

AGUAS ABAJO: LA “ENAJENACIÓN” DE EDUARDO WILDE

Emiliano Matías Campoy
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Frente a una corriente crítica que ha incluido la novela Aguas abajo de Eduardo Wilde en el género autobiográfico, el presente trabajo ilumina esta obra a partir de los aportes críticos realizados por Lejeune acerca de dicho género. De esta forma, se propone demostrar que Aguas abajo no debe ser considerada como la autobiografía de su autor a pesar de las relaciones que pueden establecerse entre la biografía del escritor y los avatares del protagonista.

Se demuestra, además, que las características del texto corresponden con mayor acierto a lo que el crítico francés denomina novela autobiográfica. Esto se debe a la ruptura por parte de Wilde del "pacto autobiográfico", que Lejeune propone como requisito indispensable para considerar una obra como la autobiografía de su creador. Así, la imposibilidad de identificar plenamente la figura del autor en la imagen de Boris, el protagonista, produce en el lector una vacilación y establece lo que el mismo crítico denomina como pacto ambiguo. Otro factor que intensifica este desconcierto es el uso de un narrador en tercera persona más cercano a la biografía.

En este trabajo se propone también la idea de Boris como un alter ego de Wilde, que el autor configura intencionalmente para expresar con toda libertad sus reflexiones y sentimientos críticos hacia la sociedad que lo rodea y hacia su propia persona.

Palabras claves: Eduardo Wilde - Aguas abajo - género autobiográfico - pacto ambiguo - novela autobiográfica

Abstract

There is a critical trend that has labeled Eduardo Wilde's novel Aguas abajo as autobiographical. Considering this tendency, the following study enlightens Wilde's work from Lejeune's criticism on the autobiographic genre. This paper aims at showing that Aguas abajo must not be regarded as its author's autobiography, despite the relations that can be established between the writer's biography and the protagonist's adventures.

Besides, this analysis demonstrates that the characteristics of the text directly correspond with the autobiographical novel as identified by the French critic. This association is due to Wilde's breaking of the "autobiographic pact", which is projected by Lejeune as an indispensable requirement to include a work as its creator's autobiography. Thus, the impossibility of fully connecting the author's image to that of Boris, the protagonist, produces hesitation in the reader and establishes what the critic calls an ambiguous pact. What's more, the use of the third person narrator, intensifies the uncertainty, and approaches the genre to a biography.

This work also demonstrates the idea of Boris as Wilde's alter ego, intentionally expressed by the author in order to openly convey his reflections and critical feelings towards the society around him as well as towards himself.

Key words: Eduardo Wilde – Aguas abajo – autobiographic genre – ambiguous pact – autobiographic novel

Introducción

En el presente trabajo intentaremos demostrar cómo *Aguas abajo*, a pesar de su fuerte anclaje biográfico, no puede considerarse la autobiografía de Eduardo Wilde, como algunos críticos insisten en catalogarla, sino que su estructura responde, con mayor acierto, al género *Novela autobiográfica*, propuesto por Lejeune.

Por lo tanto, realizaremos un análisis de la obra a la luz de ese concepto y estableceremos qué puntos del *pacto autobiográfico*, propuesto por dicho crítico, entran en conflicto con las características de *Aguas abajo*. Para ello, hemos decidido plantear la relación de identidad autor-narrador-protagonista, de la siguiente forma: en primer lugar, nos ocuparemos de la *relación autor-protagonista*, donde se analizará el problema de la referencialidad y del lugar que ocupa el lenguaje en esta diada¹. En una segunda instancia, atenderemos a la *relación autor-narrador*, donde observaremos los aspectos que presenta el narrador y su filiación con el autor.

A lo largo del trabajo, nos manejaremos con los términos *relato* u *obra* cada vez que hagamos referencia a *Aguas abajo* para no caer en contradicciones, hasta no haber definido si nos encontramos ante un pacto autobiográfico o un pacto ficcional (también llamado novelesco).

Consideraciones previas acerca del género autobiográfico

Definición de autobiografía

Mucho se ha discutido sobre el concepto de *autobiografía* y los alcances del mismo. Por eso es conveniente, en primer lugar, establecer cuál será la definición de *autobiografía* que guiará nuestras observaciones y fijar cuáles son los límites, aunque difusos, de la categoría *género autobiográfico* con que nos manejaremos a lo largo del trabajo.

Creemos que la definición que más se ha aproximado al concepto de lo que entendemos por *autobiografía* es la del crítico francés, Philippe Lejeune, quien afirma que la *autobiografía* es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida y, en particular, en la historia de su personalidad”².

Esta definición adquiere tal rigurosidad, que el autor llega a declarar: “La autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es”. De esta forma, Lejeune sugiere que la ausencia o

incumplimiento de uno solo de los requisitos, de lo que denominará *pacto autobiográfico*, excluye toda posibilidad de suponer a una obra como la autobiografía de una persona.

Esto es así debido al carácter “contractual” del género autobiográfico. Para Lejeune en el relato autobiográfico se establece un pacto entre el autor y el lector y ambos sujetos deben cumplirlo.

Requisitos del pacto autobiográfico

Ahora bien, el primer requisito que se establece, al hablar de *pacto autobiográfico*, es que se cumpla la identidad *autor-narrador-personaje principal*³, es decir, una relación de identidad entre los sujetos. Esta condición fundamental es infringida en *Aguas abajo* debido a que Wilde ha otorgado un nombre distinto del suyo al protagonista del libro. Este hecho pone en tela de juicio la inclusión de la obra dentro del género autobiográfico, en el sentido estricto propuesto por Lejeune.

El segundo requisito es que se cumpla lo que el crítico francés denomina el *pacto referencial*, es decir, que el texto aporte información sobre una realidad externa a sí. Esta disposición es la que ha llevado a confusión, a lectores y críticos, a la hora de incluirla dentro de este género, como veremos más adelante.

***Aguas abajo* de Eduardo Wilde: Estructura y contenido**

Muchos hombres de la generación del ochenta vieron en la infancia un paraíso perdido y volvieron a ella en sus recuerdos, para luego volcarlos en libros. Tal es el caso de *Juvenilia* de Miguel Cané⁴.

Pero en *Aguas abajo*⁵ la realidad es muy distinta. En esta obra encontramos, más que la historia sobre la infancia de Boris, un análisis casi psicológico del mismo. El narrador no sólo cuenta al lector lo que Boris siente sino que analiza las emociones del niño. Análisis que se fundamentan en los conocimientos paidológicos y psicológicos de Wilde.

Los primeros dos capítulos hacen una descripción del tiempo y el espacio en donde se desarrollarán los acontecimientos. Pero a partir del tercer capítulo encontramos una serie de subtítulos que nos dan una idea de lo que mencionábamos anteriormente, por ejemplo: III. A. *Influencias de las percepciones e impresiones sobre las ideas, sentimientos y actos de Boris...*; E. *Teoría nueva sobre los sexos. Feliz acontecimiento que modifica su teoría. Constanza*; etcétera.

