

Perspectivas de lo lúdico en Prometeo y Cía. de Eduardo Wilde - Capítulo 3. Primer nivel de juego: en consonancia con la generación.

Russo, Alejandra.

Cita:

Russo, Alejandra (2009). *Perspectivas de lo lúdico en Prometeo y Cía. de Eduardo Wilde - Capítulo 3. Primer nivel de juego: en consonancia con la generación* (Tesis de Licenciatura). Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/alejandra.russo/3/4.pdf>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pgeo/3XH/4.pdf>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Letras

Perspectivas de lo lúdico
en *Prometeo y Cía.* de Eduardo Wilde

Tesis de licenciatura presentada por Alejandra Russo

Director de Tesis: Dr. Mariano García

Agosto de 2009

Capítulo 3.

Primer nivel de juego: en consonancia con la generación

Lo primero que se advierte en los textos del *corpus* es que tienen en común estar escritos desde un narrador en primera persona. Se trata, según la terminología de Genette (1972:253), de narraciones autodiegéticas, es decir, que tienen un narrador presente que se identifica con el personaje principal¹. Hay entonces, dos instancias narrativas que corresponden a dos tiempos diferentes: del enunciado, cuya marca temporal es el pasado, y de la enunciación, cuya marca temporal es el presente². Ambos incorporan el componente lúdico según sus posibilidades: es decir que en cada uno se manifestará de forma diversa, y esta distinción se mantiene en cada relato.

Desde el presente de la enunciación, en el primer nivel, hay un yo-narrador que se dirige a un lector ideal³. Éste será denominado, cuando es explícito, indistintamente “lector” o “ustedes”, es decir, sin detenerse en el número (si es plural o singular), pero sí suponiendo a un otro-narratario que conforma su audiencia. De hecho, su presencia es fundamental para la coparticipación en el juego.

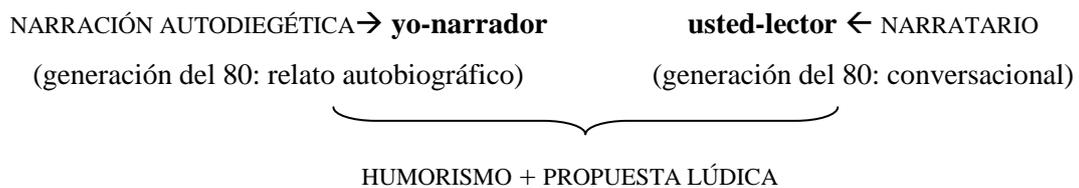
¹ El tipo de narración se establece en la narratología según el narrador este presente o no en la historia. Si está presente, como es el caso en nuestro *corpus*, se trata de una narración homodiegética. Pero, dependiendo de si el personaje es lateral o principal, se llamará homodiegética o autodiegética respectivamente (Reisz, 1989:243).

² Estos son los componentes esenciales de toda narración, según lo especificado por la narratología (Rimmon-Kenan, 2006:16).

³ Este ‘lector ideal’ es el que Eco define en su *Lector in fabula* como un principio requerido y generado por el texto para desarrollar su potencialidad significativa (Eco, 1979:77). Se distingue entonces del lector empírico, que es el sujeto concreto que lee. En efecto, el texto busca una cooperación textual entre dos estrategias discursivas: el autor y el lector modelo. El trabajo de este último consiste en “colmar los espacios de lo ‘no dicho’ y de lo ‘ya dicho’” (39) por el texto que, al ser siempre incompleto, necesita este principio interpretativo denominado lector modelo.

La propuesta lúdica se proyecta en este nivel desde el narrador hacia el narratario y queda indisociablemente unida al humor, que teñirá la totalidad de los relatos del *corpus*. Como vimos, juego y humor no son excluyentes en lo que refiere a la oposición a lo serio, al mundo como “negotium”. La propuesta del narrador consistirá justamente en invitar al narratario para disponerse a pasar un tiempo para mirar lo circundante o lo interior (especialmente los recuerdos personales) de un modo menos comprometido, más lúdico y permitiéndose el humor.

Lo notable de esta invitación a esta mirada, a esta perspectiva lúdico-humorística es que, para llevarla a cabo, Wilde utiliza algunos de los rasgos más salientes de su generación: la primera persona autobiográfica (y la evocación del pasado personal), el tono conversacional y el humorístico. Los elementos que hacen a este primer nivel de juego podrían, por tanto, graficarse como sigue:



El gráfico muestra dos de los elementos característicos de época que dan marco al segundo nivel narrativo (del personaje), donde se da el juego y, al tercero, que es el juego mismo. Estos elementos son, por un lado, el narrador en primera persona en una narración autodiegética, acorde a la usanza del relato autobiográfico de la generación del ochenta y, por otro, la referencia a una segunda persona (singular o plural: el o los lectores) desde un tono conversacional, de confianza casi, que da paso al humor.

Para entender cómo opera el juego en este nivel, haremos un recorrido por estos elementos especificando los puntos en que más se acerca o se distancia de sus contemporáneos. Y se ilustrará y justificará con ejemplos de los relatos del *corpus*⁴.

3. 1. Desde la primera persona: alcances del “yo”

La narración autodiegética supone una dualidad del sujeto, que es narrador y protagonista. Al identificarse con un personaje del relato, el narrador homodiegético comparte algunos de sus límites (espacial y de acceso psicológico a los personajes), pero puede distinguirse o no en lo que respecta a la percepción⁵. Todo lo cual lo lleva a Edmiston (1989:730) a hablar de una doble posibilidad de punto de vista en las narraciones de primera persona.

