

JUAN LOVELUCK

OBRA RECIENTE DE MANUEL
PEDRO GONZÁLEZ

DESDE HACE más de veinte años destácase con singulares rasgos la obra ensayística de Manuel Pedro González. Dedicado con ejemplaridad a la constante indagación iberoamericana —en el libro, el artículo o su cátedra de California—, le debemos al maestro cubano una decena de obras que hoy tienen una audiencia que sobrepasa el ámbito de los lectores especializados. Ello podría explicarse por la vitalidad expresiva y la pasión rectificadora que el escritor emplea cuando reanima y reactualiza el pasado en sus sólidas revisiones de ismos y figuras.

Dos libros recientes de Manuel Pedro González nos mueven a escribir estas líneas y la seguridad de que el lento caminar de las obras por el mundo hispanoamericano retardará mucho su difusión mayor: son esos libros *José Martí. En el octogésimo aniversario de la iniciación modernista, 1882-1962* (Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1962) y *Ensayos críticos* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, 1963). Pero no quisiéramos dejar de mencionar, sin afán totalizante, aquellos otros libros del ensayista que permiten conocer su trayectoria crítica: *Trayectoria del gaucho y su cultura* La Habana, 1943; hay segunda edición, con prólogo de B. Sanín Cano); *Estudios sobre literaturas hispanoamericanas* (México, 1951); *Trayectoria de la novela en México* (del mismo año); *Fuentes para el estudio de José Martí. Ensayo de bibliografía clasificada* (La Habana, 1950); *José María Heredia. Ensayo de rectificación histórica* (México, 1955); *Notas en torno al Modernismo* (México, 1958); *Indagaciones martianas* (La Habana, 1961) y *José Martí. Esquema ideológico* (México, 1961) *.

*En colaboración con Iván A. Schulman, profesor de Literatura Hispanoamericana en Washington, University St. Louis, Missouri. Quiéramos llamar la atención sobre el valor que tiene esta obra como guía de caminantes por la dilata producción de Martí.

*

*

*

La obra consagrada a Martí y a los ochenta años de la iniciación modernista en América hispánica se ordena en dos direcciones rectificadoras que mucho importan para una historia cierta de ese *ismo*: por una parte sitúa a Martí dentro de las justas funciones que él cumplió en ese movimiento y, por la otra, nos recuerda que en las luchas por dicha renovación finisecular, en el ejercicio de la nueva prosa, en la *écriture artiste*, el escritor de Cuba antecede en mucho a los tenidos comúnmente por iniciadores. En efecto, la poesía del modernismo irrumpe con sus nuevas modalidades cuando Martí y Gutiérrez Nájera habían avanzado mucho en el campo de la expresión prosística. Toda lanza que se quiebre por esta rectificación necesaria nos parece bien empleada, pues se olvida tradicionalmente que en la prosa iníciase la fecunda renovación del modernismo:

Desde fines de la pasada centuria los críticos del modernismo lo concibieron y estudiaron en función de poesía en verso únicamente. La prosa fue preterida y desdeñada, o cuando más considerada como un producto de menor rango artístico que no mereció la atención de los exégetas hasta años recientes. No han parado mentes los escoliastas del movimiento en el hecho de que dicha renovación se realizó en la prosa mucho antes que en el verso. Tampoco se dieron cuenta de que la conquista de la prosa artística representó un proceso estilístico de mucha mayor significación que el cambio operado en el verso porque transformó y superó el estilo de todos los géneros —novela, cuento, ensayo, drama, crítica, etc.— y aun creó otros como el poema en prosa (pág. 2).

Todavía es frecuente el desconocimiento de la obra de Martí, quien aparece en ocasiones relegado como un segundón del modernismo o —aún hoy— con la etiqueta de “precursor”, a pesar de estudios en que se ha aclarado convenientemente esta archirrepetida falacia.