Wilde nunca alcanzó a terminar su obra, puesto que la muerte se lo impidió⁶. Pero el lector puede tener una aproximación de cómo hubiera continuado la obra por un plan general que el autor trazó a modo de índice para su propia organización. Esta información queda registrada en el capítulo V bis, compuesto por el Editor.

Basándose en este plan general, los críticos y el mismo editor han deducido que el escritor sólo tenía proyectado escribir la infancia y parte de la juventud, con lo cual estaríamos ante *literatura de evocación*. Esta deducción puede ser discutida si se presta atención al epígrafe con que comienza la obra:

La vida humana
corre aguas abajo
hasta que el Destino
la detiene.

Este epígrafe condiciona dos posibles interpretaciones del índice y del libro en general: o estamos ante un plan previo parcial o Wilde iba a terminar los días de Boris a muy temprana edad. Esta última posibilidad queda descartada por el solo hecho de que, de haberlo pensado así, aparecería expresado en el plan que ha llegado hasta nuestros días.

Como dijimos anteriormente, la muerte le impidió al autor revisar y corregir lo que ya tenía escrito hasta ese momento. Este es el motivo por el cual la obra presenta “[...] ciertos desaliños de redacción, sobre todo en la estructura sintáctica no siempre precisa y clara, en la puntuación, caprichosa o descuidada, y en la conexión entre algunos pasajes sin aparente unión lógica”⁷.

Irregularidades estilísticas que no impiden una lectura placentera del libro. Además, *Aguas abajo* es una obra que interesa y entretiene al lector por su gran dinamismo y fluidez, debido a la cantidad y variedad de tópicos que en ella se presentan y a la claridad con la que Wilde los expone.

Intentos de incluir a la obra en el género autobiográfico

Sólo por pudor estético se explica que *Aguas abajo* “[...] deba leerse en clave y en guardia, es decir en el permanente equívoco de entender por ficción novelesca lo que es estricta biografía, y viceversa, sin que el autor abandone por un instante la manifiesta coquetería de mostrarse y negarse al mismo tiempo”, como señala Adolfo Prieto⁸.

Aguas abajo ha sido utilizada por algunos críticos para arrojar luz sobre los primeros años de vida del autor. Para Guillermo Ara “*Aguas abajo* es, indisputablemente, una autobiografía de Eduardo Wilde. Boris oculta apenas al autor de *Prometeo y Cia*”⁹. También Victor Bouilly, basándose en la afirmación de Ara, dice: “Toda su producción tiene al doctor Wilde como protagonista en el relato, como viajero o autobiógrafo, y los problemas que en aquella se presentan son también los del autor”¹⁰.

Tales afirmaciones adquieren sentido si prestamos atención a las palabras con las que Bouilly continúa su exposición. En ellas, se pone de manifiesto qué entiende este crítico por literatura autobiográfica:

Es posible que toda la literatura sea en mayor o menor grado autobiográfica, en la medida en que la creación personal desarrolla el mundo interior de cada uno, como protagonista declarado o como simple refractor de los hechos representados¹¹.

Estas palabras evidencian una concepción amplia de lo que podría considerarse como *literatura autobiográfica* o *literatura del yo*. Pero esta amplitud desdibuja los límites del género autobiográfico. A partir de estas afirmaciones, podríamos aseverar

que toda literatura es autobiográfica, hecho que acabaría por invalidar la existencia del género autobiográfico como tal. Por lo tanto, siguiendo la línea de pensamiento expuesta por Lejeune, explicaremos por qué *Aguas abajo* no puede concebirse como la obra autobiográfica de Eduardo Wilde e intentaremos incluir la obra en un género más acorde con sus características.

Relación autor-narrador-personaje principal

A la luz del primer requisito propuesto por Lejeune, analizaremos las relaciones *autor-protagonista* y *autor-narrador*, respectivamente, para observar cuáles son los puntos de conflictos que dieron origen a la hipótesis del presente trabajo.

Relación autor-protagonista

En este apartado observaremos qué rasgos de Boris, el protagonista, son compartidos por su creador. Para esto, repararemos en la relación o interacción entre los recuerdos y la imaginación del autor para la elaboración de su personaje; en la duplicidad de la personalidad –que Wilde afirma haber practicado– y, finalmente, en el uso del lenguaje en la creación del personaje.

Memoria e imaginación

Para Olney, la memoria no es un instrumento pasivo al servicio del autor sino una herramienta que permite reelaborar los hechos, confiriendo una sugerencia de eterno presente a la vida que el escritor está redimiendo del pasado¹². Tal vez Wilde haya experimentado una sensación análoga y por eso decidió comenzar su libro con unos versos en italiano que, según afirma el narrador, “expresan la verdad de la vida y entrañan una consoladora filosofía” (p. 49):

*Il passato non è, ma ce lo pinge
la viva remembranza.*

*Il futuro non è, ma ce lo finge
la fervida speranza.
Il presente sol è, ma in un baleno
Fugge del nulla in seno.
Dunque la vita è appunto
una memoria, una speranza, un punto!*¹³ (p. 49).

Ante la imposibilidad de asir lo que ya no existe sino mediante el recuerdo, el autor de *Prometeo y Cia.*, inventa a un niño llamado Boris en el cual conjuga su niñez y su madurez. El recuerdo se combina con la imaginación y la experiencia de un ser adulto y sobre la base de su vida elabora otra, que ya no es suya sino de Boris.

Según Vico, en la memoria confluyen e interaccionan los recuerdos y la imaginación. Este pensamiento lo lleva a la conclusión de que la memoria posee tres aspectos diferentes, a saber:

- 1) el de memoria en sí misma cuando recuerda cosas; 2) el de imaginación cuando las altera o imita; 3) el de la invención cuando les da un nuevo giro o las pone en una disposición y relación apropiadas¹⁴.

Por ser Boris el protagonista del libro, es difícil saber cuándo estamos ante recuerdos libres de toda alteración (tal vez no haya ninguno) y cuándo ante recuerdos que se conjugan con la imaginación convirtiéndose en material literario. Por ejemplo, Guillermo Ara en la "Introducción", advierte que aparentemente la presencia de Ester en el relato "acusa todas las formas de una pasión adulta y se ve que Wilde no ha vacilado en dotar a Boris de sentimientos quizá ajenos al instante mismo en que sitúa la anécdota"¹⁵. De ser esto real y confirmable los límites entre "realidad" (recuerdo) y "ficción" (imaginación) se disuelven y agregan algunas cuotas de duda a la vacilación lectora. Es decir, estaríamos ante una reelaboración o elaboración del pasado y por lo tanto de la construcción de un yo dentro del relato, que a su vez no comparte el nombre del autor.

