubias, 45, 48, 53.
 Crisipo, 84.
 Cuervo, 16, 24, 37 sigs., 43, 45
 sigs., 79, 202 sig., 206 sig.
 Chateaubriand, 71, 86 sigs., 92,
 100, 102, 138, 143, 155, 179,
 192 sig.
 Dante, 23, 56, 89.
 Darío, Rubén, 193 sigs., 197.
 Delavigne, 90.
 Deschamps, 90.
 Dickens, 86.
 Disraeli, 86.
 Dryden, 87.
 Dumas, 86.
 Echeverría, 17.
 Espinosa, José Modesto, 78.
 Estébanez Calderón, 29, 86.
 Febrés Cordero, 211.
 Feijóo, 42, 47, 52, 89, 112.
 Fénelon, 87, 102, 155, 212.
 Fernán Caballero, 29, 86, 152,
 205.
 Fernández Guerra, 42, 45, 52.
 Fielding, 86.
 Flaubert, 192 sig.
 Fuenmayor, 56.
 Galiano, 44.
 Gallardo, 44 sig.
 García, Ramón, 103.
 García Calderón, Francisco, 195.
 García Calderón, Ventura, 193,
 195 sig.

- García Icazbalceta, 204.
 Garcilaso, 13, 58.
 Gautier, 86.
 Gessner, 86, 144.
 Gibbon, 87, 207.
 Goethe, 86.
 Gómez de Cíudad Real, 146.
 Góngora, 22, 177.
 González Prada, 100, 193.
 Gracián, 177.
 Granada, Fray Luis de, 51 sig.,
 55 sig., 60 sig., 145, 155.
 Gray, 86.
 Gutiérrez, Juan María, 204.
 Hartzenbusch, 36, 46, 86.
 Henríquez Ureña, Pedro, 16, 197,
 201 sig.
 Heredia y Heredia, 22.
 Hermosilla, 86.
 Hernández, José, 204.
 Herrera, 56.
 Hoffmann, 86.
 Homero, 89, 143, 212.
 Horacio, 103, 180.
 Hugo, 23, 86, 90, 92, 100, 143,
 192.
 Humboldt, 35 sig.
 Hurtado de Mendoza, 52 sig., 55
 sigs.
 Huysmans, 193.
 Irving, Washington, 86.
 Isaacs, 16, 79.
 Jammes, 193.
 Jenofonte, 89, 123.
 Jovellanos, 52, 55 sigs., 61.
 La Bruyère, 87, 89, 138, 155, 212.
 Lacordaire, 90, 95.
 Lamartine, 84, 86, 90.
 Lamennais, 86, 90, 95.
 La Rochefoucauld, 138.
 Larra, 29 sig., 56, 62, 205.
 Las Casas, 55.
 Leconte de Lisle, 193.
 León, Fray Luis de, 51, 54, 56,
 145.
 Lope, 29, 53.
 López, Vicente Fidel, 17.
 Loti, 193.
 Luzán, 22, 44.
 Macpherson, 196.
 Maistre, 90, 99.
 Mal Lara, 153.
 Malaret, 202.
 Malón de Chaide, 55.
 Manrique, 53, 145.
 Manzoni, 86.
 Mariana, 55 sig., 145.
 Mariátegui, 100.
 Martí, 112, 193, 197.
 Marroquín, 203.
 Mayans, 45.
 Mejía, José, 72.
 Meléndez Valdés, 53, 56.
 Menéndez Pelayo, 44, 48, 208
 sig.
 Menéndez Pidal, 13, 201.
 Mera, 22, 24, 35, 78 sig., 89.
 Merchán, 78 sig., 204.
 Mesonero Romanos, 29, 86, 205.
 Mestre, 204.
 Michelet, 90.
 Milton, 89.
 Molière, 25, 87.
 Molina, Tirso de, 53.
 Moncada, 52.
 Monlau, 45, 50.
 Montaigne, 23, 85, 89 sigs., 111.
 Montalembert, 95.
 Montes de Oca (Ipandro Acai-
 co), 204.
 Montesquieu, 87, 89, 111, 144,
 207.
 Mor de Fuentes, 60, 86.
 Mora, 204.
 Moratín, 57, 60.
 Navarro, 162.
 Nebrija, 13.
 Nichols, 201.
 Nieremberg, 56.
 Núñez de Arce, 208.