Manuel Pedro González ha dedicado muchas páginas —en éste y otros libros y ensayos— a escribir la verdadera historia del modernismo y a probar que no existe la tal “precursoria” de Martí, puesto que el gran cubano es modernista cabal y logrado, aunque de distinta filiación literaria que Darío. Nuestro ensayista insiste en el necesario distingo o bifurcación del movimiento: la línea “que tronca con el clasicismo que Martí encarna y la afrancesada representada por Gutiérrez Nájera” (p. 3).

Desde el principio de su obra, Martí se coloca en un plano marginal y lejano con respecto del modernismo que propicia el Darío inicial. Esta modalidad tendrá su secuela degenerante en los ruben-dariístas condenados por el propio adalid, desde que proclamó el acratismo fundamental de los modernistas: "mi literatura es mía en mí", orgullosa afirmación que recalca la propiedad lograda por una búsqueda incansable de lo original. Por lo mismo, los autores que cercenan sin piedad la obra dariana y la reducen caprichosamente a su muestra afrancesada y exotista, equivocan penosamente el camino y no hacen historia sino de su capricho crítico.

Punto central de las aclaraciones que este libro propugna es la discusión en torno a la fecha de iniciación del modernismo, tradicionalmente señalada en las cercanías del *Azul*... dariano, es decir, en 1888. El mismo poeta —muertos Gutiérrez Nájera y Martí, entre los principales— se proclamó absoluto "iniciador" del modernismo, con lo que relegó a esas figuras a la cómoda casilla de los "precursores", imprecisión crítica que conviene ir desechando a la luz de trabajos como los de Iván A. Schulman.

Hay que tener presente la amplísima influencia ejercida por Martí desde por lo menos 1875. Tres años antes ha empezado su colaboración en *La Nación* bonaerense, la que se extiende por un decenio. Estos artículos y otros que veían la luz en más de diez periódicos de amplísima circulación en Hispanoamérica, constituyen un verdadero *manifiesto disperso* —pero muy efectivo y de amplia geografía de penetración— que explica cómo Martí pudo ser conocido, a la vez, en la populosa Buenos Aires, en Santiago de Chile, en Caracas o Bogotá, en Montevideo y Quito. Martí enseña las posibilidades de una prosa nueva, cargada de ideas y a la vez de gran lujo, dentro de su dirección artística o poética. Mucho después de ser conocido Martí aquí y allá aparece el que podríamos llamar el *manifiesto orgánico* del modernismo (aún con énfasis en la prosa) que fue *Azul*... Y ya esa prosa exhibe el sello de la influencia martiana, junto a la estela del Parnaso y el esquema del "cuento parisiense", "a la manera mendeciana" —dirá el propio Darío—, o sea, "galante, finamente libertino, preciosamente erótico".

El proceso de enriquecimiento estilístico —sobre todo lo que se relaciona con los procedimientos simbolistas— es señalado por M. P. González en el quinquenio 1877-1882. Martí había visitado París en 1874, viaje que se repite cinco años más tarde y oportunidad en que ha de haber adquirido "muchos libros recientes porque a partir de su regreso se percibe un notable progreso en el arte de su prosa"

(p. 23). Huelga insistir, eso sí, en que la clase de mimesis de lo francés es en Martí muy distinta de la imitación que otros escritores practicaban por esos años. Martí nunca "parisianizó", para usar la voz que empleaba Darío, y siempre se mantuvo al margen de las baratitudes de estilo que imperaban en los imitadores sin originalidad.

Después, Martí va a Caracas. Es el tiempo de *La Opinión Nacional*. Es decir, la "Sección constante" que el gran cubano mantuvo en ese periódico y que rescató en libro (1955) la diligencia de Pedro Grases.

Llegamos así a 1882, "año decisivo en la carrera literaria de Martí y por ende en el modernismo" (p. 35). No sólo es el año del *Ismaelillo* —cuyos quince poemas anticipan la conquista básica de la poesía modernista: una nueva atmósfera lírica y un concepto nuevo de la poesía— sino el año de las prosas maestras: "Emerson", "Longfellow", "El poema del Niágara", entre otras.

