



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Portes  
Artes y Letras



Año 0 / N° 1 / 2011

## Eduardo Wilde, estrategias de fuga de una modernidad periférica.

Rubén Dellarciprete

Literatura Argentina I

Centro de Literatura y Literatura Comparada

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Literatura 6to. Año

Bachillerato de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

[rdell@netverk.com.ar](mailto:rdell@netverk.com.ar)

### Resumen

El artículo aborda principalmente la novela *Aguas abajo* de Eduardo Wilde, donde el autor pone de manifiesto y agudiza su descontento con el perfil de “modernidad” que se instaló en el país a fines de siglo XIX y principios del XX, planteo que ya había insinuado en sus

primeras obras. En *Aguas abajo*, Wilde, “exiliado” en Bruselas, regresa introspectivamente a su niñez en Tupiza, Bolivia, para manifestar desde una estética impresionista una re-lectura sobre la naturaleza, el arte, la lengua, la religión y lo femenino. El texto sugiere la escisión de un sujeto que produce modernidad a la vez que la resiste.

Palabras clave: género-lenguaje-liberalismo-sensibilidad-razón

## Abstract

This paper is mainly about the novel *Aguas abajo* by Eduardo Wilde. In this novel the author manifests and sharpens his dissatisfaction to the “modernity” profile that settled in the country at the end of the XIX and the beginning of the XX centuries, a position that he had already suggested in his first works. In *Aguas abajo*, Wilde, “exiled” in Brussels returns introspectively to his childhood in Tupiza, Bolivia, to manifest from an impressionist aesthetics a different reading about nature, art, language, religion and the feminine world. The text suggests the division of a subject that produces modernity and at the same time rejects it.

**Key words:** genre, language, liberalism, sensitivity, reason

1. Los textos de Eduardo Wilde, abordados en esta oportunidad, son dos novelas. La primera de ellas, “Novela corta y lastimosa” (1897), está

trabajada desde una sutil ironía, y la segunda, *Aguas abajo*, concentra algunos de los temas que, en los relatos breves, fueron tratados desde lo heteróclito o la relativización de los valores. *Aguas abajo* por tratarse de su obra final (muere antes de concluir-la) retoma sus preocupaciones centrales aunque mediatiza el tono y los procedimientos, a la par que experimenta una estética diferente. En “Novela corta y lastimosa”, realiza la proeza de condensarla en siete capítulos y dos páginas y media. A lo largo de los mismos desarrolla dos historias, una de amor y otra, como una suerte de paradoja, con el registro de su impotencia para escribir una narración de largo aliento.

Según Pere Ballart en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, la ironía realiza un proceso similar a la metáfora ya que en ambas se transmuta el sentido de un término o expresión. Wilde en “Novela corta y lastimosa” va a operar con una figura análoga, la alegoría. La práctica literaria moderna difiere del sentido específico que le daba la tradición retórica, aunque no pierde por completo su función translativa. La alegoría, en este cambio de contexto, trabaja sobre la restauración de la multiplicidad de sentidos que el humor ha destinado a un ámbito de negatividades. En todo caso, la versión actualizada de la alegoría se configura en el

proceso por resolver en un sentido superior la indeterminación y la ambigüedad. De cualquier modo la complejidad de los textos modernos no asegura la efectividad del tropo. Los términos relativos permanecen a pesar de la competencia idónea del receptor. Sin abundar en el análisis, podemos conjeturar que en algunos casos, la unidad superior de sentido es perfectamente aprehensible. La alegoría intenta reconstruir los significados que se disparan con el humorismo de Wilde, pero se enfrenta con un trazado sembrado de perplejidades que no elimina de la ponderación, el riesgo de la candidez de los lectores.

En el caso de “Novela corta y lastimosa”, la lectura literal propone el deseo erótico del narrador por una mucama italiana. Por más que el personaje se lo proponga, no encuentra tema para conversar con la mujer. De este modo pierde el dominio de la situación y aleja la oportunidad de satisfacerlo. Se paraliza o inhibe en la sola intención. Lo mismo le ocurre con el impulso de desarrollar su relato, no encuentra el tema.