En cuanto al tercer aspecto propuesto por Vico, al comienzo del libro el autor escribe una ADVERTENCIA donde manifiesta que a lo largo del libro, el lector encontrará “muchas incongruencias y anacronismos, porque figurarán en un mismo capítulo o párrafo las ideas del sujeto que se describe, correspondiente a diversas edades, siendo algunas el desarrollo de las primitivas, ya en el mismo sentido o en otro” (p. 47). Veamos un ejemplo: “Entrado a su edad madura Boris a [sic] habérselas con el mundo, fue convicto y confeso de materialista: mientras tanto, lo hemos visto tan idealista que solamente lo quimérico era lo real para él” (pp. 86-87).

Inmediatamente después, el narrador cree conveniente reiterar a sus lectores que se ve obligado a incurrir en estos anacronismos para no tener que volver, más adelante, sobre el mismo tema.

Encontramos otro ejemplo de esta técnica cuando el narrador cuenta la llegada de la familia “de un señor Paz”, que huye de Rosas. En párrafo aparte, luego de hablar de la señora de Paz dice: “Años más tarde Boris encontró a las preciosas hijas de esta señora, casadas y, naturalmente, desgraciadas como corresponde a los altos designios de la Divina Providencia”¹⁶ (p. 161).

La utilización de esta técnica no es azarosa, sino que contribuye al análisis psicológico, y en parte paidológico, que creemos impulsa la creación de esta obra.

Es importante destacar que la memoria, o la intencional falta de ella, también se pone en función del autor para ocultar o condenar al olvido algunos pasajes de la vida que se recuerda y se ficcionaliza. Como afirma Adolfo Prieto: “Los intrincados mecanismos del olvido, la perspectiva del tiempo, la trama de intereses personales o de grupo, son eficaces auxiliares en la tarea de trastocar fechas, deformar anécdotas, invertir o suprimir el orden real de los sucesos”¹⁷.

En *Aguas abajo*, es frecuente encontrar pasajes donde el narrador afirma que Boris no recuerda tal o cual cosa. De esta forma, la memoria también podría estar al servicio del pudor estético de Wilde, o simplemente para aumentar el desconcierto

del lector y estimular la distancia autor-protagonista. Tal es el caso de la descripción de un hermano de Boris, Gregorio, con el cual no tenía buenas relaciones: “Boris no recuerda ninguna otra peculiaridad de Gregorio ni su vida, a no ser que se casó en Salta; tuvo una regular familia de varones y mujeres y vivió, no sé como, hasta que Boris, Ministro de Instrucción Pública [...]” (p. 178). Y también: “En determinadas fiestas -Boris no recuerda en cuales se organizaban tiendas al diminuto [...]” (p. 157).

Por lo tanto la distancia entre Wilde y Boris está dada, no sólo, por las limitaciones de la memoria y por la imaginación que – voluntaria o involuntariamente– desordena los recuerdos, sino también, por los mecanismos de olvido.

De acuerdo con esto, Gusdorf señala que

[...] al igual que no se puede reconstruir el pasado como fue, tampoco la autobiografía (en el caso de encontrarnos ante una obra perteneciente a dicho género) puede reconstruir el pasado, sino que consiste en una lectura de la experiencia [...] al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia.

De esto se desprende que “al yo que ha vivido se le añade un segundo yo creado en la experiencia de la escritura, razón por la que se concluye que el *motto* de la autobiografía debería ser ‘Crear, y al crear, ser creado’”¹⁸. Tal vez este sentimiento hizo que Wilde se sintiera enajenado, es decir, ajeno a sí mismo, y por lo tanto creara un *alter ego* referido a su infancia.

Boris como *alter ego* de Wilde

Para John Eakin: “Escribir autobiografía es una forma de enfrentarse a la dimensión irrecuperable del pasado”¹⁹. Es indiscutible que al otorgarle una vida a Boris, el autor, se basa en el caudal de sus experiencias y sus recuerdos, y sobre esta plataforma construye una historia a través de la imaginación. Como puede observarse en varios pasajes del libro, Boris remite a un Wilde maduro y crítico. A partir de esta última afirmación

podríamos suponer que Boris es uno, o varios, de los múltiples yoes del fenómeno de duplicación de personalidad, que el escritor confiesa haber experimentado a lo largo de su vida²⁰. Esta práctica también se la atribuye a Boris, en *Aguas abajo*:

Era muy frecuente en Boris ese fenómeno de duplicación de la personalidad, que se verifica en mayor o menor grado en todo ser humano; veíase y sentíase a sí mismo, y veía y sentía otro individuo idéntico a él: deferente, accesible en general, pero que tomaba a veces ciertos aires de supremacía incómodos (p. 52).

Más adelante afirma que “esta sensación de una doble personalidad no se refería solamente a la suya propia; él veía también, a veces, dos personas en aquellas que le interesara” (p. 53).

No es un detalle menor el nombre que Wilde ha concedido a su personaje principal y lo que el narrador nos refiere con respecto a este tema:

Sin duda el cura al bautizarlo no le puso Boris, nombre exótico y tal vez nada ortodoxo, sino Bonifacio Ramón Luis, para matar tres santos de una sola pedrada, como se usa en provincia; pero las gentes no aceptan tal consorcio y con su lógica primitiva, su sentido práctico y su costumbre de apocopar, a favor de un prolijo examen, sacaron de él un extracto y llamaron Boris al muchacho (pp. 49-50).

Vemos que Boris, como es llamado por todos, es la apócope de tres nombres, tal vez de aquí se desprenda la tendencia a la multiplicidad de la personalidad. A cada una de las mismas le corresponde un nombre y las tres convergen en Boris.

También en el protagonista se unen los recuerdos de una infancia que ya no existe, y que no puede ser recuperada, y una nueva visión de mundo que ha llegado junto con la edad madura del autor.

Mediante este recurso de desdoblamiento se crea un *alter ego* que comparte la experiencia de la vida del autor pero que se

aleja lo suficiente de él, por medio de la imaginación; al punto de que no podamos identificarlos. Este *alter ego* es quien produce en el lector la vacilación que le impide firmar un *pacto autobiográfico*, ya que no sabe cuánto posee de la infancia de Wilde y cuánto, de Boris. Siguiendo la línea de pensamiento propuesta por Eakin, el texto no “refleja” a un autor referencial sino que éste se crea a sí mismo, por lo tanto, el yo que ha sido creado por el texto sólo tiene existencia en él. Y por el mismo hecho de ser el resultado de una invención, no es lícito someterlo a una prueba de validación a través de una comparación extratextual.