En los textos que nos ocupan, el narrador tiene ciertas ventajas espaciales y cognitivas dadas por su distanciamiento temporal: sabe más que el personaje porque es él mismo en el pasado. En efecto, en lo psicológico, el narrador puede reconstruir o suponer los cambios en los personajes por como actuaron después, y en lo espacial, hablar de cosas espacialmente lejanas desde su presente, pero que fueron cercanas en su pasado. Se trata entonces de una homodiégesis disonante (“dissonant self-narration”), es decir, que el narrador no se remite sólo a lo conocido por el personaje, sino que agrega datos que fueron adquiridos posteriormente (Edmiston, 1989:733). De allí la necesidad de distinguirlos y ver cómo se comporta cada uno en relación al componente lúdico del nivel narrativo al que pertenecen.

⁴ Salvo cuando se indique lo contrario, las citas incluidas en la totalidad del trabajo fueron tomadas de la edición de Korn de 2005 (correspondiente a la primera edición original de Peuser).

⁵ Eso está en relación con la unidireccionalidad de la interpretación dependiente del concepto de "incrustación de la focalización" (embedding of focalization) de Bal (1982:204). La incrustación supone una posición y jerarquía diferente en cada participante (incluyendo, en el último eslabón al lector), que le permite ver más que el anterior y, desde allí, interpretar.

En la clasificación de Maturo, el primer tipo de prosa corresponde a la expresividad emotiva y es la prosa lírica. El uso de la primera persona y la técnica de la observación minuciosa en las narraciones de Wilde logran muchas veces alcance poético, ya que está dirigida desde la subjetividad emotiva. Borges, entonces, lo compara con Gómez de la Serna:

Los dos, bajo su aparente humorismo, hacen contrabando de remesas valiosísimas de poesía; los dos quieren lo casero del mundo y son como emperadores de cosas quietas [...]. También hubo grandiosidad en Eduardo Wilde y debajo de su galera negra, pensó en tempestades románticas, en lunas pálidas, en nubarrones portentosos de lluvia (Borges, 1994:134).

Enumeraciones, adjetivación y asociacionismo con el que vincula libremente objetos con colores o sonidos. Da a su vez matices poéticos y humorísticos, y a veces tristes y melancólicos. Pero, esta mirada poética del “yo” generalmente aparece en nuestro *corpus* dentro del segundo nivel narrativo, desde la mirada del personaje. En cambio, lo emotivo e introspectivo surgirá en el primer nivel más unido a lo humorístico y a lo verosímil, en consonancia con el componente lúdico en esta etapa. Analizaremos aquí, entonces, estos aspectos del yo-narrador y dejaremos aquellos más líricos del personaje para el capítulo correspondiente al segundo nivel de juego.

Para gran parte de la crítica, toda la obra de Wilde tiene un sesgo autobiográfico ya que en ella registra su experiencia vital, su pensamiento y sensaciones ante la realidad: en sus escritos será a la vez narrador, protagonista y contemplador que reflexiona o que juega. El personaje central de la obra le da unidad y es, según Maturo, el escritor mismo:

Ajeno a la capacidad ‘objetivante’ que es propia del autor de ficción [...], Wilde aparece como el espectador de su propia existencia en sus dimensiones superficiales y profundas; sus personajes son los que conoció, sus sucesos los que debió vivir, sus fantasías, las que su viva imaginación teje tomando como

punto de arranque ineludible la propia existencia. Su personaje por antonomasia es él mismo (Maturó, 1984:12).

La presencia de lo autobiográfico define en la literatura del Ochenta no sólo la técnica narrativa (generalmente desde la primera persona), sino también el contenido y hasta el género literario. Se escriben por esos años libros de viajes y memorias, diarios, *causeries*, ensayos breves y escritos políticos. Para Maturó, el desinterés por la ficción pura en favor del cultivo de lo autobiográfico se debe a “la actitud opinante y la absorbente personalidad del hombre del ochenta” (10).

En cuanto a la temática, también en relación con la primera persona autobiográfica, es frecuente la evocación del pasado, la poetización de la infancia, el autoanálisis que hace explícita la crisis afectiva y la ruptura con lo paterno y tradicional (11). Y es esa ruptura la que –por lo menos en Wilde– da paso al humor en tanto distanciamiento crítico de lo real, como defiende Escardó.

Ahora bien, Ludmer (1999:27) distingue algunas variantes dentro de la prosa del ochenta: biográfica o autobiográfica, fragmentaria o no, postulada como ‘realidad’ o ficción. Asimismo, propone diferentes grados de ficcionalidad que pueden establecerse mediante el uso de los nombres (si son reales, seudónimos o anónimos): a mayor grado de anonimato, mayor es la trasgresión que supone.

Por eso, conviene destacar que la presencia de lo autobiográfico es más exagerada, por ejemplo, en Mansilla que en Cané (Zanetti, 1980:127) y que en Wilde ésta adquiere una dimensión diferente. En su obra puede advertirse un mayor intento de ficcionalización que en sus contemporáneos, aunque no deja de estar enmarcado siempre dentro de lo autobiográfico, pues tiene la intención de generar verosimilitud. Según Korn, la técnica de la primera persona para dar verosimilitud incluye muchas veces detalles que vuelven a ficcionalizarlo (Korn, 2005:24). Así, por ejemplo, en “Sobre cubierta”, donde el narrador se autodefine con imprecisiones en lo referente a la cantidad de idiomas que sabe, lo que revela la intención ficcional por encima del dato biográfico:

Yo he estudiado mucho en mi vida; sé regularmente *tres o cuatro* idiomas; he recorrido el mundo y he frecuentado la sociedad (SC-261)⁶.

