

ARTE DE ESTILO
EN MANUEL GONZALEZ PRADA

POR ESTUARDO NUÑEZ

Decía el conde Hermann Keyserling en su *Tagebuch* que el camino más corto para conocerse y encontrarse a sí mismo consiste en dar la vuelta al mundo ⁽¹⁾. Igualmente, podría afirmarse que el sendero más directo para llegar a la médula de un creador consiste en analizar su estilo. Esta afirmación es tanto más valedera en el caso de González Prada, cuanto que en él la preocupación del estilo fue clarividente, constante y obsesiva.

Ya desde *Páginas libres* — su primer libro y el más significativo de todos cuantos escribió — se afirma esa inquietud que asoma en *Nuevas páginas libres*, y en *El tonel de Diógenes*, libros póstumos.

Hilvanando dispersos pensamientos podemos ir precisando aspectos de su teoría: “El estilo, para coronar su verdad — dice Prada — tiene que adaptarse a nuestro carácter y a nuestra época. Hombres de imaginación ardiente y voluntad inclinada a ceder, necesitamos un estilo que seduzca con imágenes brillantes y se imponga con arranques imperativos” ⁽²⁾. Y completaba así su pensamiento: “Encerrar en el menor número de palabras el mayor número de ideas... conceder al pensamiento el desarrollo conveniente y a la frase la extensión indispensable” ⁽³⁾. Para una mentalidad razonadora y positivista del siglo XIX, no habría chocado esta forma de argumentar a favor de un “estilo dirigido” o “confeccionado” *a priori*. Pero ya no podemos hoy pensar que un estilo sea susceptible de aprenderse ni que pueda forjarse a la medida de supuestas nece-

(1) Cfr. Conde Hermann Keyserling, *Diario de viaje de un filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

(2) M. G. P., *Páginas libres*, discurso del Olimpo, París, 1894, p. 49-50.

(3) *Id. id.*, p. 42.

sidades ajenas. Cabe cultivar un estilo propio pero no crearlo ni programarlo para los demás. Si Prada pudo abogar por un estilo dado, lo hizo refiriéndose al suyo propio, despojado del verbalismo y del árido laberinto de los largos períodos retóricos, y de esa "pura fraseología que pugna directamente con el carácter de la época" (4). Por fortuna, ningún escritor posterior a Prada ha tomado literalmente sus consejos. Antes bien, ha prosperado aquella prédica suya en sus límites justos: en proscribir la frase inútil, en condensar el pensamiento en el menor número de palabras, en escribir como hablamos, en decir el pensamiento con altura y propiedad, sin falsas galas, sin retóricos afeites. Tiene justeza vertical este párrafo del discurso del Ateneo: "Entre la lluvia de frases que se agitan con vertiginoso revoloteo de murciélago y la aglomeración de períodos que se mueven con insoportable lentitud de serpiente amodorrada, existe la prosa natural, la prosa griega, la que brota espontáneamente cuando no seguimos las preocupaciones de una escuela ni adoptamos una manera convencional... El escritor debe hablar como todos hablamos" (5).

Estudiando a Renán, Prada encontró ocasión de volver sobre el mismo tema: "En las muchas cualidades del estilo resalta la suprema, la que parece resumirlas todas, la claridad: no se necesita volver sobre una frase para comprender el sentido, no hay que desperdiciar en interpretarla el tiempo que debe aprovecharse en meditarla" (6). Parece estar leyendo en estas palabras la definición de lo que en realidad fue el estilo de Prada. Le preocupaba ser claro y accesible, porque "la lectura debe proporcionar el goce de entender, no el suplicio de adivinar" (7). Esta insistencia en la claridad, que él tomaba de los autores franceses, no excluía el reino de la sugerencia, cultivada como insigne virtud literaria por los grandes escritores de la Humanidad y entronizada como altísimo recurso de creación literaria por las escuelas poéticas de fines del siglo XIX. En "Notas acerca del idioma" agrega: "Y no creamos que la claridad estribe en decirlo todo y explicarlo todo, cuando suele consistir en callar algo dejando que el público pueda leer entre renglones. Nada tan

(4) *Páginas libres*, citado, "Discurso en el Ateneo", p. 22.

(5) *Id. id.*, "Discurso en el Ateneo", p. 24.

(6) *Id. id.*, ensayo sobre "Renán", p. 181.

(7) *Id. id.*, "Notas acerca del idioma", p. 235.

fatigoso como los autores que explican hasta las explicaciones, como si el lector careciera de ojos y cerebro" (8).

