

Perspectivas de lo lúdico en Prometeo y Cía. de Eduardo Wilde - Capítulo 2. La obra literaria de Wilde y su generación.

Russo, Alejandra.

Cita:

Russo, Alejandra (2009). *Perspectivas de lo lúdico en Prometeo y Cía. de Eduardo Wilde - Capítulo 2. La obra literaria de Wilde y su generación* (Tesis de Licenciatura). Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

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

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pgeo/3XH/3.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 2.

La obra literaria de Wilde y su generación

Establecidos los ejes teóricos en que se apoyará nuestro análisis y para determinar el grado en que estos elementos aparecen en la obra de Wilde, es conveniente enmarcar su obra literaria en el contexto de su producción. Esto permitirá, a la vez, hacer un recorrido por las distintas lecturas que los críticos han hecho de su obra y puntualizar en aquellos elementos que sean de utilidad para abordar el análisis del *corpus*. De este modo, se intentará organizar estos aportes según los ejes teóricos expuestos en el capítulo precedente.

2. 1. La generación del 80: contexto socio-político y literario

Con la expansión de los territorios y la ley que convirtió a Buenos Aires la capital de la República, comienza en Argentina un período de estabilidad y crecimiento¹. En el año 1880 asume la presidencia Roca, que pone en marcha sus ideas liberales y progresistas junto con la nueva elite del país, la elite porteña que fue denominada “generación del 80”.

Esta generación era, según Romero, un grupo de intelectuales progresistas:

¹ 1880 es importante en tanto cierre de una etapa que comienza con la Revolución de Mayo: a partir de ese momento se dan por fin soluciones concretas a asuntos no resueltos y que se habían puesto en evidencia especialmente desde la caída de Rosas en 1852 (Jitrik, 1968:24). En efecto, según Prieto (1980a:50), en sus primeros años de gobierno, Roca puso en marcha muchas de las ideas que había expuesto Alberdi en sus *Bases...*, aunque muchas otras quedaron sin resolver (como el desarrollo de las economías provinciales, de la democracia, de la distribución poblacional, etc.). Esto llevó a no sólo al crecimiento económico, sino también a la movilidad social ascendente y la secularización cultural promovida por el Estado (Terán, 2008:16).

Eran espíritus cultivados que con frecuencia alternaban la política con la actividad de la inteligencia, nutridos en las corrientes positivistas y científicas que en su tiempo predominaban en Europa aspiraron a poner el país en el camino del desarrollo europeo (Romero, 1965:125).

Su interés era contribuir al progreso y a la transformación de la sociedad; y hasta el discurso de Roca promovía la idea de haber entrado en una edad que rompía con el pasado (Terán, 2000:16). Por eso se interesaban en la actividad política sin dejar de lado sus profesiones particulares ni su desarrollo intelectual y artístico (Jitrik, 1968:77). Según Jitrik, la realización de este plan de hacer ingresar a la Argentina en el “mundo de la cultura” (es decir, de vincularse con Europa) era, para estos hombres ilustrados, la vía de salvación del país; y eran ellos quienes tenían el poder de hacerlo (Jitrik, 1968:49; Carilla, 1981). Ellos querían y podían –mediante leyes y proyectos– transformar la sociedad.

Los hombres del 80 eran hombres de familias adineradas o destacadas militar o políticamente. Muchos de ellos –como Wilde– eran hijos de proscritos, aquellos que habían sido exiliados por Rosas. Prieto los define como “los hombres que dirigían y asumían la responsabilidad del proceso político y social” (1980a:53).

Tenían fe en la ciencia, el progreso y la educación. Tenían también una profesión a la que se dedicaban²: eran médicos, militares, abogados, etc., lo cual los ubicaba ya dentro de la elite. Por otro lado, su sentimiento aristocrático y reafirmación de linaje patricio tiene que ver con el interés por diferenciarse de la población de inmigrantes en constante crecimiento (Romero, 1965:110) y las clases medias en ascenso favorecidas por el desarrollo de la educación y las políticas económicas. No

² Jitrik hace un breve recuento de las múltiples profesiones de algunos de estos hombres del 80: “Wilde es médico, político y escritor; Mansilla es militar, diplomático, periodista y escritor; Cané es diplomático, legislador, profesor, escritor, abogado; Drago es sociólogo, profesor, diplomático, político, escritor; Roca es militar, estanciero, político, hombre de mundo y así siguiendo” (1968:86).

obstante, el rasgo más saliente de esta generación era, según Jitrik (1968:79), enorgullecerse más de su presente que de su pasado.