Podría hablarse, entonces, de la narración autodiegética como ficcionalización autobiográfica⁷, la zona fronteriza entre la biografía y la ficción que le sirve a Wilde para mostrarse y ocultarse al mismo tiempo (Prieto, 1962:174). Por ello, la interpretación autobiográfica de su prosa no es la única. Opuesta a estas razones, López Grigera valida la motivación literaria de Wilde al estudiar sus influencias y estilo personal. Coteja las distintas versiones de “La lluvia”, donde ve que los cambios responden a hacer más inmediata la impresión, al dejar de lado la parte más racional (por ejemplo, suprimiendo los verbos de percepción); o bien responden a un interés por el ritmo de la prosa, el cuidado del léxico y de lo expresivo para la mejor representación de las sensaciones (López Grigera, 1974:396).

También Korn revisa las diferentes versiones de algunos cuentos publicados que ponen a la vista el proceso de escritura que llevaba a cabo el autor para demostrar que la suya no es una “prosa ligera”, sino, por el contrario, una escritura muy cuidada (Korn, 2005:26). Y, en efecto, estos suelen ser los recursos que nuestro escritor pone en práctica para dar una simpleza a una escritura que esconde trabajo e intención, y no un meras notas de vivencias personales⁸.

⁶ Sin itálica en el original.

⁷ Como advierte García Landa, no hay una frontera clara entre autobiografía y novela, ya que ambas suponen un narrador que construye un pasado propio, el de sus recuerdos (García Landa, 1996:108). Por su parte, Sylvie Parton propone una categoría que supone implícita en las formulaciones de Genette y que permite distinguir entre un texto ficcional y uno autobiográfico o histórico: el narrador ficcional (Parton, 2006:121).

⁸ Aquello que sí, en cambio, parece no tener ningún interés puramente literario es el orden de los textos en el libro, que siguen la cronología de las fechas al final de cada relato, que corresponden al año de escritura o de publicación en la prensa.

A este respecto, anota Borges, criticando el comentario de Rojas sobre la supuesta poca importancia de la técnica en Wilde y revalorizando la presencia del narrador en primera:

¿Quién gustó jamás en la técnica de un escritor, algo que no fuese la denuncia de la psicología de un hombre? [...] Plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo (Borges, 1994:132).

En efecto, el uso de la primera persona permite también la percepción sentimental del tiempo. El segundo nivel narrativo ocurre –como es propio de la generación del ochenta– por evocación emotiva de un pasado memorable, recordado con ternura. Hay, pues, un interés por la dimensión psicológica del tiempo y su percepción interna, especialmente del pasado, del recuerdo (Maturó, 1984:30).

De pronto me asaltó un recuerdo [...]. Y en un instante, con aquella rapidez del pensamiento que concentra diez años de vida en un segundo, sin dejar un detalle, vi una época entera del pasado, que contada parecería una eterna digresión en este sitio, pero que en mi mente sólo fue un relámpago... (CC-161).

Rubio Montaner sostiene que el relato desde el personaje suele hacer uso de retrospecciones internas para compensar ciertas “lagunas” de la historia (Rubio M., 1991:253). Es decir que, este tipo de narraciones facilita la anacronía. El manejo del tiempo no cronológico en relación, además, a la intención de dar verosimilitud al relato, propio de las narraciones orales, dirigidas a una audiencia, puede apreciarse también en este fragmento de “Triste experiencia”:

Estaba yo en lo mejor de mis trabajos [...] cuando le salió un novio, un estanciero con el cual se casó, yéndose en seguida a poblar el sud de la provincia.

No se tome esto como una metáfora; la rubia tiene *a la fecha* catorce hijos. ¡Qué menos podía esperarse de una mujer tan graciosa para decir sí! (TE-229)⁹.

Los saltos prolépticos corresponden a la ventaja temporal del narrador con respecto al personaje y sirven de excusa para generar el vínculo de complicidad del primer nivel (narrador-narratario). La forma impersonal “no se tome”, lejos de debilitar el lazo, lo refuerza al encontrarse en el contexto humorístico de la exclamación final, y porque ayuda a dar el efecto de verosimilitud buscado.

La intención de dar verosimilitud en su prosa lo lleva también a apelar a datos extraficcionales. Un claro ejemplo de esto es el del citado “Sobre cubierta” donde, haciendo un juego sobre los lugares comunes de los enamorados, se defiende:

La noche de que hablo era realmente de luna en el mar rojo y quien lo dude puede consultar el almanaque, donde encontrará para la noche del 21 de enero de 1897 asignada una luna en el período inicial de su menguante (SC-260).

Nuevamente hallamos en la voz aclaratoria del narrador una apelación indirecta a otro, mediante un giro impersonal (“quien lo dude”), y la precisión minuciosa de los datos que dan, a la vez, un efecto cómico.

En cuanto al grado ficcional del contenido de lo que se relata en las narraciones del *corpus*, ya se ha hablado en el capítulo precedente con motivo de la figura del dandy con la que se identifica el “yo” en tanto personaje. Un contemplador enamorado de la belleza, que, sin embargo, ironiza sobre su conducta y galantería:

Margarita se fue; yo me encontré solo y me dije para mis adentros:

⁹ Sin itálica en el original.

"¡Te has conducido como un hombre virtuoso y continente; debes estar contento de ti mismo!"

... Pero no estaba contento de mí mismo; y aún, eso de haberme conducido como un hombre virtuoso y continente, ¡tal vez no fue culpa mía!

¡No metería las manos en el fuego por tal causa! (NC-286)

El desdoblamiento del “yo” se advierte en este fragmento no sólo en lo temporal, sino especialmente desde el aporte emotivo. Aunque la identificación de la persona es total, hay una disociación de las emociones y juicios: de una parte, la conformidad o no con sus acciones como personaje y, de otra parte, la voz del narrador que comenta la situación mediante la duda y no la certeza. La intención parece ser aquí la de “humanizar” la voz que narra, estableciendo, de ese modo, la cercanía con el narratario en el presente de la enunciación.