El profesor González demuestra de modo fehaciente la posición martiana hacia 1882. Su libro de versos, por una parte —más los poemas inéditos que sólo se publicaron avanzado el presente siglo—, su prosa, influyente en amplio sector del mundo hispánico, y su novela de 1885, *Amistad funesta*, magistralmente estudiada como ficción modernista por Enrique Anderson Imbert, son hechos con valor de prueba: por ellos sabemos que el escritor cubano, en justicia, no puede ser considerado un "precursor", solamente. El inicia, junto a otras figuras asimismo tenidas por precursoras, la fecunda renovación finisecular, tantas veces mal comprendida por la crítica, renovación que trajo como consecuencia la total modificación del verso y la prosa hispánicos.

En las páginas 63-80 de *José Martí* expónense sus "postulados teóricos", y casi todo el resto del libro es una antología de tales postulados, síntesis de la compilación mayor publicada por Iván Schuman y M. P. González con el título *Esquema ideológico de José Martí*.

Toda la obra a que hacemos referencia es libro capital para quien se interne en la historia verdadera del modernismo en Hispanoamérica.



Ensayos críticos, el último libro publicado por Manuel P. González, reúne doce trabajos de extensión y asuntos varios. Tres de ellos tratan temas que pudiéramos llamar europeos: Joyce y su *Ulysses*, Boris Pasternak, el Premio Nóbel. El autor escribió el ensayo sobre

Ulysses con motivo de los cuarenta años de su publicación en París y sus consideraciones interesan sobre todo porque en *Ensayos críticos* se habla de la "proyección infecunda" de Joyce en el mundo hispánico. Los ensayos sobre Pasternak y el Premio Nóbel ("Razón y sinrazón del Premio Nóbel") tienen la interna trabazón que les confiere el mirar sin mucha admiración esa célebre recompensa literaria, sobre la que ya soplan aires de mitología. El autor lamenta "el hecho de que la Academia sea una corporación tan conservadora, y que en sus laudos anuales intervengan de manera tan decisiva consideraciones ajenas al mérito literario y a los valores espirituales de la obra que intenta premiar... Víctimas de las preocupaciones político-sociales y de los prejuicios de los miembros de aquel organismo han sido gran número de escritores y poetas de máxima calidad, muchos de los cuales superan en todos sentidos a la mayoría de los galardonados hasta el presente" (pág. 110). Se detiene el profesor González en la atinada consideración de que entre 1901 y 1930 la Academia sueca no premió a algunas de las grandes figuras de las letras norteamericanas, como Mark Twain, Henry James, Theodore Dreiser, George Santayana, Edith Wharton, y "en cambio, a partir de 1930, cuando ya los Estados Unidos se habían convertido en la primera potencia económica, industrial y militar del mundo, se le otorgó con mayor frecuencia que a ninguna otra nación: cinco veces en veinticinco años, no obstante el hecho evidente de que algunos de los beneficiarios carecen del calibre alcanzado por los postergados entre 1901 y 1930" (pág. 111). Nos recuerda el autor que al otorgarse el Premio Nóbel inicial (1901, a Sully Prudhomme) estaban vivos los siguientes creadores, que jamás merecieron, con posterioridad, la recompensa de la Academia sueca: Zola, que murió un año más tarde; Tolstoy, fallecido en 1910; Ibsen que desapareció en 1906, y a quien "su genio rebelde frente a la hipocresía, a los convencionalismos e injusticias de lo que en inglés llaman "era victoriana", lo condenó al gremio de los desterrados del cenáculo del Nóbel" (pág. 112). Nunca recibió el premio Pérez Galdós, muerto en 1920, y cuyas posibilidades echaba por tierra el propio mundo "oficial" de la Península, el mismo que en cambio batió palmas en loor de Echegaray. Ni lo lograron Gorki, muerto en 1936, ni Conrad, ni D'Annunzio, ni Croce, ni Wells. En el campo hispánico es ostensible el caso de hombres de la talla de Darío, Unamuno, Machado, Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Baroja... Mirando esta lista, que se puede engrosar bastante, se entiende por qué al autor le interesan las muchas sinrazones que pueblan la historia nada venturosa del Premio Nóbel.