Para Terán (2000:20), en esto consistía la paradoja del grupo: en impulsar una reforma modernizadora de la que a su vez desconfiaban. Esto se expresaba, por ejemplo, con el tópico del *ubi sunt*, lamento de lo que quedó en el pasado, o con el malestar por la constante transformación en la vida cotidiana y por el proceso social que tendía a homogeneizar a las personas con el igualitarismo democrático.

Pero es que la modernización era consecuencia de la ideología de la época que seguían aunque no siempre les fuera favorable. Se trata del positivismo de Darwin, Comte y Spencer, una filosofía que retoma el legado kantiano de lo cognoscible. Sólo tiene en cuenta los fenómenos accesibles a la experiencia sensible: los `hechos` vinculados por `leyes`. Por tanto, se rechaza todo lo que no remite a realidades sensibles (la religión, la metafísica, la ética), en favor de lo probado científicamente.

En Argentina fue dominante la influencia de Herbert Spencer, que hablaba sobre los principios de causalidad y el progreso indefinido en todos los ámbitos (Terán, 2000:84). Esto implica certidumbres y también un optimismo en el destino del hombre. Para Jitrik (1968:67), las bases para el positivismo estaban dadas ya desde Sarmiento cuyas ideas, a su vez, no eran más que la renovación de las de la Revolución de Mayo.

Esta forma de pensar que económicamente se manifestaba en el liberalismo económico se traduce, en lo social y cultural, en una fuerte fe en el progreso de la humanidad. En efecto, se creía con Comte que había que liberar al hombre de la opresión de la religión para poder progresar con la ciencia y el empirismo³. Esta filosofía combatía la religión y la metafísica con la verificación experimental de la

³ Muchas medidas positivistas tuvieron que ver con reducir el poder de la Iglesia para dárselo al Estado, lo cual se traduce en una renovación institucional (Romero, 2003; Jitrik, 1968). En la lucha por la secularización de ámbitos como la educación y el matrimonio que tradicionalmente eran administrados por la Iglesia, participa activamente Eduardo Wilde desde la política, pero también desde el periodismo.

realidad. Se impone entonces la ciencia y la razón que justifica el individualismo y el progreso indefinido.

Estos son los presupuestos filosóficos del sistema roquista y que estaban en boga en Europa. En los hombres del ochenta estos temas llevaron al interés por cambios concretos. Se pusieron en marcha obras para la modernización del país, especialmente en la recientemente designada capital, Buenos Aires, ahora europeizante y cosmopolita.

Así pues, a partir de 1880 se dan cambios en muchos órdenes de la vida: cambia la producción económica, se tienden nuevas líneas de ferrocarriles, hay una modernización edilicia, también, que combina con la modernización de las costumbres. En el imaginario de las personas de la época, Buenos Aires pasa de ser una gran aldea a ser verdaderamente una ciudad cosmopolita. El desarrollo edilicio de Buenos Aires denotaba la “fiebre de los negocios” y el progreso, pero también el crecimiento a nivel cultural: por la calidad de los espectáculos, el prestigio de las universidades, los periódicos como *La Nación* y *La Prensa*. Las ansias de cosmopolitismo de los hombres del ochenta los llevaba a un consumo cultural que reflejaba fielmente el modelo europeo (Prieto, 1980a:51).

Y aunque la política se autonomiza del espacio cultural y literario, ambas esferas siguen a cargo del mismo grupo social (Ludmer, 1999:91). La aristocracia se ocupa de política y se reúne en clubes donde el grupo se reafirma como tal también en lo referente al esparcimiento. En parte porque, como dijimos, los cambios de la modernización iban en contra del concepto mismo de elite y, por tanto, ésta comienza a tomar medidas para relegitimarse. Junto con el Club del Progreso, uno de los más importantes clubes de sociedad, se abre por aquellos años el Jockey Club y se revitaliza la vieja oposición entre valores económicos (mercantilistas) y valores espirituales y patrióticos (culturales) (Terán, 2000:53).