González Prada concebía el lenguaje como instrumento de comunicación y no como juguete de banal y decadente refinamiento. "Las coqueterías y amaneramientos del lenguaje — dice — seducen a imaginaciones frívolas que se alucinan con victorias académicas y aplausos de corrillo" (9). El lenguaje debía manejarse con dominio de vocabulario y de recursos, pero también con "frescura juvenil". Pero "sin naturalidad y sin claridad todas las perfecciones se amanegan, quedan eclipsadas". Por eso se rebelaba contra el purismo. Por eso hacía suyas, sin decirlo, aquellos subtítulos que exornan las gramáticas de Salvá y de Bello: lengua castellana "según ahora se habla" y "para uso de los americanos". Pedía neologismos y condenaba arcaísmos. Abogaba por la incorporación de voces nuevas y por una ortografía acorde con la lógica y con el uso.

El estilo de Prada es sustantival. Sus más agudas críticas están dirigidas contra el adjetivo adocenado y contra la proliferación de partículas.

"La frase — sostiene Prada — pierde algo de su virilidad con la abundancia de artículos, pronombres, preposiciones y conjunciones relativas... Nada relaja más el vigor que ese abuso en el relativo *que* y en la preposición *de*. El pensamiento expresado en inglés con verbo, sustantivo, adjetivo y adverbio, necesita en el castellano de muchos españoles una retahíla de pronombres, artículos y preposiciones... El mérito de un adjetivo consiste en no admitir sustitución por adherirse al sustantivo como la carne al hueso, como el tegumento al músculo. Muchos calificativos de Núñez de Arce pueden faltar o separarse del sustantivo, como la ropa del cuerpo, como el parásito del tronco... El idioma castellano continúa en el período mórbido del adjetivo: prosa o verso, cada sustantivo lleva su apéndice adjetival y ¡ojalá llevara uno solo! Como los preceptistas afirman que... las voces bajas o plebeyas se ennoblecen con adjetivos y que la poesía se diferencia de la prosa en admitir mayor número de calificativos, los poetas se creen con derecho de adjetivar cada sustantivo" (10) para no aparecer prosaicos.

(8) *Id. id.*, "Notas acerca del idioma", p. 236.

(9) *Id. id.*, p. 236.

(10) *Id. id.*, ensayo sobre "Los fragmentos de Luzbel" de Núñez de Arce, p. 217.

El análisis estilístico de los grandes escritores ha demostrado cómo el abuso o uso inmoderado del adjetivo puede advertirse en las épocas de decadencia y que el florecimiento del sustantivo coincide con las épocas de auge. Igualmente en la evolución interna de los mismos autores, el sustantivo preside en el vigoroso ascenso hacia el pináculo y el adjetivo en el decrecer de las fuerzas de creación.

Cabría comparar, a este respecto, como paradigma, el Riva Agüero del discurso en elogio de *Garcilaso* (1915) y los *Paisajes peruanos* (de 1918) con el Riva Agüero adjetival de los *Opúsculos* en los últimos años.

En la prosa de Prada cumple el adjetivo su función precisa, sin ser predominante. Dice Rufino Blanco Fombona en su famoso prólogo de *Páginas libres*: “González Prada adjetiva artimañosa, oportuna y a veces ferozmente. Clava un epíteto como un puñal. Acuden los adjetivos en ocasiones a la pluma del prosador como pájaros señeros a un reclamo eficaz”⁽¹¹⁾.

La prosa misma de Prada, con ser sustantival, requiere un detenido estudio que ya no debe postergarse. “Es partiendo del lenguaje — ha dicho el gran crítico alemán Josef Nadler — como más palmariamente cabe hacer ver los componentes suprapersonales del estilo en su condición de sociológicos. Y son precisamente las características involuntarias las que permiten deslindar entre sí las influencias”⁽¹²⁾. Intentamos anotar algunas particularidades y otros aspectos del estilo en González Prada. La sintaxis es el campo más seguro de observación para la historia del estilo, sostiene el mismo Josef Nadler:

(11) Rufino Blanco Fombona, prólogo a *Páginas libres*, 2a. edición, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1915. Insertó después en *Grandes Escritores de América*, Madrid, 1917, y como prólogo a M. G. P., *Figuras y Figuronas*, París, Louis Bellenand et fils, 1938. Cabe recordar aquí su famosa frase “Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra” que le valió tantos desaforados ataques. Por lo demás, la frase no era de su absoluta originalidad pues Julius Peterson (en su estudio sobre las generaciones literarias, inserto en *Philosophie der Literatur-Wissenschaft*, Berlín 1930) hace mención de un pensamiento similar de Heine.

(12) Josef Nadler, “Das Problem der Stilgeschichte”, en *Philosophie der Literatur-Wissenschaft*, Junker und Dunnhaupt Verlag, Berlín, 1930.