3. 2. **Estilo y lenguaje conversacional: hacia el lector**

Parece haber sido Eduardo Wilde un conversador cautivante, y quienes le oyeron definen su charla como una fiesta del ingenio. No nos cuesta creerlo, pues hasta sus libros son libros `conversados´ (Echagüe).

Escardó afirma que la prosa de Wilde tiene un alto valor didáctico: “Toda su prosa parece dominada por un intenso deseo de ver claro y de que los demás también vean claro” (Escardó, 1959:93). Por eso creemos conveniente unir esta `prosa científica´, que busca la claridad y la objetividad a su meta, que consiste en hacer que otros vean claro. En consonancia con esto, explica Terán (2000:9) que la elite del ochenta se apoya en el prestigio de la ciencia para legitimar sus argumentaciones, las cuales, en conformidad con el método científico, debían estar orientadas al público – especializado o no– con la mayor claridad posible¹⁰. Es decir que en esta elección de la

¹⁰ Se pretendía que la ciencia fuera accesible a todos: en efecto, el cientificismo garantizaba el “inclusivismo democratizador del saber” (Terán, 2008:97).

técnica de escritura comienza a traslucirse la necesidad de un receptor: el lector. En este sentido, este tipo de prosa se une al tono conversacional de sus escritos.

La mayor virtud de esta habla es mantenerse en este delicado tono medio que era el de sus iguales, el de sus lectores, cómplices que sabían bien el significado de ciertos guiños y reían o se irritaban por las mismas razones que conmovían o no al conversador infatigable. Y hablaban su mismo lenguaje (Borello, 1974:104).

Además del humor, es corriente en la literatura de la generación del ochenta el uso de estrategias literarias para simular un discurso oral. Un estilo conversacional en que el narrador en primera persona dialoga con uno o más lectores ideales explícitamente marcados en el texto. Este acercamiento de oralidad a la escritura pretende restablecer condiciones que la acercan a algunos rasgos de lo lúdico.

Semejante al juego, la conversación se da en un aquí y ahora, dentro de unas determinadas reglas¹¹ y requiere, por lo general, más de un participante (locutor y alocutario). Por otro lado, a veces también puede asociarse con una forma de entretenimiento, de algo que no requiere esfuerzo (o por lo menos, menos esfuerzo del que requeriría la lectura). Este rasgo se traduce, en la escritura, en el uso del tono coloquial, de un registro más cercano y familiar al escritor y al lector. Estrategia también usada por los literatos del ochenta:

El tono coloquial como recurso literario también es importante porque marca el inicio de una época en que el lector no quiere desperdiciar su tiempo y hay que entretenerlo y retenerlo con amenidad y con una prosa liviana, fluida. En las *Causeries* nos hallamos en un momento de cambio, cercano al inicio de la oralidad secundaria, en que los medios audiovisuales se prefieren a la escritura y es más rápido ver y oír que leer (Carricaburo, 2000:73).

¹¹ Por ejemplo, las reglas pragmáticas que dividen el discurso en turnos o fórmulas de cortesía, etc.

Los autores del Ochenta reflejaban en su literatura el lenguaje real y cotidiano (Carricaburo, 1999:184), por ejemplo, con la inclusión de la charla, recurso que tiene como exponente principal a Mansilla. Lenguaje familiar y llano, coloquial que –según Borello (1974:109) – incluye de algún modo a la creciente clase media como lectores. Hay una búsqueda de claridad frente a la retórica literaria tradicional e, incluso, un cuestionamiento o rebelión contra ella¹².

La constante estilística en la literatura de Wilde consiste, entonces, en claridad y originalidad, según las palabras del propio autor en *Aguas Abajo* (Frugoni, 1973:26). Deseo de originalidad, claridad, elegancia y novedad; frases breves y naturalidad. En efecto, para Maturo, su base expresiva es “el lenguaje conversacional argentino”, preciso intelectualmente y estéticamente lleno de naturalidad. También la audacia en su expresión que permite el humor o las matizaciones del sentimiento, y su criticismo que lleva a la ironía.

Dice Maturo: “Wilde es un romántico tocado por un fuerte espíritu de análisis” (20). Por eso llega a caracterizar este tipo de prosa como ‘prosa científica’, porque tiene una preocupación por la autenticidad y la precisión, dejando de lado la retórica y la elocuencia a favor de la fidelidad al pensamiento. Tampoco busca formas ideales para ajustar su expresión, ya que considera la literatura como ejercicio vital. Wilde y Mansilla consideran el lenguaje “como una expresión de la psiquis, en constante evolución y por lo tanto en permanente renovación, imposible de atar a normas rígidas” (Carricaburo, 1999:187).

No parece un dato menor que criticismo y claridad hayan sido también los propósitos estilísticos en su larga carrera como redactor en la prensa. Observa Escardó (1959:86) que en su labor periodística abundaron los artículos de sátira y combate,

¹² No obstante, Baudizzone (1942:8), en el prólogo a su antología *Los conversadores*, caracteriza a los autores del ochenta (entre los cuales figura Wilde) como continuadores de una tradición española encarnada en nuestro país: la de la conversación amena, anecdótica e ingeniosa.

favorables para desarrollar un estilo que reflejara la observación aguda y claridad de pensamiento, veracidad e ironía.

Para Ludmer, esta búsqueda por la claridad es, además, una forma de oponerse al orden impuesto:

Cané, López y Wilde tienen una posición doble y ambivalente frente al cambio de 1880: [...] su oposición al nuevo orden no es política sino cultural. [...] Postulan una estética 'aristocrática' de la sencillez, y critican el barroquismo francés de la 'cultura moderna' (Ludmer, 1999:31).