Carilla (1981:49) destaca precisamente esta conciencia de grupo, de generación, que él sostiene como preexistente a la periodización según generaciones. En sus obras literarias describían, apunta Romero, la clase a la que pertenecían, “elegante, refinada y

un poco cínica” (1965:126). La clase se marca por la distinción en rasgos exteriores: en el vestir, los modales, los gustos, los lugares que se frecuentan, en no hacer demasiado expresivo ningún sentimiento. La distinción se transmite también mediante la ironía y el distanciamiento⁴ frente a lo insólito, la actitud crítica y escéptica que los enmarcaba en el positivismo (Jitrik, 1968, 82). Y estos rasgos se revelan en la producción literaria de nuestro autor.

En la literatura de la época hay una autorreferencia constante motivada por el orgullo de la misión a su cargo de transformar la sociedad⁵. Entonces, se valora la propia familia y la infancia para esclarecer las razones de la propia predestinación, el germen de su presente. Se valora al hombre de acción, pero también al contemplativo: el esteticismo del ochenta proviene del valor de lo captado por la mirada que ve más de lo que ven los otros (83).

Muchas veces, la multiplicidad de lo abarcado que los lleva al manejo espontáneo de diversas materias, también suponía un tratamiento de escaso rigor (86). Es que esta necesidad por abarcar mucho, explica Terán, responde a la necesidad de combatir la fragmentación propia de la modernidad siempre en movimiento. Se busca entonces un saber universal, total y un rechazo a la especialización: “Se trata ahora de componer un *uomo universale*” (Terán, 2000:71). Paradójicamente, muchos escritores – entre los cuales se cuenta Wilde– serán alcanzados por los valores de la época y serán clasificados por la crítica literaria como ‘fragmentarios’.

La literatura tenía un papel secundario en las vidas de estos ‘hombres de acción’. Ludmer considera a estos jóvenes funcionarios estatales los primeros escritores

⁴ Prieto sostiene que es característico de la literatura del 80 el humor que apenas llega a la sonrisa y la ironía como recurso para distender la seriedad del asunto que se trata (Prieto, 1980a:55).

⁵ Dice Terán que el político se presenta como un médico que debe curar los males de la sociedad: su herramienta principal deberá ser la escuela pública, que nacionalice al extranjero y genere una verdadera “multitud política” (Terán, 2008:132).

universitarios, lo que no significa –aclara– escritores profesionales (Ludmer, 1999:25). Por un lado, muchas veces los relatos que figuran en sus libros surgían de anécdotas contadas oralmente en clubes, por otro lado, había una tendencia a desmerecer su producción que se revela, como anota Zanetti⁶, en la elección de algunos títulos o en la materia de sus escritos (como es el caso de los cuentos que nos ocupan). El recurso de la oralidad, lo conversacional, se inscribe en la intención de quitarle un poco de pomposidad a la literatura, pero también para la autolegitimación de clase⁷: en general, se dirigen a alguien perteneciente a su grupo, aún cuando el texto se publica en el periódico.

Sin embargo, empieza a cobrar importancia la crítica literaria y se advierte, asimismo, una mayor conciencia profesional en los escritores. A este respecto, dice Prieto:

En el plano literario, la mayor conciencia profesional se revela tanto en el escrúpulo acordado a la composición como en el prurito de dominar el más amplio repertorio de informaciones librescas; en el modo de formular la necesidad de que se constituyera un público suficientemente capacitado para valorar los esfuerzos del creador, como en el modo de ejercer una vigilancia crítica generalizado sobre todas las etapas del proceso de creación (Prieto, 1980a:56).

⁶ Zanetti llama la atención sobre ciertos títulos que Wilde elige para sus obras (menciona *Tiempo perdido*, *Cosas mías*, *Páginas muertas*), para fundamentar el escepticismo que supuestamente tiene Wilde para con la recepción o perdurabilidad de su obra (Zanetti, 1980:140). Echagüe no habla de escepticismo sino de “actitud de afectado desdén” (1944:273). A este respecto, dice Frugoni sobre *Tiempo perdido*: “Algunos ven en la elección del título un inmenso orgullo, otros una falsa e hipócrita modestia, los más observan que Wilde debía considerar ocioso todo trabajo que no se aplicara a la investigación científica” (Frugoni, 1973:23). También Modern (1994:360) revela la ambigüedad de títulos como *Tiempo perdido* y *Aguas abajo* considerándolos a la vez irónicos y melancólicos.