El título del Capítulo IV de la misma es por demás explícito: “Tema insuficiente”. El paralelismo entre mujer y novela adquiere diversas máscaras significantes. El nombre completo de la mucama, Margarita Lontana, no

exige agudizar demasiado el ingenio. El poder significativo está depositado en su carácter de mujer fáustica inalcanzable. Pero el objeto del deseo posee una doble cara y el giro alegórico es quien se encarga de revelar la imposibilidad de la escritura. En el plano figurativo el sentido connota la distancia insalvable entre el narrador y su otro objeto, la novela. Ante los bloqueos que debe enfrentar el amante-escritor, su impotencia se desata de manera compulsiva: “Me parece inútil continuar con el relato, ¡Y lo suspendo!” (Wilde, 2005: 286)

La falta de idoneidad en la materia hace que el interés del narrador se interrumpa. Ni la conquista amorosa ni la escritura de largo aliento se encuentran dentro de sus capacidades. Sobre el final, donde resuelve el fallido intento novelístico con una litote, el autor propone el siguiente dilema: no tan sólo él no pudo sino que “ella” no se mostró dispuesta (ella-mujer, ella- novela). El comercio entre el escritor y el género no se puede reducir a una cuestión de deseo. Dos variables parecen conducir el proceso creativo: una es la competencia personal del escritor para acometerlo, otra la a veces denostada pero nunca desmentida inspiración o relación “simpática”, en esta oportunidad, con un tipo de obra que habitualmente Wilde no trabajaba. El fenómeno que el narrador trata de describir y

explicar parece exceder cualquier presupuesto lógico-racional; se muestra como parte de un orden sensorial diferente a sus aptitudes circunstanciales. Que no haya podido conquistar a la camarera es una mácula ínfima, sobre todo si pensamos en el profuso derrotero amoroso de Wilde, pero la imposibilidad de incursionar con continuidad en la narrativa novelesca representa una carencia que hasta el día de hoy se le subraya, cuando se destaca su condición de “prosista breve”.

El peso canónico de la novela realista durante el siglo XIX, Stendhal, Dickens y Balzac, la novela histórica de Walter Scott y el naturalismo de Emile Zola probablemente se hayan convertido en los agentes que inhibieron la incursión de Wilde en los relatos de largo aliento. Distinta podría haber resultado su experiencia si se hubiera inscripto en la tradición literaria del *Satyricón* de Petronio,<sup>1</sup> *Les Grandes et inévitables chroniques de l'énorme géant Gargantua* de François Rabelais o *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, más afines con su visión de la realidad. La tensión entre la tiranía del canon y su naturaleza creativa paralizó la iniciativa de Eduardo Wilde hasta principios del siglo XX.

Como se puede comprobar en su obra, los intereses de Wilde fueron múltiples. Si en “Pablo y Virginia” reescribió un relato en forma de reseña crítica, en “Novela corta y lastimosa” atentó contra el *género* por medio de una narración meta-literaria que enuncia una confesión. Que Wilde fuera un escritor moderno se debe, probablemente, a sus operaciones con la diversidad formal (a pesar de la pérdida que significa el no haber incursionado con mayor intensidad en el *género híbrido* que supone la tradición Quijotesca), y no a un mero interprete ideológico de la clase o coalición dominante.

2. Su otra aproximación al género novelístico se produjo con *Aguas abajo*, que tal como “Novela corta y lastimosa” quedó sin concluir.<sup>2</sup> El último capítulo lo escribió unos meses antes de su muerte en el año 1913.

Formalmente el texto se resuelve como un viaje al pasado (comparable de algún modo con la necesidad de saldar cuentas históricas que experimentaron sus compañeros de generación (Lucio V. López, Ernesto Quesada, y Miguel Cané). *Aguas abajo*, relato estrechamente ligado a la experiencia de su autor, muestra cómo el sistema de pensamiento

simbólico del joven Boris, su protagonista, se formó dialécticamente con relación al entorno natural y al marco socio cultural de Tupiza, un pueblo al sur de Potosí, Bolivia, a mediados del siglo XIX.

El campo cognitivo de Boris se construye a partir de su particular forma de relacionarse con el lenguaje, la ciencia, la religión, el arte, y la naturaleza. Dos rasgos de su personalidad resultan relevantes, su pensamiento lógico enfrentado a su sensibilidad. Desde un punto de vista estricto, podríamos pensar un par cercano al oxímoron pero en el proceso interior que recorre el sujeto no se oponen, se complementan. Por otra parte, el problema formal de cómo tratar desde la conciencia de un joven, temas intelectualmente complejos como el lenguaje, la religión o el arte, son resueltos por Wilde con un recurso propio de los escritores de principios de siglo veinte. Utiliza una conciencia escindida que se desplaza narrativamente, por lo general sin marcas demasiado evidentes, entre el yo niño y el yo adulto, entre el pasado y el presente. Con la intención de cubrirse respecto de las objeciones que pudiera despertar su procedimiento, en la “Advertencia” adelanta la decisión que pondrá en práctica: “Se encontrarán en este volumen muchas incongruencias y anacronismos, porque

figurarán en un mismo capítulo o párrafo las ideas del sujeto que redescrive correspondientes a diversas edades [...]” (Wilde, 1969: 47)

Cuando especula sobre la lengua, la voz que evoca el pasado iniciático parte del mismo presupuesto que Borges en “El idioma analítico de Jhon Wilkins”: “Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple no sabemos qué cosa es el universo.” (Borges, 1960: 134-135).