- Olmedo, 22, 72, 86, 144.
 Ossian, 86, 104, 144, 196.
 Páez, 75.
 Palma, 24, 79.
 Pardo Bazán, 208.
 Pattee, 210.
 Peers, E. Allison, 204, 212.
 Pérez Petit, 196.
 Petrarca, 87, 135.
 Piquet, 196.
 Platón, 87.
 Plutarco, 85, 89 sigs.
 Poe, 86.
 Pope, 87.
 Pradon, 171.
 Proudhon, 99.
 Puigblanch, 44.
 Quesada, Vicente, 46.
 Quevedo, 55, 58, 62, 89, 177, 196.
 Rabelais, 137 sig.
 Racine, 87.
 Renan, 96.
 Reyes, Alfonso, 177, 197.
 Reyes, Oscar Efrén, 74, 203, 207, 209 sigs.
 Richardson, 86.
 Rioja, 56.
 Ríos, Vicente de los, 42, 52.
 Rivadavia, 17.
 Rivadeneyra, 55.
 Rivas, Duque de, 86.
 Rodó, 181, 195 sigs.
 Rojas, Fernando de, 52 sigs., 56, 147.
 Rousseau, 23, 86, 192.
 Rubio, Antonio, 208.
 Saint-Pierre, 86, 192.
 Saint-Beuve, 90, 192.
 Salomón, 123.
 Salvá, 43 sigs.
 Sand, 86, 90.
 Sanín Cano, 30, 205.
 San Juan de la Cruz, 56.
 Santa Teresa, 51, 53 sig., 56, 145.
 Santillana, 153.
 Sarmiento, 17, 21, 38, 47 sig., 54, 197.
 Scott, 86.
 Sénancour, 86, 90, 192.
 Séneca, 89.
 Sévigné, Mme. de, 84 sig.
 Shakespeare, 23, 87.
 Shelley, 86.
 Sócrates, 23, 143, 151, 212.
 Tácito, 56.
 Tasso, 87, 89, 144.
 Teofrasto, 138.
 Thompson, 86.
 Tiscornia, 206.
 Tito Livio, 89.
 Unamuno, 138.
 Uricoechea, 34, 206.
 Valdés, Juan de, 45, 48, 153.
 Valera, 22, 61, 195, 208 sig.
 Vargas Vila, 195.
 Vauvenargues, 138.
 Vega, Lope de. Véase: Lope.
 Vélez de Guevara, 52 sig., 146.
 Veuillot, 90, 99, 138.
 Virgilio, 23, 56, 89, 102, 145.
 Volney, 86.
 Vossler, 154.
 Wagner, Max Leopold, 201.
 Yerovi, 212.
 Zaldumbide, Gonzalo, 195, 208, 211.
 Zaldumbide, Julio, 22.
 Zorrilla, 86.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
PRÓLOGO.	7
TEXTOS.	9

I. ACTITUD ANTE LA LENGUA.

1. La lengua española en América.	13
2. Prestigio de las normas en la América no atlántica.	16
3. Neo-clasicismo y romanticismo.	18
4. Su interés apasionado en la lengua.	24
5. Menosprecio por la lengua popular.	28
6. Unidad de la lengua.	36
7. Autoridades.	40
8. Culto a la literatura española.	53
9. La imitación.	57
10. La libertad estilística.	61

II. LA COMPOSICIÓN.

1. La visión del público.	67
2. América y Europa.	69
3. El público de los <i>Capítulos</i>	75
4. Los críticos.	78
5. La composición.	79
6. Fuentes.	83
7. Ideas.	92
8. Poesías, relatos, dramas.	102
9. Ensayos.	110
10. Digresiones.	113

III. RASCOS ESTILÍSTICOS.

1. El escritor.	127
2. Lo bonito.	132
3. Lo truculento.	136

	Pág.
4. Lo tradicional.	142
5. Lengua literaria.	146
6. Elocuencia.	154
7. Fonología de la prosa.	157
8. Pensar con palabras.	172
9. El don de frase.	176
10. Influencia.	192
NOTAS.	201
CUADRO BIO-BIBLIOGRÁFICO.	219
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA.	226
ÍNDICE DE AUTORES CITADOS.	231

Se terminó de imprimir este libro
el día 20 de febrero del año de
1948 en los talleres de la EDITORIAL
STYLO, Durango 290, México, D. F.