La “máscara” para la conformación del *alter ego*

Pues bien, hasta aquí hemos dicho que Wilde compone *Aguas abajo* basándose en su experiencia de vida conjugada con la imaginación. Es decir, recoge un pasado y lo transforma -o deforma- mediante el lenguaje. Por lo tanto, creemos conveniente incluir la noción de “máscara” presentada por Paul De Man.

Para este crítico, el tropo mismo de la autobiografía es la prosopopeya, es decir, que el autor del texto “autobiográfico” otorga a la voz narradora un rostro, recubriéndola con una máscara. Pero el lenguaje de los tropos es un lenguaje que despoja y desfigura. En palabras de Paul de Man: “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida que restaura”²¹.

Wilde otorga una voz al pasado, al recuerdo, y es así como va conformando a Boris. Y, en términos de De Man, en la medida que va restaurando ese pasado se va despojando de tal, al desfigurarlo y adjudicárselo a su protagonista. Y es aquí donde cabe preguntarse ¿por qué el autor actúa de esta manera?

Ironía y humor

Eduardo Wilde como todo positivista fue respetuoso de la observación y de la experimentación, del método y de la lógica como base del conocimiento humano. Examinó críticamente al hombre y a la sociedad de su tiempo con la eficacia del humor, la ironía y el sarcasmo. A esto se suma que luego de la muerte de su hermana Vicentita²² nace su escepticismo y su descreimiento religioso, al igual que le sucede a Boris: “La verdad es que Boris, desde la muerte de Vicentita, cambió en mucha parte la índole de sus conceptos; su fe religiosa desapareció y con ella su aplicación a los sucesos de la vida” (pp. 176-177).

Como sostiene Víctor Bouilly “[...] la ironía de Wilde sobre lo establecido y su escepticismo acerca del honor y la fama, aunque nacidos de su propio temperamento y en parte explicables por su biografía, pueden haber sido ‘alentados’ por lecturas de Schopenhauer [...]”. Ironía y escepticismo que no le impidieron manifestar su profundo amor por lo existente²³. El autor de *Prometeo y Cia.* conocía muy bien el aspecto negativo de la ironía y sus nocivo efectos. En *Viajes y observaciones* afirma:

Conozco las más famosas diatribas de la literatura antigua y moderna. Pues bien, en mi concepto, ninguna de ellas iguala a mi poder de injuriar del que no he hecho, ni haré jamás uso. Soy capaz de hacer ruborizar a un chancho negro reprendiéndolo por sus gruñidos, a tal punto conozco las fibras dolorosas de la constitución humana [...] las insidias del humorismo y los secretos de esas frases atadas, tóxicas para quien las merece, que anónimas, a modo de refranes, se difunden en el ambiente y lo saturan²⁴.

La ironía es para Wilde un arma hecha de palabras. A través de ésta, combate y se defiende igual que lo hicieron los hombres de su generación²⁵. El autor encuentra en la ironía una herramienta no sólo para la crítica constructiva, evitando caer en la destructiva, como sus palabras lo demuestran sino también para (re)crear el orden establecido. Muchos pasajes del libro poseen además de la ironía, humor y escepticismo en perfecta

relación de armonía. Esto se debe a que Wilde creía firmemente que el humor conlleva un conocimiento, un descubrimiento, una cierta sabiduría:

El humor es [...] una alta calidad del espíritu. Alguien ha dicho: es necesario que tras de él haya algo que le dé solidez y brillo. Implica un espíritu sano, capaz, penetrado de gravedad. Hay siempre un tinte de filosofía; hay tristeza, profundidad y pasión en los más grandes humoristas (p. 167).

El hombre de esta generación siente una necesidad imperiosa de justificar su accionar ante la eternidad, tal es el caso de Sarmiento en *Mi defensa* o de Mansilla en *Mis memorias*. Pero esta necesidad de demostrar su buen accionar entra en tensión con el pudor de escribir sobre sí que caracteriza a la mayoría de las obras autobiográficas de esta época. A este decoro se le atribuye un valor de "carácter nacional"²⁶. En esta pugna, tal vez, se explique por qué Wilde utilizó a Boris como una máscara o refugio de su pasado, sus pensamientos y sentimientos.

Posiblemente se oculta en un niño para poder expresar sus pensamientos de adulto sin ser criticado o juzgado. Para ello utiliza su infancia, en sentido de inocencia, como refugio, pero la desfigura y se despoja de ella configurando una nueva realidad, que es el resultado de la crítica y la caricatura de su propia realidad. Es la inocencia de Boris, y las licencias que esta permite, un escudo perfecto para no ser juzgado severamente por sus contemporáneos y por el porvenir, para justificar su forma de pensar y sentir la realidad. A modo de ejemplo podemos referir la abierta crítica que Boris realiza "a los rezos y otros temas del catecismo" que según el narrador "se caracterizaban por la imparcialidad y exactitud" (pp. 98 y ss.).

Las críticas que siguen a estos enunciados manifiestan mucho de los razonamientos de Wilde. Estos ecos de la voz del autor conducen al lector a aumentar su vacilación ante lo que está leyendo. Por consiguiente, esta duda le otorga a Wilde una mayor

comodidad para expresar sus ideas y al lector la incapacidad de juzgarlo.

Este tema remite al concepto de *ficciones de yo* propuesto por Michael Sprinker²⁷. Para quien, por medio de estas ficciones, el yo se niega a asumir la responsabilidad como autor del texto poniendo en cuestión, de esta forma, la verdad de lo que el texto dice. Ni lo niega del todo ni lo afirma del todo. El lector vacila ¿es la opinión de Wilde o la de Boris? De esta forma el autor cumple con su cometido, otorgando a la obra, si se quiere, un carácter, además de crítico, lúdico. Es por esto que, según nuestra opinión, se equivocan muchos críticos al afirmar que es una autobiografía, mientras Wilde trata de negarlo desde el primer momento.

Tal vez este recuerdo enmascarado, en la voz y en el rostro, no sólo le permita criticar e ironizar a la sociedad que lo rodea sino que también le permite tomar la distancia necesaria para objetivarse y poder criticarse a sí mismo. Con esto no queremos decir que Wilde se esté autodescubriendo, solamente que tal vez ésta sea la causa de que Boris aparezca como un objeto investigado y criticado por el narrador. Este pensamiento estaría en consonancia con el de algunos críticos que afirman que “el interés por lo psicológico compite con lo autobiográfico atemperando así la evocación”²⁸. También para Guillermo Ara, lo que originó la composición del libro no fue el deseo de autorrepresentación sino más bien el “esclarecimiento psicológico”, teniendo en cuenta la “abundante dosis de ciencia paidológica que tiene el libro”²⁹.