A despecho del valor e interés de algunos de los ensayos del libro, como los consagrados a don Joaquín García Monge —el héroe-editor de *Repertorio Americano*—, al paralelismo de dos “vidas inconjugables”, las de Darío y Martí, o las magníficas páginas escritas en torno a don Baldomero Sanín Cano, “rector moral de repúblicas”, según el dictado de Gabriela Mistral que el doctor González emplea en el título e ilustra con su exposición llena de justa reverencia hacia el maestro colombiano; o a pesar del alcance y proyección de estudios como el consagrado a las relaciones de Heredia y Bryant, o a Batlle y Ordóñez, quisiéramos ordenar nuestras observaciones en torno a dos artículos del libro último del autor, comunes por el tema, en el cual éste posee cabal verificación: el rico proceso de la novela iberoamericana. A ella refiérense los trabajos “Apogeo y rebalse de la novela en América” y el de este incitante título: “Crisis de la novela en América”.

El primer artículo muestra la forma de exposición que una conferencia requiere y, por ende, la falta de apoyos eruditos que en ocasiones deja a los juicios sin sustento aparente. Repárese en las voces antinómicas del título: ‘apogeo’ y ‘rebalse’. La segunda se emplea en el sentido de ‘eclipse’ o transitorio oscurecimiento (pág. 55); es decir, en estas páginas de hace diez años empieza a germinar una idea que el profesor González expresa con más detalle y amplitud en “Crisis de la novela en América”.

Nuestro autor admira, por sobre toda otra dirección de la narrativa iberoamericana, la que recibe el nombre de *telúrica* o *superregionalista*, es decir aquella que exalta al hombre y su *habitat*, el agro y los problemas a él anejos. Por lo mismo, el ensayista ve los primeros treinta años de este siglo como una especie de “edad dorada” de la novela continental y cree que la etapa siguiente se caracteriza, sobre todo, por una búsqueda más o menos superficial —y fallida— de modelos foráneos que imitar. Criterio que, a pesar de la admiración antigua que profesamos por la tarea del doctor González, no podemos suscribir¹.

¹Así lo hemos expresado en *La novela hispanoamericana* (Santiago, Edit. Universitaria, 1963), páginas 95 y 409-410. Injusto nos parece mirar bajo tal lente el considerable esfuerzo de nuestros narradores, hacia o después de 1940, cuando la crisis de la novela tradicional era evidente, como evidente la necesidad de poner la épica hispanoamericana en el tono y altura técnica que exhibía la eu-

ropea, remecida en sus mismas bases por las obras claves que suceden a la Primera Guerra Mundial, como el *Ulysses*, o los libros de un Mann, un Hesse, un Proust, un Céline, o los ejemplos de la poderosa novela norteamericana, con las innovaciones de Faulkner al frente. La novela hispanoamericana, sin dejar de serlo, ha ganado muchos hitos de su desarrollo con el desprendimiento de cerradas

“Desde 1920, más o menos —escribe el autor— la novela americana, en sus más altas expresiones, se ha manumitido de la servidumbre y dependencia que la hacía tributaria de la europea; ha vuelto los ojos a lo propio y ha reflejado lo terrígeno —el espíritu, el paisaje y el modo de vida americanos— con una independencia y un vigor que no conocieron nuestros narradores del siglo pasado. Los novelistas de menor cuantía siguen avizorando el horizonte europeo y el norteamericano en procura de patrones que imitar... No son éstos los que más han enaltecido la novela en América, sino aquellos que como el doctor Azuela, Rómulo Gallegos, José Eustaquio Rivera, Carlos Reyles, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Eduardo Barrios, José Rubén Romero y Agustín Yáñez se cortaron el cordón umbilical y novelaron lo telúrico... Por desdicha para nuestra novela, la mayoría de sus más aptos cultivadores han muerto o enmudecido ya, y no se vislumbran entre la nueva generación narradores del calibre de los ocho o diez que acabo de mencionar” (pág. 55).