⁷ La burguesía creciente se distingue por la especialización en un solo ámbito, y por eso la clase dirigente pretendía poder abarcar la mayor cantidad de planos posibles.

En la generación anterior, el escritor tenía un rol importante: se concebía como vocero de las necesidades del país (Jitrik, 1968:32). Era un tiempo en que aún política y cultura constituían una única esfera (Ludmer, 1999:90). Pero, desde el ochenta, con los conflictos del pasado solucionados, se inicia un nuevo período donde la literatura comienza a independizarse y a desarrollarse como tal. En efecto, para Prieto, el surgimiento de la novela en estos años comprueba la existencia de una sociedad estabilizada y desarrollada (Prieto, 1980b:97), reflejo de aquel lema del roquismo de “paz y administración”. Resulta un contexto propicio para la aparición del humor y de la propuesta lúdica de Wilde.

Son rasgos de la literatura de esta época la erudición, el fragmentarismo⁸, el humor, y una tendencia a la evocación de lo pasado y el nacionalismo (Prieto, 1980a:62; Jitrik, 1968). El uso de la primera persona y el contenido autobiográfico y la relación directa con la realidad son una constante, así como lo analítico y lo fantástico o ficcional en cuanto expresiones del positivismo científico de la época.

Su conciencia de grupo hace que se lean, se comenten y se tengan en cuenta para la escritura, compartan un estilo. Pero muchos de ellos publicaban en el periódico, para ser leídos por el público en general. Dentro de este grupo en apariencia homogéneo, los escritores sin duda esperaban destacarse con algún rasgo particular. En el caso de Wilde será la propuesta ficcional y lúdica por encima (o como complemento) de lo autobiográfico y lo humorístico.

La obra que nos ocupa, *Prometeo & Cía.*, se publica en 1898, durante el segundo gobierno de Roca, en el cual Wilde se desempeñaba como funcionario. El

⁸ Junto con el apunte, brochazo, causerie, retrato, cuento breve, rememoración (Jitrik, 1968:100) se publican también obras de largo aliento: de hecho, muchos consideran que el inicio de la novela moderna se da con Cambaceres.

resurgimiento de Wilde en la literatura y en la política se produce en un contexto de conflictos internos, de cambios políticos dados por el crecimiento del socialismo y el radicalismo, que habían logrado desestabilizar algunos gobiernos provocando la renuncia de sus mandatarios. Y también de conflictos externos: en estos años tiene lugar el conflicto con Chile que, tras amenazas de guerra, se resuelve con un mediador recién en 1902 (Romero, 1965). Las características literarias, sin embargo, se mantienen, aunque ya con un Wilde más maduro y viajado, que se refleja en el cuidado de sus escritos.

2. 2. Eduardo Wilde

¿Quién gustó jamás en la técnica de un escritor, algo que no fuese la denuncia de la psicología de un hombre? (Borges)

Eduardo Wilde nace en Tupiza, Bolivia, el 15 de junio de 1944. Hijo del coronel Diego Wellesley Wilde (inglés naturalizado argentino) y de Visitación García (tucumana) que estaban radicados en Salta, pero habían sido exiliados a Bolivia durante el gobierno de Rosas. Ya en Buenos Aires, se doctora en medicina en 1870 y obtiene la ciudadanía (Zanetti, 1980:135). Ejerce destacados cargos relacionados con su profesión (también políticos y académicos⁹), a la vez que participa activamente en el periodismo, donde se desempeña como cronista, redactor, director, etc. en distintas publicaciones¹⁰ a lo largo de su vida. Según Frugoni, las alusiones y caricaturas en la prensa muestran que Wilde ya era una figura pública desde los primeros años de su llegada a Buenos Aires (Frugoni, 1973:23). Dos veces contrae matrimonio: la primera con Ventura Muñoz y la segunda, en 1885, con Guillermina de Oliveira César.

⁹ Cumple un rol muy importante como médico durante las epidemias que azotaron al país (fiebre amarilla, cólera), es profesor de anatomía, director del Departamento de Higiene, etc.