Hay una rebelión también en el uso de neologismos y cambios ortográficos para combatir el lenguaje reglado¹³. Y, por supuesto, el humor y la ironía como “recurso para desnudar algo encubierto” (Korn, 2005:25). Modern lo adjudica a su “visión traviesa y escéptica, de desafío a los lugares comunes y a las verdades tradicionalmente aceptadas” (Modern, 1994:356).

Como se dijo en el apartado anterior, las observaciones y análisis en sus textos no parten únicamente del mundo circundante, sino también de la experiencia interior: el desdoblamiento de sí, el recuerdo. La claridad resulta aquí de evadir la digresión, ubicando la temática central del relato por encima de su subjetividad (aunque la suponga). Se superponen, entonces, una vez más emotividad y subjetividad, pues la observación del detalle minucioso del recuerdo viene muchas veces a frenar, a contener un desborde emocional en el relato (Maturó, 1984:30) y llega a dar muchas veces un giro irónico o humorístico, un guiño a quien lee, el 'interlocutor' del relato (Bouilly, 1970:41). Es el recurso que baja la tensión del clímax emotivo y que busca mantener el

¹³ Sin embargo, Carricaburo observa que Wilde es, entre los escritores del ochenta, “de los que más se resisten al uso del voseo” (205). En el caso de este *corpus*, todo su tratamiento hacia un interlocutor es formal, bajo la forma de “usted”, excepto en “Novela corta y lastimosa”, cuando le pregunta el nombre Margarita, la camarera italiana, donde la forma verbal no lleva tilde ni en la primera ni en la segunda edición: “¿Cómo te llamas?” (NC-285 y en la segunda edición original de Peuser: p.471) .

contacto con el 'otro-lector' en el primer nivel más que expresar completamente la subjetividad de su 'yo' emotivo-lírico.

En el nivel del juego, este contacto con el lector es necesario para la coparticipación. El lector es un receptor modelado por el discurso generalmente explícito, aunque no siempre. Será llamado "lector" o "ustedes", y será apelado directa o indirectamente mediante el uso del artículo y la tercera persona en la forma verbal ("habrá notado *el lector*", en SC-260) o mediante giros impersonales ("*quien lo dude*", *ibídem*). En el mismo nivel que el narrador¹⁴, este narratario cumplirá un idéntico rol: el de participar del juego como espectador, siendo cómplice y partícipe de las emociones y sentimientos del narrador, que sentirá a la par de este último, identificándose con él:

No quiero entrar a describir minuciosamente las facciones de la famosa rubia moscovita, porque *cada uno de ustedes* ha de creer que describo las de su novia, de su amada o de su mujer. (CC-165)¹⁵

Según Rubio Montaner, cuando desaparece el distanciamiento entre narrador e historia, se produce la desaparición del distanciamiento entre lector e historia; de modo tal que el lector queda también trasladado al centro de la esfera del cuento (Rubio M., 1991:243). La presencia de una segunda persona hace que el lector real pase a formar parte de esa audiencia creada por el texto, induciéndolo a la identificación con el lector ideal o modelo. Por tanto, haciéndolo partícipe del juego (Mildorf, 2006:47). Esta inclusión es similar a la que el yo-personaje hace al generalizar sus sentimientos, como se verá en el capítulo correspondiente al segundo nivel de juego. Es importante destacar, sin embargo, que en ambos casos se trata de ampliar el juego con la inclusión de

¹⁴ Para Genette, el narratario es un elemento de la situación narrativa que se ubica necesariamente en el mismo nivel diegético que el narrador (Genette, 1972:265). De modo tal que a un narrador intradiegético corresponde un narratario intradiegético, y a uno extradiegético, un narratario también de esta categoría.

¹⁵ Sin *itálica* en el original.

participantes (y no espacial o temporalmente, por ejemplo) con un alto grado de identificación –real o supuesta– con la primera persona.

3.3. Humorismo

Más allá de la identificación emocional, los co-jugadores (narrador y narratario), para participar de esta propuesta lúdica, requieren una disposición particular que es la de excluir lo serio para poder así dar paso al juego. Y para intensificar esa oposición a lo serio, nuestro autor hará uso de un rasgo que se cuenta entre los más salientes de estilo y que pertenece a su generación: el humor.

En su famoso ensayo *Eduardo Wilde*, Escardó sostiene –y aquí la crítica es unánime– que la principal característica de Wilde como escritor es su humorismo. Es una actitud constante que aparece en diferentes matizaciones estilísticas: ironía, contraste, hipérbole, paradoja, sutileza, chiste, travesura, ocurrencia, parodia... Pero, hay en su literatura, además de humorismo, ternura (aunque sin sentimentalismo¹⁶ o sensiblería), y nunca indecoros o cinismo. Ahora bien, para este biógrafo, lo esencial en el estilo de Wilde es la travesura:

Más que la ironía, más que la burla, más que la contemplación de lo serio con ojos risueños y de lo trivial con ojos severos, es lo travieso lo que salta en cada página; aún diríamos que lo travieso es más fuerte que su propósito de escritor (Escardó, 1959:85).

Esta “travesura” no es más que la actitud lúdica que aquí analizamos y que se complementa con el humor en tanto opuesta a lo serio. Y que se manifiesta incluso en el nivel de la escritura en los cambios bruscos de estilo: en el pasaje de lo real a lo

¹⁶ Según Echagüe, el sentimentalismo es el elemento del que rehúye constantemente Wilde, lo cual le da algunas libertades. La más importante es que le permite hacer “juegos de ingenio” a partir de casi cualquier observación (Echagüe, 1944:282).

fantástico o de la descripción fotográfica al comentario mordaz y humorístico, de la prosa sobria a la nota hiperbólica, etcétera.