“El *qué* — lo que se dice — apenas deja margen aquí a la voluntad creadora; en cambio, el *cómo* — cómo se dice — abre un ancho campo a esta voluntad. La creación principal y las subordinadas, las formas de introducir las y de cerrarlas, se hallan establecidos de un modo fijo y son norma. Donde el poeta se mueve libremente y puede crear estilo es en el empleo preferente de tal o cual tipo de oración, en el modo de combinarlos y estructurarlos y arquitectónicamente, en una palabra, en cuanto al modo de aplicar las reglas y lo que la estilística llama figuras del lenguaje sirve también, no pocas veces, si se maneja con fortuna, de punto de partida para certeras observaciones”.

Se trata de estudiar recursos y rasgos estilísticos que, a fuerza de repetirse, “se condensan para formar una impresión total: palabras que se repiten, características sintácticas, imágenes reiteradas, impresiones sensoriales... todo aquello que convierte lo pasajero en permanente”⁽¹³⁾.

Estos rasgos estilísticos pueden ser claramente analizados en el ensayo de Prada sobre “Víctor Hugo”⁽¹⁴⁾. Dice Prada: “Su obra, *semejante* al escudo de Aquiles, encierra la completa figuración de la vida, merece titularse *como* el libro de Humboldt, *Cosmos*”. Observemos de qué manera el *simil*, la *comparación* preside el estilo pradiano: “*semejante* al escudo...”, “*como* el libro de Humboldt”, primero con el participio activo, luego mediante preposición. Seguimos leyendo: “Víctor Hugo pertenece a la familia de los genios eminentemente progresivos que se despojan hoy del error adquirido ayer: pájaros en eterna muda, a cada movimiento de sus alas dejan caer una pluma descolorida y muerta”. Aquí tenemos ya la comparación nuevamente, pero sin preposición y sin participio, sólo ayudada con la doble puntuación: “los genios... pájaros en eterna muda...”. Y si seguimos leyendo encontramos otros tipos de comparación: “Vilipendiarle por la variación de sus ideas *vale tanto como* acusar a la semilla de transformarse en árbol”: aquí, la comparación es adverbial. Y más adelante: “La piedra que baja en virtud de su peso, traza la línea recta; pero el tren, el humo y hasta el águila, siguen las entrantes y salientes de una curva para ganar altura”:

(13) J. Nadler, *id id*.

(14) En *Páginas libres*, obra cit., estudio sobre “Víctor Hugo”, p. 170-172.

aquí, la comparación también pero en frase independiente. Y en seguida: "La lectura de Víctor Hugo, *como* poderoso estimulante, hace brotar ideas; sus palabras actúan en el cerebro *como* el abono en la tierra". Nuevamente, la comparación con participio activo y la simple preposicional. Y sigue Prada: "El no renegó *como* Byron ni desesperó *como* Leopardi... Si no deja *como* Goethe una huella indeleble... Los ritmos le obedecieron *como* a César sus legiones. Tiene versos admirables... *que parecen* presentimientos de leyes científicas o tajos de luz abiertos en lo impenetrable". Esta última es una comparación frase relativa. Y terminando la página, utiliza tres veces la *comparación en el pensamiento* y así dice: "...el verso conserva su inimitable sonoridad y *produce el efecto* de una música subterránea o *recuerda* el rítmico galope de un caballo en las tinieblas... La muerte así *equivale* a una transfiguración".

El símil, la comparación, el paralelismo, la semejanza, la equivalencia o la disimilitud tan próxima e intensamente trabajados, responden a una estimativa peculiar de lo horizontal, de confrontación objetiva y lineal, muy propia del siglo XIX: el positivismo y el naturalismo miraban sólo la apariencia tangible de las cosas. Los sentidos estaban afinados para la aprehensión de los objetos, no para su análisis vertical, a lo profundo. Por el método comparativo, Darwin y Haeckel habían llegado a fijar en el mono (o simio) el primer estadio de la evolución del hombre. El paisaje fue para los románticos el símil de sus propios estados de espíritu. La crítica literaria creyó encontrar en el método comparativo, la llave para la definitiva caracterización de autores y de obras. Prada mismo participa ideológicamente de estos puntos de vista, y sigue sin saberlo tal vez, en el estilo y en la crítica, la posición biografista y comparatista de Scherer y Saint-Beuve. Nos lo confirma este párrafo crítico de Prada, en el mismo estudio sobre Hugo:

"Voltaire se levanta como el escritor francés más digno de colocarse frente a Víctor Hugo; la tarea demoledora del uno en el siglo XVIII vale tanto como la obra literaria del otro en el siglo XIX... Voltaire lo sacrifica todo al placer de lanzar un chiste y descubrir la parte vulnerable de sus adversarios. Víctor Hugo es un carácter radicalmente grave... Lo que en Voltaire concluye con una risotada rabelesiana, en Víctor Hugo descarga mandobles que matan o dejan cicatrices indelebles... Sin embargo, el uno se completa con el otro, y algo habría faltado a la Humanidad si no hubieran existido Voltaire y Víctor Hugo. Ambos poseyeron la audacia de las ideas,

la universalidad de la inspiración, la constancia en el trabajo, la combatividad infatigable, la vejez sin decrepitud y la fuerza tenaz de arraigarse a la vida” (15).

Existe otra característica de la prosa en González Prada, su aparente “fragmentarismo”. Ya lo anotaba José de la Riva Agüero en su estimable opúsculo crítico de la literatura peruana del siglo XIX:

“Ante todo, decía Riva Agüero, le faltan regularidad y orden en el desarrollo de las ideas. Cualquiera diría que González Prada piensa a saltos. Con frecuencia no encontramos en sus artículos transiciones graduales ni plan manifiesto, lo que se denomina propiamente «composición literaria». Son a veces un conjunto de sentencias, máximas y pensamientos, más que una verdadera disertación. Hacen el efecto de que tal autor escribiera primero notas, apuntes, frases y comparaciones aisladas, y que reuniéndolas luego apenas por flojo lazo, formara así sus escritos” (16).

Riva Agüero suele así aplicar a Prada las reglas de la preceptiva tradicional, exigiéndole la regularidad y el orden de un tratadista de la escuela clásica, pretendiendo que *diserte* a la manera de un Plutarco o de un Fontenelle o un Bossuet. Confiesa que le “produce mala impresión” la *Conferencia en el Ateneo* por su falta de unidad y que si se trata de máximas y aforismos bien podría haber escogido la forma fragmentaria. Mas, serenamente apreciada, la crítica de Riva Agüero no penetra en la esencia del estilo de Prada, estilo muy bien adaptado a su formulación ideológica, dentro de la morfología del ensayo moderno, como pudo serlo el de un Unamuno o Ganimet. Apoya su observación Riva Agüero en la afirmación de que “los géneros tienen sus leyes, aunque no sean las de los antiguos preceptistas” pero no reparó sin duda en la relatividad de tales leyes, que son sobrepasadas uniforme y constantemente por los grandes escritores. Por lo demás, la forma “fragmentaria” es aparente y se confunde un tanto con el esfuerzo de síntesis que lo hace prescindir de galas inútiles y de nexos o rellenos retóricos. Le interesa a Prada enunciar y presentar descarnadamente ideas y no se detiene en el juego de palabras a la manera clásica. Pretende evitar precisamente “la

(15) En *Páginas libres*, cit., “Victor Hugo”, p. 173.

(16) Estas citas y las siguientes se toman del estudio de Rivas-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú Independiente*, en *Obras Completas*, tomo I, Lima, Talleres Gráficos P. S. Villanueva, 1962, pp. 235-239.

elocuencia” que en otro párrafo cree encontrarle, inexplicablemente, Riva Agüero. La elocuencia, si la tuvo Prada, nació de las ideas, impecable y vitalmente expuestas, y nunca de las palabras. Prada en todo caso, dio nuevo contenido a la expresión “elocuencia”, apartándose del concepto preceptivo tradicional.

Más adelante, afirma Riva Agüero que:

“Como Prada no gusta de transiciones, como no desenvuelve y explaya las ideas, resulta que éstas quedan en boceto o que los períodos tan cortos, concentrados y llenos, salen desprovistos de ductilidad y flexibilidad”.

Agrega que por ello el estilo no fluye y esto no sólo “por la reconcentración excesiva, por el anhelo continuo de parecer fuerte y nervioso, por el abuso de la concisión, sino además por el abuso de las antítesis, del estilo simétrico, de las sentencias y de las metáforas”. Todo lo que para Riva Agüero son defectos, abonan precisamente al buen éxito y al acierto literario de Prada. La concentración del pensamiento en cortas frases, la fuerza y nerviosidad trasladadas a la expresión, la frase concisa que dice el pensamiento sin circunloquios, el uso de recursos o figuras literarias para obtener determinados efectos de expresión convincente, la tensión permanente del lenguaje son cualidades y no defectos en un ensayista moderno y en un género nuevo (el ensayo) que Riva Agüero no llegó entonces a calar ni a medir en su trascendencia dentro del mundo actual. Por lo demás, Prada solía, en su estilo, acentuar cualidades de que había carecido la prosa peruana que le antecedió y combatir, en la acción literaria, aquel vicio capital de la literatura peruana que había descrito con la frase definitoria: “congestión de palabras, anemia de ideas”.