Relación autor-narrador

La presencia de un narrador en tercera persona hace pensar más en una biografía clásica que en una autobiografía. Este recurso fue muy utilizado en la literatura argentina para la composición de autobiografías, en función de ese pudor del que hemos hablado. En *Agua abajo*, el narrador cuenta que revisando sus papeles encuentra una carta de Boris. Ésta es la excusa de la que se vale para recordarlo y para decidirse a contar

quién es Boris: “Boris es un sujeto original por cuya imaginación e índole intrínseca haré algunas excursiones en estas páginas, con la anuencia displicente del resignado corrector de pruebas. Nació de padres emigrados, en una pequeña villa mediterránea de la que a su tiempo daré ciertos detalles” (p. 49).

Un factor de desconcierto y sorpresa que presenta el narrador de *Aguas abajo*, es que por momentos parece olvidarse del personaje y dar a conocer sus ideas o sentimientos sobre lo que está contando, incluso refiriendo al lector experiencias propias que poco parecen aportar a la historia de Boris, o con el único fin de otorgar un carácter universal a los avatares de su protagonista: “El autor de estas páginas, hallándose en la estación de un ferrocarril, escapó por un décimo de segundo de ser destrozado por un tren; pero tuvo tiempo de observar en ese trance, rápido como un relámpago, que el vidrio del farol de la máquina estaba roto” (pp. 50-51).

O más adelante: “Estas fugas intelectuales se hacen patentes en el trato diario; muchas veces nos están hablando y no prestamos atención a lo que nos dicen, por esperar lo que nos van a decir” (p. 51). Y también: “Todos los niños han tenido, es de creerse, ante un espectáculo análogo, la misma idea” (p. 67).

Este narrador que media la relación entre Boris y el lector, cumple por momentos la función de introducir aquellos razonamientos que son muy elevados para un niño como Boris y más adecuados para un Wilde adulto. De esto surge que la identificación autor-narrador, sea más probable que la identificación autor-protagonista.

Esta mediación se ve afectada también cuando el narrador se niega a brindar cierta información al lector. Surge así una sospechosa complicidad entre el narrador y el personaje principal, tal como se pone de manifiesto en la decisión voluntaria de no brindarle al lector la fecha exacta de nacimiento de Boris: “Boris nació en Tupiza (Bolivia), provincia de Choroque o de Chichas, como se quiera, el día... (iba a cometer la imprudencia de designarlo; felizmente, un pudor natural, por cuenta de Boris, me lo ha impedido a tiempo)” (p. 57).

Este pasaje se vuelve significativo desde varios puntos de análisis. Observemos en primer lugar el pudor que utiliza como excusa y el evidente interés por mantener la brecha de distinción entre el autor, el narrador y el personaje. Algo así como “yo cuento la historia de otro que me inspira un cierto pudor natural”. Por otro lado, con este artificio el autor sigue jugando con la vacilación lectora. Por lo tanto, el narrador se convierte en otro factor que contribuye a este no negar pero tampoco afirmar o reafirmar la identidad.

Ahora bien, cabe preguntarse si esta complicidad, identificación si se quiere, autor-narrador en tercera persona, más próximo al del género biográfico, no es acaso otra técnica utilizada por Eduardo Wilde para objetivar su infancia, contribuyendo así a convertirla en materia literaria y con ella recubrir sus ideas de adulto.

Es importante señalar que la focalización, a lo largo de la obra, la realiza sobre Boris y, por lo tanto, su carácter omnisciente se manifiesta mayoritariamente en lo que a Boris se refiere. Este último rasgo no es compartido con el narrador de *biografía* que si bien puede sacar algunas conclusiones o realizar deducciones de lo que sentía o pensaba su sujeto de estudio no lo certifica como lo hace el narrador de *Aguas abajo*. A modo de ejemplo: “El más lejano recuerdo que tenía de su propia existencia se refiere a la época en que podía tener, a lo más, cinco años, y a un episodio cómico y doloroso de su infancia” (p. 62).

Este rasgo de omnisciencia en lo que se refiere al protagonista lo acerca un poco a un narrador de novelas, en el sentido de ficcional. Por lo tanto nos encontramos con un narrador que contribuye a complejizar la caracterización de esta obra por su constante fluctuación.

Como vemos no podemos afirmar que *Aguas abajo* sea la autobiografía de Eduardo Wilde. Pese a que el relato posee una fuerte raigambre autobiográfica, que puede justificarse por la creación de una historia sobre la base de los recuerdos del escritor, no cumple con los principios de identificación autor-narrador-protagonista. Pues bien ahora queda preguntarnos en qué género

podemos ubicar la obra. Para acercarnos a la respuesta consideramos necesario aclarar algunos conceptos.

Pacto ambiguo

Ante el resultado de las observaciones anteriores podemos concluir que nos hallamos ante un texto que, en términos de Lejeune, posee un *pacto ambiguo*. Es decir un texto que manifiesta o expresa las ideas del autor bajo la máscara de un niño de nombre Boris. Pero no sólo las ideas de Wilde sino también una serie de referencias extratextuales acercan al autor a su protagonista.

Pero como hemos comprobado, no se trata de una autobiografía vergonzosa ni escondida, sino que Wilde aprovecha la experiencia de su vida para construir una nueva realidad, de manera que lo real y lo biográfico irrumpen en lo ficcional, o viceversa, provocando incertidumbre en el lector. Pasado el primer momento de desconcierto, el lector se inclina hacia una dirección o hacia la otra y es aquí donde creemos han errado el camino algunos críticos.

Manuel Alberca al hablar de *pacto autobiográfico*, nos comenta que debe respetar dos principios, a saber, el “principio de identidad”, que ya hemos observado que no se cumple, y el “pacto de referencialidad”. Es aquí donde el lector entra en duda debido a que encuentra similitudes entre la vida de Boris y la referencia extratextual de Wilde, por ejemplo: el lugar de nacimiento, la vocación de médico que se revela en los primeros años, el escepticismo del personaje devenido luego de la muerte de su hermana, los nombres de los integrantes de la familia, etc. En fin, son cuantiosas las posibles relaciones y es por eso que, en términos de Alberca, en *Aguas abajo* nos encontramos ante un grado de *referencialidad máxima*. Esto provoca que el lector no este del todo convencido de hallarse totalmente ante un *pacto novelesco*.

***Aguas abajo* como novela autobiográfica**

Lejeune al hablar de los distintos pactos que se establecen en relación con la identidad, o no, del nombre del personaje principal con el del autor, propone un cuadro de doble entrada. Según este cuadro, *Aguas abajo* correspondería a uno de los cuadros que en un principio el crítico consideró como “casillas ciegas”:

Nombre del personaje Pacto	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Novelesco	Novela	Novela	Autobiografía
= 0	Novela	Indeterm.	Autobiografía
Autobiog.	Indeterm.	Autobiografía	Autobiografía

Pero, como más tarde el mismo Lejeune afirmó, estas casillas no están vacías. A la casilla que nos interesa, es decir, la del margen inferior izquierdo, el mismo Lejeune la denomina *novela autobiográfica*.