Con el humorismo, recurso constante en su literatura, se busca no sólo una reflexión sobre lo circundante, sino sobre todo una cierta predisposición al placer de la lectura. Ya como terapia para el pesimismo y desconsuelo del propio autor como sostiene Escardó¹⁷, ya como compromiso con los problemas más profundos de la realidad como quiere Maturo (1984:22) o simplemente como un mero divertimento, la presencia del humor supone un pacto particular con el lector. Propone una complicidad opuesta a lo solemne que genera o bien un distanciamiento crítico o tan sólo un entretenimiento. Es decir, estrechando el lazo entre narrador y narratario.

La voz del narrador contará, entonces, con distintas apariciones a lo largo de las narraciones, siempre para intensificar esa coparticipación. Muchas veces tendrán, además, un carácter humorístico; incluso cuando establece una mayor distancia con él, como en el ejemplo a continuación:

Y lo suspendo [al relato], no por respeto a la moralidad del lector, en la cual creo medianamente, sino porque el fin es desastroso (NC-286).

Este alto en el relato responde a la intención de establecer la complicidad en la galantería de un hombre frente a una dama¹⁸. Una vez más, se busca afirmar la relación narrador-narratario, aunque en este caso, desde la distancia formal (uso de la tercera

¹⁷ El humorismo supone, para Escardó, inconformismo (aunque no la resignación) y es un rasgo de la personalidad y no una mera técnica, ya que debe su existencia no a lo externo, sino más bien a la mirada personal: “los motivos nacen y crecen siempre en el propio mundo sensitivo” (Escardó, 1959:67).

¹⁸ Cabe aclarar que, puesto que en el primer nivel se busca la identificación narrador-narratario, ambos suponen los mismos rasgos básicos tales como ser hombres que gustan de contemplar cierto tipo de belleza femenina.

persona: “el lector”) unida al cuestionamiento de su moralidad¹⁹. Este contraste genera el efecto humorístico que servirá para realzar la propuesta lúdica.

Una de las formas en que Wilde manifiesta su humorismo es en la síntesis y la paradoja para expresar ciertas verdades originales. Busca lo esencial de las cosas muchas veces de la relación novedosa de dos situaciones (Escardó, 1959:91), irónicamente, utilizando la lógica formal para llegar a una conclusión sorpresiva y humorística. Observa, asimismo, Monner Sans, en la técnica de escritura las transiciones repentinas, contraste e imprevistos, originalidad en la adjetivación y el empleo de los verbos (Monner Sans, 1939:15).

Se advierte que también en el nivel estructural y lúdico, el humor tiene la función de unir, tal como lo hace en el nivel del estilo y la ideología (prosa subjetiva-estetizante y objetiva-cientificista). Estos ejemplos muestran cómo el humor conecta los dos niveles enunciativos, al producir generalmente un corte en el enunciado para volver a la diégesis, donde el yo-narrador se dirige a su audiencia modelada, de este modo, por su mismo discurso. Es el recurso para retomar el juego en ese otro plano, entrelazando los niveles.

Los casos donde este salto de nivel se produce, se mantienen a lo largo de casi toda su obra literaria en los mismos puntos, como han hecho notar los críticos. En general, Wilde evita los lugares comunes y expresa su propia visión/interpretación de lo que lo rodea partiendo de alguna observación que pretende ser ingenua. Así, Maturo lo incluye en el conceptismo y Rojas lo considera precursor de la greguería. Otras veces, el humor se basa en una falsa objetividad (por ejemplo con explicaciones inventadas) o en una ironía que se vale incluso de datos reales, extraliterarios, generalmente en lo que refiere a la política o a la religión.

¹⁹ Más tarde, en el mismo relato, el narrador cuestionará también su propia moralidad, como aquí la del lector, estableciendo nuevamente la igualdad de condiciones.

El fragmento que sigue es una crítica a los políticos, breve y audaz, que surge desde la voz que narra (otra vez un alto en la narración y un salto en el plano temporal) como aclaración de una acción del yo-personaje. Se trata aquí de un dato autobiográfico, de su pasado como funcionario del gobierno:

Pensar una cosa y hablar otra no me cuesta mucho; adquirí la costumbre cuando fui ministro, seguro como estaba de que mis palabras serían tomadas como axiomas y modelos de inteligencia, erudición y talento, aun cuando en su mayor parte fueran vaciedades o necesidades inconexas y tonteras acabadas. (SC-263)

En las descripciones, observa Escardó, el humor se establece por la vinculación de lo físico con lo psicológico. Así, sobre todo en las descripciones de mujeres o en la justa adjetivación, da un rasgo más que su contemporáneo Mansilla, de mirada fotográfica de objetos y personas (Escardó, 1959:89). Dicha forma del humor suele darse en el *corpus* en el segundo nivel en estrecha relación con el componente lúdico correspondiente.

Dos recursos fundamentales en Wilde como en el humorismo en general son la relativización y desjerarquización de la realidad:

El humorismo de Wilde se basa más en la ridiculización de lo aparentemente noble que en la nobleza de lo ridículo. Aunque [...] muchas veces recurre a la ingenuidad del ser considerado más inocente, los niños o los animales, para valorizar sentimientos o ideas que aparecen como más adecuadas que las del adulto (Zanetti, 1980:143).