Boris en su niñez, en su despertar frente a una realidad desconocida, ordena el mundo con un lenguaje articulado por una lógica sencilla y arbitraria. La causa principal reside en su imposibilidad de ampliar el sistema de relaciones.<sup>3</sup> “No habiendo en Tupiza, dos sujetos del mismo nombre creía que el nombre propio era exclusivo.” (Wilde, 1969: 65)

Boris definía al sujeto por la actividad que realizaba: Brígida-frutera, María-panadera, Florencio-herrero, Tadeo-sastre. Si se invirtiese el orden no invalidaría la lógica constitutiva de su lenguaje. El individuo es la profesión y la profesión es el individuo. Cuando tenía que referir las acciones emprendidas en compañía de algún habitante del lugar, cualquiera fuera, hablar, jugar, trabajar, etc, elaboraba la

representación semiótica de las mismas por contigüidad. Si se trataba de Felipe, no jugaba con Felipe, felipeaba. En el trabajo de construir catálogos lingüísticos que asociaran un objeto o persona con una idea o sensación que la misma le despertara, su fértil imaginación le permitía incursionar en la arbitrariedad impresionista:

Diego representa un pan de jabón ordinario de forma cúbica.

El de Eusebio daba la idea de una vela de sebo gruesa.

(se podría apelar a la asociación fónica)

Francisco quería decir hombre maduro vestido con traje gris.

Rodríguez un pedazo de queso con vetas verdosas. (Wilde, 1969: 65)

La misma operación mental realizaba con los días que, indefectiblemente, permanecían asociados con una paleta de colores poco tradicional:

Los lunes eran de color de hoja de lata algo empañada. // Los martes verdes como cipreses. // Los miércoles de un amarillo brillante. (Wilde, 1969: 65)

La relación sinestésica entre los colores y los signos fónicos que representaban los días no puede menos que recordar el conocido soneto “Vocales” de Rimbaud. El poeta francés

le asigna colores a los sonidos de las vocales, negro-A, blanco-E, rojo-I, verde-U, azul-O. La unión de sensaciones o sensibilidades según un criterio propio no es producto de una disfunción del sistema límbico o hiperestesia, sino la licencia que se toma un artista (poeta como Rimbaud, narrador como Wilde) para experimentar con su potencial expresivo. “La cualidad personal”, dice Julia Kristeva en *Tiempo sensible*, “dispara esa excentricidad un poco loca que es la originalidad artística.” (Kristeva, 2005: 259)

El subjetivismo de Wilde provoca la representación poética que se convierte en una herramienta para extraer la realidad del pasado y depositarla en el presente. El narrador de *Aguas abajo* no busca en el recuerdo la esencia de las cosas sino la materialidad sensible, que permanecía cubierta por la pátina del tiempo. El verdadero yo estaba allá en la niñez y está en el presente, en el momento de la epifanía o transubstanciación. Por esa vía se neutralizan las distancias físicas y temporales. El mundo presente y el yo histórico no devienen en un despliegue subjetivo e incommunicable. Boris-Wilde, excéntrico, extraño, “interfaz” del pasado y el presente, interactúa con la realidad a través de lo sentido, de lo pensado o de la crítica, despejando de este modo el potencial solipsista de una sensibilidad o inteligencia

excesivamente original. Lo vivido no es inexorablemente reemplazado por signos sino que es reconstruido materialmente por la palabra. Los nombres que sustrae la memoria (“Rodríguez = un pedazo de queso”) desvirtúan el carácter exclusivamente simbólico de las palabras; las convierten en “representaciones-cosa”. Ya advertimos la arbitraria autonomía que practicaba el niño Boris en sus operaciones lingüísticas. Distribuía en el espacio/tiempo de su niñez las palabras y los objetos, lo simbólico y lo real, en un tablero significativo por lo poético. La redefinición del universo por el lenguaje y el lenguaje por la realidad instala una tautología que provoca un desdoblamiento del sujeto. El autor enuncia dicha singularidad a poco de comenzar el relato: “Era muy frecuente en Boris ese fenómeno de duplicación de la personalidad [...]” (Wilde, 1969: 117)

Nada explica mejor el carácter autobiográfico de la novela que buscar la analogía entre la estructura binaria de la psicología de Boris, y la modalidad irónica que habitualmente utilizó Wilde para escribir sus cuentos, especialmente el estilo sinestésico de *Aguas abajo*. Esta práctica explicaría por qué Wilde no podía permitirle a Quesada sus intentos de regular “académicamente” la invención con el lenguaje (véase cita 3).