El segundo de los ensayos a que hacemos referencia y cuyo título propone la presencia de una crisis y una hora de peligro para la novelística de Hispanoamérica, ha tenido ya bastante difusión, por haberse publicado en un número de la *Revista Nacional de Cultura* (Caracas). Si bien nuestro autor dice que podría extender sus observaciones a toda la novela de Occidente, a él le interesa delimitar el campo en el fenómeno continental, estableciendo para ello distingos cualitativos, de acuerdo con fechas determinadas. Nos dice en la página 96: “Las expresiones narrativas más logradas que en América se dieron entre 1900 y 1920, se gestaron al amparo de tres influencias renovadoras coevas que a veces se conjugan y funden en un solo autor y hasta en una sola obra. Aludo al Modernismo, al Realismo y al Naturalismo —Flaubert y Zola—, que entre nosotros acabaron maridándose y confundándose...”. Páginas más adelante encontramos el punto central de la tesis que el autor sustenta: la originalidad y el vigor mayores de nuestro proceso narrativo contemporáneo pueden fijarse en la etapa 1910-1940: “Entre 1910 y 1940, más o menos, se dieron los creadores más originales y robustos y las expresiones narrativas de mayor envergadura que hemos producido. Las influencias que en todos puedan descubrirse, se dan asimiladas y convertidas en procedimien-

formulaciones de orden criollista (necesaria etapa de un desarrollo ascensional), y con obras en que el soplo técnico, hijo del conocimiento de modelos europeos, permite la prolonga-

ción de temas básicos, contados novedosamente o con factura que supera los esquemas del realismo español finisecular, al servicio de las preocupaciones superregionalistas.

to personal. Casi todos proscriben el mimetismo porque aspiran a realizar obra original y a reflejar los valores de su ambiente. Estos treinta años representan la etapa de mayor originalidad y vigor que la novela americana ha alcanzado" (página 100).

La indiscutible originalidad de la narrativa de comienzos de siglo, principia a disminuir, según el autor, "a medida que empiezan a prevalecer en América de modo obsesivo ciertas influencias y ciertas técnicas" (ibíd.), que aún no han producido obras de excepción, como el marxismo, el psicoanálisis y el existencialismo. Algunas influencias, como la de James Joyce, han logrado sólo una "proyección infecunda", sobre todo cuando los móviles de los novelistas han sido meramente los imitativos. Uno de los aspectos más imitados del *Ulises*, por ejemplo, ha sido el extenso monólogo interior que cierra el extraordinario libro, hito indiscutible de la narrativa en esta centuria³.

El importante estudio se cierra con una acusación y con unas palabras guadoras para los novelistas de hoy. Por ser quien las dice un ensayista tan fielmente enlazado a la interpretación de las literaturas nuestras, merecen reproducirse, sin perjuicio de disentimientos críticos por quienes siguen el proceso actual de nuestra novelística. "Se nota en Hispanoamérica en los últimos lustros un decidido empeño por renovar la técnica novelística, escribe en la página 105. En otras palabras, se busca la originalidad por los vericuetos y trucos técnicos. La intención renovadora es loable hasta cierto punto, pero no basta. Tampoco es viable ni válida si se limitan —como hasta ahora— a una actitud mimética que sólo consiste en plagiar o imitar fórmulas europeas o norteamericanas. Nada original ni vigoroso podrá resultar de esa postura pasiva y simiesca...". De esta acusación se salvan, por

³Por nuestra parte, creemos que los novelistas que han empleado y emplean esta técnica del monólogo interior no están imitando necesariamente determinada porción del *Ulysses*. (Es cierto que esta obra aportó, entre muchas novedades, un concepto distinto del tiempo épico, y dio el ejemplo, en el monólogo de Mrs. Bloom, de las posibilidades insospechadas de un narrador que se instala en la conciencia misma de sus personajes y traduce el tiempo psicológico o *la durée*. Por lo mismo, podemos muy lícitamente hablar de la

novela bergsoniana. Cp. el reciente y útil libro de Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, New York University Press, 1963). Por otra parte, se habla tanto del monólogo interior a la manera de Joyce, porque él logró más éxito con un recurso que tiene antecedentes concretos en el *flux ininterrompu* de los personajes de *Les Lauriers sont coupés*, 1888, de Edouard Dujardin, autor, cuarenta años después, de un estudio de esta técnica en la novela europea.