Contrastes y causalidades originales en comparaciones, metáforas y aposiciones que muestran, a la vez, una relativización de la realidad; mientras que la desjerarquización resulta de colocar al mismo nivel lo humano y lo animal o lo divino. Pero se desjerarquizan también el paisaje y los objetos supuestamente valiosos (142). Las humanizaciones fugaces de ciertos animales no son más que agudas observaciones sobre la sociedad; son, según Escardó, una forma de deshumanizar los prejuicios de los

hombres (Escardó, 1959:88). En el ejemplo, el narrador interviene para opinar sobre las competencias peligrosas con animales:

Sin embargo, en este caso, difícil le sería al Padre Eterno saber cuáles eran los brutos, si los caballos, forzados a descuartizarse, o los hombres, inventores de tales atrocidades. (CC-160)

3. 4. Primer nivel de juego: humor y verosimilitud

Las narraciones del *corpus* son autodiegéticas: están narradas siempre desde una primera persona singular que nos cuenta lo que piensa, lo que siente, y pretende tener un vínculo de complicidad con el lector, al que apela directa o indirectamente. De tal modo que facilita el acercamiento del destinatario con el asunto: lo hace formar parte del juego. Por otro lado, aunque ficcionalizado, el narrador-personaje cuenta con muchos elementos autobiográficos y hasta hace referencias a la realidad extraliteraria.

El autor deja traslucir su propio nombre, profesión y otros datos que funcionan para reforzar aún más este pacto de verosimilitud con el receptor. En varias ocasiones se dirige a un "ustedes", lo que coincide con el tono coloquial que emplea para relatar, como si estuviera hablando a una audiencia. Pero también, consciente del acto de escritura, se dirige al "lector", en un trato generalmente formal, aunque teñido siempre de humor. Este lector es quien determina la narración, a él el narrador le atribuye sus mismos intereses, y hasta un determinado ingenio. La representación de la conversación en la escritura abre camino a una mayor participación del lector: éste encuentra un lugar en la narrativa del ochenta como interlocutor para crear el efecto de oralidad buscado.

Dice Carricaburo en su estudio sobre las *Causeries* de Mansilla, que ese 'otro' con quien crea este ambiente íntimo de cuasi confidencia, no es más que "un argentino de su clase, con su misma cultura, con sus mismas o similares lecturas y experiencias, para que pueda entender los guiños, los sobrentendidos" (Carricaburo, 2000: 79). Es ese mismo lector al que se dirige Wilde en los relatos que nos ocupan, que es, además,

digno de su confianza, ya que de otro modo no le revelaría estos episodios algo íntimos que conforman el segundo nivel de juego.

Esta intención de verosimilitud es crucial en el juego en este nivel, ya que es indispensable la identificación del lector real con la audiencia que proyecta el mismo narrador para su inclusión en la propuesta lúdica. El lector entra así en el mundo del pensamiento del narrador que se constituye como personaje evocando algún hecho del pasado que cuenta también con un componente lúdico que lo estructura. El pasaje entre uno y otro nivel se da constantemente mediante las apariciones de tono humorístico del narrador. El humor, entonces, envuelve la totalidad del relato y tiene como función por un lado, reforzar el juego en el primer nivel, estrechando el lazo de complicidad entre narrador y narratario, y, por otro lado, establecer la conexión entre los dos niveles de forma tal de que conformen una unidad.

El juego, en este primer nivel, consiste, por consiguiente, en la invitación del narrador de hacer partícipe al lector de una lectura superficial/no comprometida/ligera que él da sobre algunos hechos particulares de su pasado. Es, parafraseando a Yepes, una invitación a abrir una ventana a la región de lo lúdico para compartir ese momento de recuerdo. Tanto el narrador como el narratario participarán, a partir de allí del juego mismo como espectadores frente a esa ventana que se abre, la del segundo nivel narrativo. Ahora están también ellos dentro del juego: son también cojugadores.

Bibliografía

- ARA, Guillermo. 1969. "Introducción". En Wilde, E., *Aguas abajo*, Buenos Aires, Huemul.
- BAJTÍN, Mijail. 1965. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza, 1990.
- BAL, Mieke. 1981. "The Laughing Mice: Or: On Focalization". En: *Poetics Today*, Vol. 2, n° 2, Tel Aviv, Duke University Press, pp. 202-210.
- BAL, Mieke. 1985. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 4ta ed., 1995.
- BAQUERO GOYANES. 1970. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- BARTHES, Roland. 1978. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2da ed., 2008.
- BAUDIZZONE, Luis. 1942. *Los conversadores*. Buenos Aires, Emecé.
- BERGSON, Henri. 1900. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada, 1943.
- BORELLO, Rodolfo. 1974. *Habla y literatura en la Argentina*. Cuadernos de Humanitas, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- BORGES, Jorge Luis. 1994. "Eduardo Wilde". En *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- BOULLY, Víctor. 1970. "Estudio preliminar". En Wilde, E., *Antología*. Buenos Aires, Kapeluz.
- CAILLOIS, Roger. 1958. *Man, play and games*. Illinois, University of Illinois Press, 2001.
- CARILLA, Emilio. 1981. "El 80 y el concepto de generación". En *Cuadernos tucumanos de cultura*, San Miguel de Tucumán, Dirección general de cultura.
- CARRICABURO, Norma. 1999. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid, Arco/Libros.
- CARRICABURO, Norma. 2000. "Mansilla y la construcción de la oralidad" en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXV, n° 255-256, Buenos Aires, pp. 57-79.