Por lo tanto para crítico francés: “en el caso de un nombre ficticio (es decir, diferente al del autor) dado a un personaje que cuenta su vida” el lector puede vacilar ante la posibilidad de encontrar datos que se asemejen a la vida del autor “sea por comparación con otros textos, o fundándose en informaciones externas, o incluso en el proceso de lectura de una narración que no nos parece ficticia”³⁰. Situaciones como éstas encuentra a cada

momento el lector de *Aguas abajo*. Ya desde el título, el lector puede establecer relación con una carta que Wilde envía a, quien años más tarde sería su esposa, Ángela Diana de Oliveira Cézane, en 1909; donde el autor confiesa: “Mi vida se va *aguas abajo*, como una balsa de mimbres, y flota en el río sereno, avanzando lentamente a través de los juncos, rumbo al mar infinito” [Las cursivas son nuestras].

En particular para esta obra, la repetición de ideas o de experiencias y anécdotas y la relación que puede establecerse con otros libros de su autoría, ha sido un factor más que ha influido para que algunos críticos consideren a la obra en cuestión como la autobiografía de Wilde. Según palabras de Guillermo Ara: “[...] muchas páginas anteriores preparan la redacción de *Aguas abajo*. Unas porque dicen cosas de la infancia que este libro repite modificándolas y otras porque en su autobiografía se concentran las ideas que más pensó durante su existencia [...]”³¹.

Pero si nos atenemos al razonamiento de Lejeune, el hecho de comprobar, mediante la comparación de textos, que tal o cual anécdota es verdadera, no certifica que el autor esté escribiendo una autobiografía, porque sólo puede tratarse de un bagaje de experiencias que el autor utiliza -en todo su derecho- para inventar una historia, es decir, convierte sus recuerdos en materia literaria, como hemos visto. A modo de ejemplo podemos tomar el motivo de la lluvia que encontramos en varios textos de su autoría. Tal es el caso de *La lluvia*³², en este artículo el autor nos comenta el placer que le produce la lluvia; en *Viajes y observaciones*, en una carta que escribe en Lusana, Suiza, junto al lago Lemán³³, encontramos el mismo tema y también en la fingida carta de mujer que integra “De la suave Rutelia”³⁴; sólo por citar algunos ejemplos.

Otro caso que podría oficiar de ejemplo es la peculiaridad que presenta Boris al asignarle un color a cada provincia “Tucumán, color naranja; Buenos Aires, nácar...” (p. 66). Este “mecanismo de síntesis propio de los niños” también lo encontramos en un Wilde adulto, ya que en *Viajes y observaciones* anota al pasar: “todas las ciudades tienen su color. Moscú es verde y tiene olor a

cuero”³⁵. En este pasaje también se le ofrece al lector una relación de alteridad como la ya observada en cuanto a la persona de Boris: “Inmediatamente que oía un nombre saltaba una figura, un color, un ruido, u otra sensación que eran respectivamente el *alter ego* de la persona o cosa dirigida” (p. 66).

En muchos artículos de Wilde y también en su libro *Idioma y gramática*, encontramos ideas y reflexiones sobre los primeros balbuceos y la lengua del niño. En *Aguas abajo*, es posible encontrar también, algunas disertaciones sobre este tema, además de pasajes anecdóticos con un fino humorismo³⁶.

En el libro Wilde atribuye a Boris la creación de un cuento que “escribió a larga distancia de su infancia”, este cuento era “el relato de la corta vida y de la temprana muerte de un niño”. Indudablemente, después de leído esto, el lector recuerda *Tini*, el relato más conocido de Wilde y que trata el mismo tema. Las declaraciones que el autor realizó próximo a su muerte sobre la inmensa emoción que le producía el leerlo³⁷, puede encontrar sus ecos en lo que el narrador comenta a continuación: “El cuento publicado fue decisivo: nadie pudo leerlo sin llorar; y lo peor del caso es que el mismo autor, al corregir sus páginas, dejaba caer en ellas gruesas lágrimas” (p. 87).

En cuanto a las informaciones extratextuales, no es de menor importancia que el lector relacione el lugar de nacimiento; la vocación de médico, que despierta a temprana edad; el nombre de padres y hermanos de Boris con los del autor. Es sabido que Wilde sostuvo una mala relación con su madre al igual que Boris con doña Visitación: “Nota primero que él quiere más a su padre que a su madre [...]” (p. 123). Casi al final del libro, Wilde dedica algunas hojas a cada integrante de la familia de Boris y a la hora de describir moralmente a su madre afirma:

En materia de educación creía en las ventajas de una gran severidad, en que toda falta debía ser castigado con rigor, en que toda madre tolerante era criminal y aun cuando quería mucho a sus hijos y se sacrificaba por ellos, no les escatimaba rigores y castigos. Boris la llamaba a escondidas “el tirano” (p. 167).

También el paratexto contribuye a la conformación del “pacto ambiguo”, debido a que en el capítulo VI, de la edición trabajada, se nos presenta un plan general que Wilde había redactado de antemano para su orientación a lo largo del proceso de composición de la obra. Es aquí donde encontramos escrito: “*Mi intervención en su enfermedad*”. “*Mi ida al Colegio del Uruguay*”. “*Mi asombro en el Rosario*”. “*Mi enfermedad crónica de la vista*”. “*Cómo fui sustituto de matemática*” [las cursivas son nuestras]. Ante esta clara evidencia de que el escritor está trabajando sobre la base de sus vivencias, el lector sólo puede incrementar sus dudas: ¿De quién es la vida que he leído, de Wilde o de Boris? Con respecto a esto, creemos que, si el autor hubiera terminado de escribir el libro, habría alterado esta información otorgándosela a Boris como debe de haber hecho a lo largo de todo la obra que ha llegado hasta nosotros, continuando con el proceso de desapropiación o enajenamiento del que hablábamos anteriormente.

Para finalizar, es importante destacar que, ante una obra de tales características, también entra en juego el papel del lector y su actitud frente al texto, debido a que es quien, en última instancia, determina en clave de qué va a interpretar la lectura. Comentando el accionar del lector, Lejeune afirma que suele suceder que: “Si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias”³⁸.

Vemos claramente que lo que sucede en *Aguas abajo* es efectivamente lo que manifiesta la primera aseveración. El lector encuentra similitudes o bien con otras obras del autor o bien con la biografía del mismo y lee la historia de Boris como si fuera la de Wilde.

Pero según Lejeune, por muchas relaciones que puedan establecerse entre la historia del personaje y la del autor, y que esto nos lleve a sospechar que se establece una identidad entre ambos, no estamos ante una *autobiografía* sino ante una *novela*

autobiográfica porque “el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla”.