El intercambio de sensaciones que experimenta el personaje no se limita a la transposición colores-sonido, sino que reemplaza momentos de su vida o de personas significativas por medio de composiciones musicales: “la niña que más le gustó en un baile, y que después se murió, era un vals de Strauss (nunca pudo hacer de ese vals y de ella dos cosas distintas).” (Wilde, 1969: 117)

En el caso de Boris, las primeras impresiones musicales (la impresión surgida de la sonata que tocaba el ciego en el órgano de la parroquia) le permite redescubrir el sentido verdadero del arte (no en los aspectos consumistas) y también, con el paso del tiempo, “estas observaciones embrionarias fueron la base de las teorías que años más tarde sostenía sobre la música.” (Wilde, 1969: 117)

El narrador pone en práctica un discurso de doble textura. Narra las experiencias del Boris niño e inserta especulaciones de carácter teórico, relegando a un segundo plano el mundo ficcional. Teoriza sobre la ventaja de la música con respecto a la palabra como fórmula directa para expresar sin mediaciones un estado de ánimo. Julio César Moran, en “Proust y la música” arriba a conclusiones similares a las expuestas por Wilde:

Este poder de la música de ser la mensajera de las artes se debe a su modo específico de ser, esto es impresión vaga, oscura, fugaz, sin palabras ni lógica usual [...] La música se recibe en una experiencia que es, para Proust, el paradigma de comunicación artística y de la comunicación en general, con un carácter de experiencia originaria, más básica y fundante que la separación de sujeto y objeto [...] (Morán, 2001: 55)

El narrador de *Aguas abajo* enfatiza sobre la doble base estructural de la capacidad cognitiva de Boris, sensibilidad y lógica. En algunos pasajes, se propone articular y regularizar las impresiones del pasado en un sistema “algebraico”, aunque la alternancia de mundos paralelos se intersecten y superpongan en la conciencia del protagonista sin neutralizarse del todo. Si prevalece un valor se expresa por la belleza que toma forma de “nebulosidades, únicas impresiones que deleitan, aún cuando sean penosas.” (Wilde, 1969: 117)

La novela de Wilde, crea lugares para la separación en compartimentos estancos entre lo emotivo y lo racional. La sensibilidad estética es a la vez reflexiva.

La memoria del narrador funciona como un acto voluntario; se traslada al pasado y focaliza el recuerdo que despierta reminiscencias profundas y en ocasiones vagas,

pero reconocibles. No se activa la liberación del inconsciente o la elevación a un plano metafísico. El buceador del pasado sabe lo que busca, aunque, por momentos, no pueda ni le interese codificar y precisar por completo la intensidad, densidad y alcance de las sensaciones. Cuando interviene la inteligencia razonadora e intenta regular los recuerdos, la tesis encuentra su límite, en la belleza. El respeto por la sensibilidad y la lógica parece ser la consigna de Wilde. En el caso de Proust, Moran sostiene lo siguiente:

La música es, por fin, la síntesis de todas las epifanías que revelan al héroe la naturaleza del arte, (incluida la literatura) y los descubrimientos fundamentales de lo extratemporal, es decir, de lo sustraído al tiempo, y de la reconstrucción artística de la propia vida (llamadas por el propio héroe de la novela ‘las dos lecciones del idealismo’). (Morán, 2001: 58)

Encuentros y desencuentros, búsquedas que se cruzan y se bifurcan componen los mapas narrativos de Wilde y Proust. Los héroes comparten la epifanía musical y hasta literaria, indagan los fundamentos de lo extratemporal y de la reconstrucción artística (en Wilde no se podría decir de la propia vida), pero se reconfiguran en distintos modelos cuando deben resolver la relación entre las hipótesis idealista y realista del arte. Para Proust, si

seguimos la tesis de Moran, se oponen. Para Wilde, si exponemos nuestra lectura, establecen una relación dialéctica que le permite transfigurar lo extratemporal en tiempo presente, (Bruselas, refugio del exiliado). La siguientes palabras de Julia Kristeva quizás terminen por acercar a Wilde y a Proust desde una perspectiva diferente:

“Ser de encrucijada, de tensión, de contradicción: la sensación proustiana es simultáneamente ‘imaginación y estremecimiento efectivo de mis sentidos’, ‘representación’ y ‘esencia de las cosas’ pasado y presente. En virtud de estos opuestos, ‘es un poco de tiempo en estado puro’.” (Kristeva, 2005: 259)

La tensión que propone Kristeva reproduce los diferentes estados del sujeto (Boris-Wilde-Proust), pero no intenta definir la experiencia del pasado o la relación con el arte como una trascendencia sino como una íntima pertenencia de la realidad.

**3.** El “espíritu científico” de Boris preanuncia la militancia positivista del adulto. En sus juegos se convertía con facilidad en un “arquitecto” que desarrollaba complejas reproducciones edilicias y ambientales tomadas de la vida real, o en un “ingeniero hidráulico” que trazaba recorridos aliviadores de canales de

agua. Poseía aptitudes para la matemática; “supo geometría antes de haberla estudiado. Estaba seguro de la verdad de los teoremas, si bien no podía demostrarlo”. (Wilde, 1969: 70)

Muchos años después, radicado en Bélgica, produjo innovaciones en el campo de la geometría y el álgebra. Pero Boris le daba distintos usos a su capacidad lógica-racional, interpeló por ejemplo tradiciones culturales como la religión. “No son de extrañar estas cavilaciones en un lógico de nacimiento, cuyos elementos de juicio venían del examen de las imágenes de la Iglesia, o de algún trozo de evangelio [...]” (Wilde, 1969: 73)

Los pasajes en que examina el mundo de la fe y sus representaciones recuperan el tono irónico, que en la novela permanece una octava por debajo de su estilo habitual. Desde su intelección infantil no puede comprender cómo la Virgen aparece en sus imágenes “bajo sus ropas abrigadas, de lujosas y gruesas telas [...]” (Wilde, 1969: 73) mientras el niño está desnudo en un ambiente que el ropaje de su madre denotaba como frío. Según su mirada, Nuestra Señora carecía de los cuidados que una madre común prodigaba a su hijo. En su conciencia se formaron dos conceptos de la Virgen, uno producto de su imaginación y el otro de los íconos eclesiásticos. Lo mismo le ocurrió con

Jesús uno lo relacionaba con las etapas de su niñez, era “gordo y lustroso”, y el otro lucía, sin explicación que mediara el salto estético, como “[...] un hermoso joven esbelto que llevaba la túnica con elegancia; vagabundo, desocupado, indolente, amigo de la vida meditativa, apreciador de la belleza, predicador y profeta, y, como tal, convencido de que debía vivir sin trabajar y a expensas de sus admiradores.” (Wilde, 1969: 73)

La carencia de fe sumada a la falta de calidad de las imágenes que poblaron su niñez elevó, a sus ojos, la inverosimilitud de las recreaciones del culto. Como pensó Sarmiento a su paso por Roma en 1845, sólo el arte perfecto puede representar una religión elevada. Éste justamente no era el caso de Boris-Wilde en Tupiza. De todos modos, la fuerza de la crítica reside en la objeción que el narrador realiza tras cotejar las representaciones de diferentes épocas. Debemos recordar que el punto de vista pertenece a la conciencia de un adulto de la modernidad y no a las observaciones del niño radicado en Tupiza. La acusación de vivir sin trabajar y a expensas de sus admiradores es un problema que debaten las políticas económicas de fin de siglo y además una metonimia de la lucha que llevó adelante Wilde contra los compromisos del Estado en relación con la manutención de la Iglesia.

La mirada crítica de Boris se extiende más allá del culto de las imágenes. “Los positivismo de su lógica implacable” cuestionan las fórmulas vacías y mecánicas de los rezos a los cuales no les encontraba sentido y en los que percibía también errores formales. (Wilde, 1969: 73) La competencia cognitiva del niño no le permitía elaborar una metodología crítica que estudiara la religión cristiana desde la teología. Las relaciones causales que establecía en sus razonamientos, si bien anticipaban las conductas del adulto, tomaban como modelo su experiencia cotidiana. Sólo cuando interfiere el narrador desde el presente de la escritura su pensamiento se vuelve más sofisticado. El demonio, por ejemplo, es analizado desde un sistema de relaciones culturales complejo, sin la simplificación de la siniestra imagen medieval, y más próximo al Mefistófeles fáustico. Por lo tanto, se lo ve como “un caballero simpático, algo escéptico, espiritual, bien educado [...]” (Wilde, 1969: 74)