- COWES, Hugo W. 1956. "Sentido de la perspectiva en un texto literario de Eduardo Wilde". *Revista de la Universidad de Buenos Aires - 5ª época*, año 1, N° 4, Buenos Aires, UBA, pp. 503-525.
- DELLEPIANE, Ángela B. 1996. "Un adelantado del vanguardismo argentino: Eduardo Wilde -humorismo y fantasía-". En AA.VV., *Homenaje A Alonso Zamora Vicente*, Vol. 5, Madrid, Castalia.
- DERRIDA, Jacques. 1967. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- ECHAGÜE, Juan Pablo. 1944. "Eduardo Wilde y su obra". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XIII, pp. 271-291.
- ECO, Umberto. 1962. *Obra abierta*. Buenos Aires, Planeta, 1992.
- ECO, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 1993.
- EDMISTON, William F. 1989. "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory". En: *Poetics Today*, Vol. 10, No. 4, Tel Aviv, Duke University Press, pp. 729-744.
- ESCARDÓ, Florencio. 1959. *Eduardo Wilde*. Buenos Aires, Santiago Rueda editor.
- FREDERICK, Bonnie. 1991. "A State of Conviction, a State of Feeling: Scientific and Literary Discourses in the Works of Three Argentine Writers, 1879-1908" en *Latin American Literary Review*, Vol. 19, N° 38 (jul- dic), pp. 48-61.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita. 1973. "Eduardo Wilde". En Wilde, E., *Tini y otros relatos*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- GADAMER, Hans-Georg. 1960. "El juego como hilo conductor de la explicación ontológica". En *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984.
- GADAMER, Hans-Georg. 1977. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós, 1991.
- GARCÍA LANDA, José Angel. 1996. "Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones". En: *Miscelánea: A journal of english and american studies*, n° 17, pp. 91-122.

- GARCÍA MEROU, Martín. 1973. *Recuerdos literarios*. Buenos Aires, EUDEBA, 1991
- GENETTE, Gerard. 1972. *Figures III*. París, Seuil.
- GORI, Gastón. 1962. *Eduardo Wilde*. Santa Fe, Fondo editorial de la Municipalidad de Santa Fe.
- HUIZINGA, Johan. 1938. *Homo ludens*. Madrid, Alianza/Emecé, 1972.
- JITRIK, Noé. 1968. *El 80 y su mundo*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- KORN, Guillermo. 2005. "Estudio Preliminar". En Wilde, E., *Prometeo & Cía*, Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. 1974. "En torno al arte de escribir de Eduardo Wilde en 'La lluvia'". En *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 2-3, pp. 387-406.
- LUDMER, Josefina. 1999. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil.
- MATURO, Graciela. 1984. *Eduardo Wilde en la encrucijada del ochenta*. Buenos Aires, Teckné.
- MILDORF, Jarmila. 2006. "Sociolinguistic Implications of Narratology: Focalization and 'Double Deixis' in Conversational Storytelling". En Matti Hyvärinen, Anu Korhonen y Juri Mykkänen (eds.), *The travelling concept of narrative*, Helsinki, Helsinki Collegium for Advanced Studies, Universidad de Helsinki.
- MODERN, Rodolfo. 1994. "Homenaje a Eduardo Wilde en el sesquicentenario de su nacimiento". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LIX, pp. 355-361.
- MONNER SANS, José María. 1939. "Eduardo Wilde". En Wilde, E., *Páginas escogidas*, Buenos Aires, Estrada.
- MUSSCHOOT, Anne Marie. 2000. "From Perspective over Focalization to Vision: A Look at New Developments in the Theory of Narrative". En Dirk de Geest et al. (eds.), *Under Construction. Links for the Site of Literary Theory. Essays in Honour of Hendrik van Gorp*. Bélgica, Leuven University Press.
- NELLES, Williams. 1990. "Getting Focalization into Focus". En *Poetics Today*, Vol. 11, n° 2, Tel Aviv, Duke University Press, pp. 365-382.
- PALAZÓN, María Rosa. 1997. "La literatura como juego". En *Analogía filosófica: revista de filosofía*, vol. 11, n° 1, México, pp 109-125.

- PALCOS, Fanny. 1953. "Prólogo". En Wilde, E., *Aguas abajo y sus mejores cuentos*, Buenos Aires, W. M. Jacksonine.
- PRIETO, Adolfo. 1962. *La literatura autobiográfica argentina*. Rosario, Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Litoral.
- PRIETO, Adolfo. 1980a. "La generación del ochenta. Las ideas y el ensayo". En Zanetti, S. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- PRIETO, Adolfo. 1980b. "La generación del ochenta. La imaginación". En Zanetti, S. (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. 1989. "Voces y conciencias en el relato literario-ficcional". En *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. 2006. "Concepts of narrative". En Matti Hyvärinen, Anu Korhonen y Juri Mykkänen (eds.), *The travelling concept of narrative*, Helsinki, Helsinki Collegium for Advanced Studies, Universidad de Helsinki.
- ROJAS, Ricardo. 1960. *Historia de la literatura argentina* (Tomo II: "Los modernos"). Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- ROMERO, José Luis. 1965. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 4ta ed., 2003.
- RUBIO MONTANER, Pilar. 1991. "La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona". En *Epos: Revista de filología*, nº 7, Madrid, UNED: Facultad de Filología. pp. 235-258.
- SILVA OCHOA, Haydée. 1999. "Paradigmas y niveles de juego". En Ramos, J. L. (coord.), *Juego, educación y cultura*, México, ENAH - Conaculta.
- SILVA OCHOA, Haydée. 2005. "La métaphore du jeu dans le Nouveau Roman. Une proposition d'analyse des structures ludiques en littérature". En *Anuario de Letras Modernas*, vol. 12, México, UNAM.
- TERÁN, Oscar. 2000. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la 'cultura científica'*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2da ed., 2008.
- VERGARA DE BIETTI, Noemí. 1976. *Humoristas del ochenta*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- WILDE, EDUARDO. 1899a. *Prometeo & Cía*. Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional. (Colección Los Raros; 6), 2005.

WILDE, EDUARDO. 1899b. *Prometeo & Cía*. Buenos Aires, Jacobo Peuser. 2da edición.

YEPES, Ricardo. 1996. *La región de lo lúdico. Reflexión sobre el fin y la forma del juego*. Pamplona, Cuadernos de Anuario Filosófico.

ZANETTI, Susana. 1980. “La `prosa ligera´ y la ironía: Cané y Wilde”. En *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.