Para el crítico francés, este género, a diferencia de la autobiografía, sí implica gradaciones y es precisamente esto lo que permite diferenciar un género del otro. La obra puede ir desde un simple parecido hasta una transparencia tal que el lector puede concluir que se halla ante la vida del autor encubierta. *Aguas abajo* se ubica en este último extremo de la gradación, y tal vez ésta sea la causa por la cual algunos críticos, negando la importancia que realmente tiene la falta de identidad autor-personaje principal, le confieran un carácter autobiográfico.

Estos críticos olvidan además que un texto producido de tal forma supone primeramente, en términos de Lejeune, “una *identidad asumida* al nivel de la enunciación y, sólo de manera secundaria, un cierto parecido producido al nivel del enunciado”³⁹; llegando así al incumplimiento del *pacto autobiográfico* y la imposibilidad total de hallarnos ante una autobiografía.

Conclusión

A pesar de las frecuentes relaciones que el lector pueda establecer, a lo largo de *Aguas abajo*, entre la vida de Boris y la realidad extralingüística de Wilde, no es posible afirmar que esta obra es la autobiografía del autor. Partiendo de la base de la falta de identidad autor-personaje principal, por la ausencia de un nombre propio común, la obra queda excluida del género autobiográfico. Creemos que esta falta de identidad está sostenida de forma intencional a lo largo de la obra. Según nuestro modo de ver, ésta fue la forma, que el autor creyó conveniente, para manifestar libre de todo pudor y de todo prejuicio sus ideas y sentimientos. Es así como mezclado el pudor y el miedo a la crítica o rechazo, el autor construyó, mediante el lenguaje, una vida, basada en su experiencia, y se la otorga a Boris. Para lo cual reconstruye su pasado, a la vez que se despoja de él, asignándole una máscara que deforma, según sus intereses o necesidades.

Wilde construye un *alter ego* en el que deposita su voz. Ese *alter* es un niño inocente que es sometido a sus incansables estudios paidológicos y psicológicos a lo largo del relato. Boris representa lo que fue, o lo que pudo haber sido en su infancia, conjugado con su presente. Pero Boris se aleja lo suficiente como para que podamos identificarlo con su creador. Wilde recurre a esta técnica de desdoblamiento para criticar a la sociedad y sus creencias. Esta crítica se sustenta en su escepticismo, ironía, humorismo y, como buen positivista, en la buena observación de la sociedad criticada.

El narrador es otro de los factores que impiden ubicar a la obra en el *género autobiográfico*, ya que contribuye a la vacilación lectora o *pacto ambiguo*, al instaurarse como cómplice de Boris y del autor. El narrador oculta información sobre el protagonista o bien agrega información sobre sí que nada tiene que ver con Boris, acercándose al narrador de novela o ficcional. Hemos observado también que el narrador en tercera persona que presenta el libro se aproxima más al narrador de biografía clásica que al de una autobiografía. Es un narrador fluctuante y por lo tanto un factor de desconcierto dentro de la obra.

Estas características, para nada desinteresadas, hacen que se establezca un *pacto ambiguo*, es decir, que el lector dude si se encuentra ante un relato ficcional o autobiográfico, movido, en gran parte, por la máxima referencialidad que presenta la obra. Esta vacilación por parte del lector es un síntoma claro de la imposibilidad de incluir *Aguas abajo* dentro del *género autobiográfico* ya que este no conlleva gradaciones: lo es o no.

A raíz de esto hemos propuesto leer la obra en clave de *novela autobiográfica*, género, propuesto por Lejeune, que se adecua más a las características propias de la obra en cuestión.

NOTAS

- ¹ Para el análisis de este punto recurriremos a algunos conceptos propuestos por Eakin, Gusdorf y Paul De Man.
- ² Philippe Lejeune. "El pacto autobiográfico". En: Suplementos *Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991, p. 48.
- ³ Esta fórmula también puede expresarse en términos de *autor-narrador-héroe* o *autor-narrador-protagonista*.
- ⁴ En su estudio preliminar, Bouilly afirma sobre los hombres de esta generación: "El movimiento literario de esta época no fue un movimiento organizado o preceptista, y tampoco propiamente literario, pues sus miembros escribían por el puro placer de transmitir a los demás la experiencia de sus viajes, sus lecturas y su vida misma [...]" (1970, 18). Evidentemente, estos hombres se juzgaban interesantes y juzgaban interesante, también, a su época, por lo tanto la literatura del yo tuvo un fuerte auge a fines del siglo XIX en la Argentina. A esto también se añade el gusto por la conversación que tenían estos hombres y, por lo tanto, su gran elocuencia.
- ⁵ Eduardo Wilde. *Aguas abajo*. Introducción y notas de Guillermo Ara. 2ª ed. Buenos Aires, Huemul, 1969. De aquí en adelante citamos por esta edición en el cuerpo del trabajo, indicando el número de página. La Introducción de esta edición fue la que motivó el presente trabajo por la inclusión de la obra en el género autobiográfico. Esta edición sigue al texto publicado en 1914, que es el único conocido, presentando una actualización en la ortografía y una modificación en la puntuación, en lo estrictamente necesario.
- ⁶ El autor escribió el último capítulo en julio de 1913, dos meses antes de su fallecimiento.
- ⁷ Guillermo Ara. "Introducción". En: Eduardo Wilde. *Aguas abajo*, ed. cit., p. 42.
- ⁸ Adolfo Prieto. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
- ⁹ Guillermo Ara. Art. cit., p. 32.

¹⁰ Víctor Bouilly. "Estudio preliminar". En: Eduardo Wilde. *Antología*. Buenos Aires, Kapelusz, 1970, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. 33.

¹² James Olney. "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del "bios": la ontología de la autobiografía". En: Suplementos *Anthropos*, ed. cit.

¹³ "El pasado no existe, mas lo pinta / la viva remembranza. / El futuro no existe, mas lo finge / la férvida esperanza. / Sólo el presente existe, y como un rayo / de la nada huye al seno. / Así pues, es la vida solamente / una memoria, una esperanza, un punto".

¹⁴ Giambattista Vico. *The New Science of Giambattista*. Traducción: Thomas Goddard Bergin y Max Harold Fisch. Ithaca, 1948, p. 280.

¹⁵ Guillermo Ara. Art. cit., p. 36.

¹⁶ Este pasaje se encuentra antes de que se relate la muerte de la hermanita de Boris, que es el factor desencadenante del escepticismo de protagonista. Por lo tanto aquí Wilde ha olvidado por un momento a su protagonista y ha expuesto uno de sus temas preferidos para la ironía, humor o sarcasmos: el matrimonio, el otro tema es el amor. Al segundo lo considera una enfermedad y del primero dice que "sólo se disculpa al matrimonio confesando lisa y llanamente que uno es un imbécil".

¹⁷ Adolfo Prieto. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁷ Ángel Loureiro. "Problemas teóricos de la autobiografía". En: Suplementos *Anthropos*, ed. cit., p. 3.