cierto, sin esfuerzo, los escritores de calidad que están comprometidos desde hace más de un decenio, en las búsquedas necesarias de nuevos derroteros que salven al relato hispanoamericano de su repetición y estancamiento en moldes y temas sabidos hasta el cansancio. Un Asturias, un Carpentier, un García Márquez, un Rulfo, un Fuentes y tantos nombres que hicieran larga esta mención, están comprometidos en un incesante y respetable proceso experimental para hallar fórmulas nuevas y legítimas para nuestra novela, necesitada de llegar a los niveles que exhibe la europea, con más larga trayectoria. Así, nuestros novelistas van dejando atrás los hitos de su primitivismo y entrando en zonas nuevas, que posibilitan el interés de más amplia zona de público, como se ha demostrado con traducciones europeas de Fernando Alegría, Miguel Angel Asturias, Eduardo Mallea, Juan Rulfo y tantos más.

Es posible maridar esta búsqueda con la atención a lo que es nuestro esencial y no epidérmicamente, para aceptar en plenitud este noble programa sustentado por Manuel Pedro González:

*
* *
*

Para desembocar en la creación novelística de tamaño mayor que América no ha logrado todavía, y alcanzar la originalidad y la universalidad que tan afanosamente buscan nuestros noveladores, hay que prescindir de actitudes miméticas y de modelos exóticos, tanto más perniciosos y negativos cuanto más extravagantes sean. Hay que ir a la raíz, a lo nuestro, a nuestra trágica y repelente realidad social. Hay que amar al hombre —a nuestro hombre— con amor doloroso, y sufrir en nuestra propia entraña su hambre, su dolor milenario, su espantosa miseria, y sentir como una fuerza impulsora incontrastable la necesidad de redimirlo. “No merece escribir para los hombres quien no sabe amarlos”, afirmó el más grande genio y el más abnegado redentor que América ha producido. Hasta ahora —con raras excepciones— nuestros novelistas han contemplado nuestra vergonzosa realidad —nuestras injusticias, nuestras iniquidades, nuestras lacras sociales, nuestra repugnante farsa política y el dolor del pueblo—, un poco en turista, desde afuera, y como quien ve los toros desde la barrera. Con esa actitud frívola de señorito o dilettante jamás podrá escribirse ni reflejarse la tragedia americana.

Quien no se sienta entrañablemente identificado y solidario con el pueblo y sufra en sí su hambre y la injusticia secular de que ha sido víctima, no podrá captarlas ni expresarlas en novelas de gran envergadura. Hay mucho de “pose”, de ficticio, de apócrifo redentorismo, de afectado amor al pueblo en esos señoritos que escriben novelas de contenido social desde la mesa de un ministerio que perpetra y perpetúa la injusticia, o desde la redacción de

un periódico rico que la apoya y la disfraz, o desde cualquiera otra posición lucrativa y cómoda. Para escribir la gran novela que América no tiene y necesita hay que ponerse del lado del pueblo con honrada valentía y sinceridad. Escribir sobre la injusticia y servir a la oligarquía y a los intereses que la perpetran, simular simpatía y conmiseración por los humildes, y a la vez alquilarse al poderoso, es practicar la más vitanda forma de fariseísmo y convertirse en abyecto farsante (pág. 107).

Quisiera terminar estas notas sobre Manuel Pedro González con una confesión sólo censurable por lo que encierra de personal. Al conocimiento de la obra vigilante y ejemplar del autor, sumo con mucho beneficio el de la persona que escribe los libros. Desde mi llegada a los Estados Unidos he mantenido con el escritor cubano un trato epistolar casi semanal. En sus largas cartas se me han revelado las notas más salientes del retrato del autor: su maciza talla moral, la gozosa juventud de espíritu que le asiste, su inquebrantable pasión y su fe en Hispanoamérica.