La descripción remite a una concepción moderna de Lucifer. Como conocedor de las debilidades humanas, se transforma en un gestor que administra los premios y los castigos. En la mentalidad de Boris no parecen estar presentes efectos residuales del sulfuroso demonio infernal. El narrador proyecta su

formación liberal, y su descreimiento de la religión –por lo menos en la faz institucional de la religión- como gérmenes que proliferan desde el pasado y se consolidan en el presente. La organización de la conciencia durante su niñez no parece ser la causa de la formación ideológica de adulto, pero explica la permanencia de sus principios a lo largo de los años.

4. Si la sensibilidad es para Boris un medio de conocer y relacionarse con el mundo, el erotismo supera inclusive la sensualidad de la música y convoca a lo sublime. El despertar emocional y estético que le produjo observar el cuerpo desnudo de Constanza en su niñez no fue reemplazado por ninguna creación del hombre, que siguiendo el concepto hegeliano, “reverberara” belleza:

Años más tarde, ya en la edad madura, halló todavía en su memoria a su amiga Constanza: fresca, invariable, hermosísima, reciente, como si acabara de salir de las manos artistas de Natura; y llevando consigo la adorable efigie, anduvo por el mundo visitando museos y galerías, sin encontrar en cuadro ni en estatua, ni en relieve, el trasunto de una mujer desnuda que a la vez, por su actitud y por sus formas, alcanzara la mágica belleza de la sencilla aldeanita que vio en una pobre casa de Tupiza. (Wilde, 1969: 86)

Es una constante en la literatura de Wilde la presencia del tema amoroso y la sensualidad erótica. La pasión que despierta Ester, una mujer casada, en Boris, no es meramente sentimental. El “deleite” de besarla, sentir que “donde ella respiraba, una atmósfera etérea, de suave aroma, se esparcía a la par de los efluvios de su adorable cuerpo [...]” estimula el repertorio hedónico de su lenguaje. (Wilde, 1969: 143)

La embriaguez que le provoca el cuerpo femenino no potencia en Wilde alardes retóricos, ni una estética que repita los recursos tradicionales de la representación amorosa. La poética romántica, que a fines del siglo XIX mantenía todavía cierta vigencia en este campo, en sus textos ocupa un lugar periférico. Wilde se expresa a sí mismo; los narradores lo expresan a él. Lejos estamos de sostener que creó una retórica amatoria, pero pensamos que intentó transfigurar lo vivido, su sentimiento personal, en palabras. “Alma callejera”, un relato breve, sencillo en su composición pero experimental en su trabajo con la lengua, despliega en un registro metafórico, pleno de delicadeza sensual, el encuentro amoroso:

Mi alma se difunde sobre aquel cuerpo adorado, visita sus formas, se arrastra sobre ellas diseñadas bajo las finas telas, sigue las curvas del busto, rodea el óvalo de su cara, enfila sus labios...la respiración la

rechaza...un perfume la penetra...se aproxima de nuevo...una aspiración la absorbe y la instala dentro del seno más querido. (Wilde, 2005: 110)

El maridaje eros-tánatos tampoco escapa a sus inquietudes. El médico narrador de “Así” se ve sugestivamente atraído por su paciente. La representación del cuerpo muerto de Graciana expresa la belleza que es enfatizada por la muerte de la mujer:

Quando la vi muerta sentí que me arrancaban algo dentro del pecho. Jamás había visto cadáver más lindo. Sus facciones afiladas por la fiebre y los sufrimientos, habían tomado una delicadeza extra humana. Su pelo rubio derramado sobre la almohada, era el marco de oro de su rostro inocente, tranquilo, estático, modelado en su última expresión. El cuerpo de la pobre criatura, liviano, elegante y airoso a pesar de la muerte, cupo en un pequeño cajón, el más fino y más blando del depósito; yo lo elegí para ella y yo mismo lo coloqué en él. (Wilde, 2005: 218)

La descripción de la unión de la belleza con la muerte adquiere un estilo calmo y reflexivo. Con la imagen final de Virginia surge nuevamente la mirada galante: “Yacía más linda que nunca y enteramente muerta en las arenas de la playa.” (Wilde, 2005: 256)

La siguiente cita de Borges posee el doble valor de moderar la crítica de Ricardo Rojas y legitimar nuestra argumentación:

Rojas ha opinado sobre él: en Wilde, la psicología del hombre interesa más que la técnica del escritor. Dijérase que su arte reside más en su sentimiento que en su palabra (Obras Completas, Tomo Quince, página 730) Esta involuntaria paradoja tiene la también involuntaria virtud de ubicarnos en la intimidad del problema estético. Ricardo Rojas empieza por suponer una antítesis entre la personalidad y el estilo, entre el ser de un hombre y el escritor, para aseverar después que en Eduardo Wilde interesa más lo primero que lo último. Yo pregunto ¿qué interés intrínseco puede concederse a la técnica de un escritor, algo que no fuese la denuncia de la psicología de un hombre? (Borges, 2008: 83)

La comparación naturaleza-arte que el Boris maduro realiza cuando busca un sustituto artificial de la belleza de Constanza retoma la confrontación que visualizamos en el relato “Vida moderna”.

En el caso de *Aguas abajo*, el arte o los objetos estéticos no se muestran como una desmesura producto del consumo; son fenómenos de jerarquía “inferior” respecto de la Naturaleza que tratan de conmovier estética y emocionalmente al receptor. El bucolismo que hace feliz a Baldomero Tapioca porque lo resguarda de la exigencia de la vida moderna,

concediéndole tiempo, silencio y soledad, en *Aguas abajo* se transfiere hacia una experiencia que sublima la naturaleza.

El viaje al pasado que constantemente estimula el mundo de los sentidos por medio de la evocación, enfatiza el procedimiento impresionista:

Cincuenta años después todavía veía en su mente los árboles, los paisajes, los arroyos, las peñas, y evocaba la sensación que el arrullo de las palomas o el grito de otras aves producía en sus oídos [...] ¡Quién le diera entonces al revivir estos recuerdos, la dicha de volver a Palala, con la aptitud de sus sentidos infantiles, para gozar con todos ellos de los dones de una escena virgen inmodelada, primitiva aún no contrahecha por la civilización, que quita a todas las cosas de este mundo su encanto poético [...] (Wilde, 1969: 106)

Igual que *En busca del tiempo perdido*, el personaje vuelve al pasado para revivir las sensaciones que lo hicieron feliz. Boris, a diferencia del narrador francés, no declara ni da por entendido que la literatura le permite recobrar el “tiempo puro”. Como se infiere del pasaje citado, la civilización tiene un poder desangelador, “quita el encanto poético”. Ese parece ser el legado paradójico de Wilde, un positivista y funcionario de la modernidad que descrea de sus efectos, pues conducen inevitablemente a la pérdida de la poesía, que

erosionan el mundo natural y condenan la “pérdida del tiempo” (que es el verdadero “tiempo perdido”).

Si Proust huye de la falta de belleza de la realidad (hombre más naturaleza), Wilde huye de la falta de belleza de la modernidad. El espectáculo de la fisonomía literaria del ‘80 sugiere una sociedad escindida (“nosotros, los que escribimos, y los otros”). Los textos de Wilde develan, además, la escisión del sujeto escritor. No sería equivocado descreer entonces de la homogeneidad de la “generación”.

Con relación al eje “interior (Tupiza incluso no pertenece al país sino a Bolivia) Capital”, José Luis Romero, en *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* opina que “Las ciudades que se enriquecían no querían la paz sino el torbellino de la actividad que engendraba riqueza y que podía transformarse en ostensible lujo.” (Romero, 2001: 249)

La lectura de Wilde pone de manifiesto una continuidad argumentativa que tiene como motivo rechazar en “Vida moderna” y escapar en *Aguas abajo* del “torbellino” moderno que no permite pensar ni sentir. Wilde huyó físicamente de Buenos Aires y del poder político, cuando Roca ejercía su segunda presidencia. En realidad su descontento con la clase gobernante se había iniciado en los 90,

durante el mandato de Juárez Célman. Después de la debacle, se fue del país con la excusa de viajar y, finalmente, durante el gobierno de Roca, se “exilió” para cumplir distintas misiones diplomáticas.

Se podría conjeturar que su salida del gobierno y del país estuvo motivada por el escepticismo que le generó el giro político dado por la clase dominante, amén de razones personales. Atrás había quedado el laicismo de los ochenta. Como ministro de Justicia e Instrucción Pública, en el marco de la reconciliación entre Roca y la Iglesia Católica, Osvaldo Magnasco reconocía la importancia de la religión en la educación pública; mientras tanto el desarrollo científico se veía controlado exclusivamente por la racionalidad capitalista. Educación y ciencia, los dos motivos fuertes de su gestión en los 80, sufrían un proceso de regresión irre recuperable. Eduardo Wilde se da cuenta tempranamente que “la razón se vuelve contra los fines de emancipación y humanización que la movían”, como sostiene Ganni Vattimo en *Ética de la interpretación*.<sup>4</sup> (Vattimo, 1992: 103) El avance de la razón instrumental contraría el progresismo “ingenuo” que se ve desautorizado por una administración totalitaria del mundo. La racionalización moderna había perdido el

destino de emancipación y había obturado el sentido liberador original de la razón científica. La única vía de salida para Wilde es la contra-utopía “aguas abajo”.