Aquella posición de Prada en orden al estilo ceñido y cabal, a la expresión concisa y directa, al efecto expresivo, producto de una previa y medida elaboración, a la ausencia de retoques y afeites innecesarios, parece ser comprendida en tiempos más recientes por la crítica analítica. Un estudioso italiano de la estilística moderna afirma recientemente, en este orden de ideas, sobre Prada, lo que sigue:

“Se ha dicho que las frecuentes metáforas de Prada dañan la textura de las argumentaciones, constituyendo casi como saltos o interrupciones fastidiosas del edificio discursivo o ideológico. No lo estimo así. Yo repetiría a propósito de la prosa de Prada lo que se expresó (por Fausto Montanari) de Maquiavelo; se

trata en ambos casos, de una *lingua operativa*, de una prosa con fines ilustrativos y persuasivos (y finalidad demostrativa) en la cual los elementos de raciocinio y los elementos fantásticos, presentes por igual, no se hallan entre sí en conflicto sino que, por el contrario, señalan a idéntica meta... Mérito singular de Prada nos parece el que, frente a la tentación que ofrecía el fácil esquematismo positivista y a despecho de toda la inseguridad y de todas las oscilaciones teóricas, conservara siempre, como por instinto, la fe en el poder clasificador de la palabra y en el valor iluminante de la imagen poética" (17).

Esa *lingua operativa* de que habla Martinengo reposaba sobre una estructura racional en la concepción literaria de Prada. Su formulación era deliberada y finalista. Parece confirmarlo un párrafo de su hijo Alfredo González Prada, íntimo conocedor de la mentalidad y de los conflictos paternos:

"Para sacudir la modorra indo-andaluza de sus compatriotas, para inyectar ese tónico de virilidad y señalarles derroteros de optimismo, forja el instrumento preciso: la frase lapidaria, el giro rotundo, la metáfora audaz, la comparación inusitada, la imagen deslumbrante. Y prodiga un lenguaje de extraordinarias sonoridades musicales... Pero se adivina que el artista desdeña las grandilocuencias del tribuno. En uno de sus discursos de 1888, deja escapar estas palabras: «Hombres de imaginación ardiente y voluntad inclinada a ceder, necesitamos un estilo que seduzca con imágenes brillantes y se imponga en arranques imperativos». Y lanza más tarde este *cri du coeur*: «Para convencer al sabio, la razón y las ideas; para dominar a las muchedumbres, el sentimiento, el estilo y las figuras de relumbrón». Cuando G. P. apareció ante los ojos del descorazonado Perú de 1885, traía el anhelo de «dominar a las muchedumbres», de infundirles una nueva energía, de animarlas en una fresca esperanza. Y para galvanizar el entusiasmo de los amilanados y de los apáticos, se arrojó a la lucha, izando al tope de sus mástiles, «las figuras de relumbrón». Pero escondía G. P. delicadezas de artífice y refinamientos de aristócrata ingénitamente en riña con la deliberada altisonancia de ciertos instantes de su estilo. *Hacia uso de una manera que, por temperamento no le era propia*. Que la aplicó con maestría, lo atestigua la eficacia de su obra y la solidez de su fama; que la empleó con repugnancia, lo prueba una faz más libre y espontánea de su personalidad: el poeta" (18).

(17) A. Martinengo, estudio cit. *Eco*, N° 24, p. 623.

(18) Alfredo González Prada. *Redes para captar la nube*, Ed. P. T. C. M. Lima, 1946, p. 83.

Prada muestra, a la luz del análisis, un claro y consciente criterio acerca del estilo y, en contraste con la tendencia de su generación y de su siglo, una sagaz preocupación por la estructura morfológica de la expresión. Rechazaba la retórica exuberante, la espontaneidad incontrolada, el desbordamiento estéril del léxico, y se inclinaba a la expresión sustantival y concreta, sin desdeñar el valor expresivo del epíteto certero y sabiamente dosificado. En cuanto a la estructura sintáctica, el estilo muestra una decidida tendencia "comparatista", estudiada para objetivar mejor el pensamiento o para provocar un mayor impacto en el lector.

De otro lado, el anotado "fragmentarismo" conduce al sintetismo que lo acerca a la moderna concepción del ensayo y a una dinámica proyección de estilo como conductor de nuevas ideas para inflamar conciencias amodorradas, para destruir conceptos caducos y preparar la acción renovadora y la transformación social.