¹⁹ Paul J Eakin. *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Traducción de Ángel Loureiro. Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 291.

²⁰ Aunque Wilde cumplía y con entusiasmo desinteresado funciones de clínico general, siempre se inclinó apasionadamente a los estudios psicológicos y parapsicológicos. También en "Perfil de un contemporáneo", de *Prometeo y Cia.*, encontramos el mismo recurso de desdoblamiento al hablar en tercera persona de un doctor, que podría ser él mismo. De igual forma en *La lluvia* afirma: "Percibía todo, pero como si fuera otra persona siendo ante mi juicio un desterrado de mí mismo [...]".

²¹ Paul De Man. "La autobiografía como desfiguración". En: Suplementos *Anthropos*, ed. cit., p. 118.

²² Los personajes del libro poseen los mismos nombres que sus familiares.

²³ Prueba de esto son las obras que realizó a favor del bienestar público.

²⁴ Citado en nota a pie por Víctor Bouilly. Art. cit., p. 29.

²⁵ Recordemos que los hombres representativos de su generación fueron los hijos de los proscritos por Rosas. Este hecho provocó que muchos escribieran libros como autodefensa y autojustificación. Tal vez de aquí se origine esta necesidad de defender su figura como hombre público.

²⁶ Adolfo Prieto advierte que diversos autores adjudican al hispanoamericano y al español "un especial pudor de hablar de sí mismo". Tal es el caso de Ortega y Gasset quien ha señalado que, a diferencia del francés, que sienten alegría de vivir, el español "siente la vida como un universal dolor de muelas" y por lo tanto no tiene interés alguno en dejar registrado por escrito el transcurso de su vida (Cf. Adolfo Prieto. *Op. cit.*, pp. 16 y 17). También Manuel Alberca al hablar de autoficción se cuestiona: "[...] ¿se trata de escapar, una vez más, al compromiso y al control del lector, de refugiarse en la ficción, por definición improbable, como un desconfiado sabueso autobiográfico podría barruntar? [...] (esta pregunta) sugiere que quizá la autoficción podría ser un nuevo refugio para el sempiterno pudor hispánico (Manuel Alberca. "En las fronteras de la autobiografía". En: *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén, Universidad de Jaén, 1999, p. 72). Por lo tanto, se estaría conjugando a un mismo tiempo un "querer" o "deber" contar y un pudor que impide exteriorizar todo sus pensamientos o sentimientos. Adolfo Prieto descrea del "carácter nacional" hispanoamericano y se opone a tal generalización pero afirma que: "Con moderada frecuencia, el argentino vierte a la expresión literaria un caudal de referencias personales que niegan la hipótesis de inhibiciones profundas o de un supuesto sentido del decoro que frena toda apertura al prójimo. Pero no lo dice todo. Hay esferas del vivir que rara vez afloran a la superficie de la confesión, que se niega a asistir al invocado coro de los recuerdos" (Prieto. *Op. cit.*, p. 21). Para este autor, la literatura autobiográfica argentina está impulsada por un sentido de justificación pública, es decir, por la opinión política. Un claro ejemplo

de esto es la obra póstuma de Víctor Lucio Mansilla *Mis memorias*. Este autor, contemporáneo a Wilde, sintió la necesidad de dejar por escrito su sentimiento de impotencia por no haber alcanzado el alto cargo político que decía merecer. Siente que su época fue injusta con él y quiere que las generaciones venideras lo sepan. No sólo se justifica ante sus contemporáneos, sino también ante la eternidad. Tal vez por pudor o por miedo a los prejuicios, Wilde hace partícipe de su historia a Boris, un niño que sin duda enmascara sus ideas, reacciones, su mundo interior y su concepción ya madura de la vida, conjugadas en su visión irónica de la realidad. Pero este refugiarse detrás de un personaje lo conduce a despojarse de su propia vida y a que el lector dude de la veracidad de lo que lee. Por su parte, Adolfo Prieto, aunque descrea del "carácter nacional" hispanoamericano y se opone a tal generalización, afirma: "Con moderada frecuencia, el argentino vierte a la expresión literaria un caudal de referencias personales que niegan la hipótesis de inhibiciones profundas o de un supuesto sentido del decoro que frena toda apertura al prójimo. Pero no lo dice todo. Hay esferas del vivir que rara vez afloran a la superficie de la confesión, que se niega a asistir al invocado coro de los recuerdos" (*Ibidem*).

²⁷ Michael Sprinker. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". En: Revista *Anthropos*, ed. cit..

²⁸ Susana Zanetti. *La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 501.

²⁹ Guillermo Ara. Art. cit., p. 33.

³⁰ Philippe Lejeune. Art. cit., p. 52.

³¹ Guillermo Ara. Art. cit., p. 41.

³² Este artículo forma parte del libro *Prometeo y Compañía* publicado en 1880.

³³ Eduardo Wilde. *Viajes y observaciones*. Tomo II, p. 303.

³⁴ También de *Prometeo y Compañía*.

³⁵ Cfr. Bouilly. Art. cit., p. 42.

³⁶ Algunos de estos pasajes se encuentran en el capítulo III *de Aguas abajo*: "Primeros ensayos de expresión verbal".

³⁷ Cfr. Bouilly. Art. cit., p. 171, nota a pie.

³⁸ Philippe Lejeune. Art. cit., p. 53.

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Eduardo Wilde. *Aguas abajo*. Introducción y notas de Guillermo Ara. 2ª ed. Buenos Aires, Huemul, 1969.

----. *Antología*. Selección, estudio preliminar y notas de Víctor Bouilly. Buenos Aires, Kapelusz, 1970.

Bibliografía general

Manuel Alberca. "En las fronteras de la autobiografía". En: *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén, Universidad de Jaén, 1999.

Paul De Man. "La autobiografía como desfiguración". En: *Revista Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991, pp. 113-118.

Paul J. Eakin. "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". En: *Suplementos Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991.

-----. *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Traducción de Ángel Loureiro. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

Philippe Lejeune. "El pacto autobiográfico". En: *Suplementos Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991.

Ángel Loureiro. "Problemas teóricos de la autobiografía". En: *Suplementos Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991.

James Olney. "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del 'bios': la ontología de la autobiografía". En: *Suplementos Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991.

Adolfo Prieto. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

Michael Sprinker. "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía". En: Revista *Anthropos*. Barcelona, nº 29, 1991, pp. 118-129.

Bibliografía especial

Guillermo Ara. "Introducción". En: Eduardo Wilde. *Aguas abajo*. 2da. ed. Buenos Aires, Huemul, 1969.

Victor Bouilly. "Estudio preliminar". En: Eduardo Wilde. *Antología*. Buenos Aires, Kapelusz, 1970.

Susana Zanetti. *La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 492-503.