#### Notas

1- Erich Auerbach en *Mimesis. La representación de la realidad occidental* (Madrid, FCE, 1985) encuentra en el Satyricon (en estado embrionario) el origen de la novela realista. Entre los intersticios de la heteroglosia y el polimorfismo, el texto de Petronio representa la realidad, aunque sin la complejidad de la novela moderna. En nuestro caso, justamente, lo tomamos no como referente protorealista, sino como texto formal y temáticamente desacralizador.

2- Cuando decimos “sin concluir”, nos referimos principalmente a la ausencia de trabajo sobre la misma, más que a la falta de uno o dos capítulos pensados previamente. Es muy probable que el texto hubiera ganado en densidad literaria si Wilde hubiera tenido la oportunidad de volver sobre él, corregirlo y aumentarlo

3- En el cuento “Así”, Wilde hace referencia indirecta al problema de la lengua en la carta que Graciana le escribe por efunía a Baldomero Tapioca. Pero no se interesa por el tema sólo desde la ficción, también lo hace desde la teoría. Es conocido el texto titulado “El idioma y la gramática” que le envía desde Whashington, donde era embajador, a Ernesto Quesada, el 30 de diciembre de 1900. En el mismo realiza una extensa exposición sobre usos, costumbres, registros y convenciones del

la lengua española. Su argumento principal consiste en defender la imposición de los usos (no en todos los casos) sobre la presunta inmutabilidad de las leyes académicas que defiende Quesada. Legítima la invención popular a la par de las licencias poéticas que se toman los literatos. Y proyecta un paralelismo entre las trasgresiones que práctica el pueblo con las “irregularidades” cometidas por especialistas en el estudio del idioma. “¿No le parece mi doctor i estimable académico que resultan de los antecedentes, tan pecadores contra la lengua los pobres diablos del pueblo, como los gramáticos, siendo los primeros menos culpables que los segundos por no tener á su cargo el cuidado de ella?” (Wilde, 1983: 83) Pero lo que más le interesa es neutralizar la fuerza esterilizante que ejerce la academia sobre la potencia inventiva y la renovación de la lengua: “El libro de usted, señor Quesada, es una defensa enérgica de la Academia española. Usted habla en causa propia y todo debe serle perdonado. Para mí, la Academia Española, como todas las academias encargadas del pupilaje del idioma, es culpable en máximo grado i en vez de cumplir con sus deberes morales contribuye a mantener la más insensata rutina en el idioma.” (Wilde, 1983: 74) Wilde otorga al lenguaje la facultad de mediación tanto para la práctica comunicativa cotidiana como para la exposición de las funciones psicológicas superiores (por ejemplo la literatura), a partir de los procesos de relación social. La actividad verbal en el espacio de la interacción promueve el desarrollo del intelecto y transforma o crea nuevas formas de expresión (¿pensamiento?). Los conceptos sobre la lengua surgirían de la práctica (coloquial o estética). Para Wilde, el conocimiento metalingüístico - diríamos hoy día- no excede ni precede por completo, la producción verbal.

4- El sentido que Vattimo le da a “la razón instrumental” está tomado de la teoría revisionista de la razón que Adorno y

Horkeimer practican en *Dialéctica del iluminismo*.

#### Bibliografía

Ballart, Per. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

Borges, Jorge Luis. “El idioma analítico de Jhon Wilkins”, *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1960.

-- *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, 2008.

Kristeva, Julia. *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*. Buenos Aires, Eudeba, 2005.

Morán, Julio César. “Proust y la música”, *Proust más allá de Proust*, La Plata, Editorial De la Campana, 2001.

Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.

Vattimo, Gianni. “Utopía, contra-utopía ironía”, *Ética de la interpretación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1992.

Wilde, Eduardo. *Aguas abajo*. Buenos Aires,  
Editorial Huemul, 1969.

-- *En torno al criollismo*,  
Buenos Aires, CEAL, 1983.

-- *Prometeo & Cia.* Buenos  
Aires, Biblioteca Nacional, Ediciones Colihue,  
2005.