¹⁰ Participó en *El Pueblo, La Nación Argentina, El Mosquito, La Tribuna, La República, El Nacional, Revista Argentina, El Diario, La Prensa.*

En 1878 ingresa al Partido Autonomista Nacional, y asume sucesivamente como diputado bonaerense y nacional, ministro de educación (1882-1885), ministro del interior (1886-1889), embajador. Participa del proyecto de ley 1420 (ley de educación gratuita y laica) y es criticado por su ultraliberalismo y anticlericalismo. Deja la política cuando renuncia al ministerio por disidencias con el presidente Juárez Celman y se va del país. Entre 1889 y 1890 viajó por Europa, Asia y América. En 1898 se reincorpora al gobierno ocupando el cargo de Ramos Mejía en el Departamento de Higiene. A partir de 1890 comienza a recopilar sus escritos para publicarlos como libros. Después continúa sus viajes como diplomático y muere en Bruselas, Bélgica, el 5 de septiembre de 1913.

En cuanto a su ideología, Wilde es progresista y liberal. Zanetti lo incluye dentro de la ideología dominante de la época por los rasgos de ésta que se revelan en su obra:

Respetuoso sólo de la observación, la inducción y la experimentación, del método y la lógica como base de todo conocimiento humano, examinó críticamente al hombre y la sociedad de su tiempo (Zanetti, 1980:139).

Positivista, discípulo de Spencer y Darwin, desarrolló un sentido crítico muy unido al humor basado en la observación y la lógica¹¹. Así, con el humor, la sátira y la ironía, pero también con su obra como periodista, escritor y político, se enfrenta a los convencionalismos del pensamiento y de las costumbres.

Sus escritos completan una obra sumamente vasta y variada que concuerda con las múltiples disciplinas a las que se dedicó nuestro autor. Su obra literaria, que ocupa diez de los diecinueve volúmenes de su obra completa, es asimismo heterogénea y difícil de clasificar. Durante su vida publicó dos libros que recogen escritos publicados

¹¹ En efecto, comenta Gori en su biografía sobre Wilde que éste como literato no busca más que “un modo de sobresalir por la inteligencia” (Gori, 1962:90).

en diarios porteños: *Tiempo perdido* (en 1878) y *Prometeo & Cía.* (1899); y dos de relatos de viaje: *Viajes y observaciones* (1892) y *Por mares y por tierras* (1899). Su autobiografía inconclusa *Aguas Abajo* fue publicada póstumamente, en 1914.

La obra de Wilde presenta muchos problemas de clasificación para la crítica literaria. Frente a la propuesta de Rojas (1960:454) de clasificar la obra literaria de Wilde en autobiografía, cuentos y relatos de viaje, Frugoni agrega también relatos, cartas, retratos, artículos de costumbres y reclasifica los ‘relatos’ por ‘notas’ de viaje, y la autobiografía *Aguas Abajo* como ‘obra de madurez’ (Frugoni, 1973:26).

Maturo, en cambio, prefiere dar menos detalles y encuadrar la obra literaria de Wilde dentro del género narrativo. Curiosamente, a ninguno de los escritos lo califica como cuento (Maturo, 1984:19). Según la crítica, la narrativa del autor está compuesta por relatos, artículos periodísticos, cartas, anotaciones de viaje, ensayos científicos y filosóficos, crítica de costumbres, crítica literaria, polémica de circunstancias (15). Tampoco Echagüe (1944:272) quiere hablar de cuentos ni Monner Sans en su prólogo a *Páginas escogidas*, sin especificar las razones:

Wilde, escritor, nos ha dejado muchos artículos periodísticos [...], recuerdos de viaje [...], cuadros de costumbres, contadas narraciones que son *casi cuentos* y un relato autobiográfico trunco (Monner Sans, 1939:16)¹².

Zanetti expresa también la dificultad de categorizar la producción literaria de Wilde¹³. Además de la autobiografía y las crónicas de viaje, habla de “cuentos, relatos,

¹² La cursiva es nuestra.

¹³ Dado el marco metodológico de este trabajo, se optará aquí por el término “narración”, tal como se entiende en la narratología actual. Rimmon-Kenan en su estudio “Conceptos de narrativa” de 2006, tras la revisión de la evolución del concepto, vuelve a dar una definición. Dos elementos indispensables – sostiene– deben ser dominantes para que una formación discursiva pueda ser considerada una narración: la doble temporalidad (es decir, el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado) y la transmisión o mediación de un agente, el narrador. Y agrupa bajo el nombre de “elementos narrativos” elementos tales

artículos sobre personajes contemporáneos, cartas, etcétera” (Zanetti, 1980:141). Cuentos y relatos costumbristas donde observa críticamente a su medio o satiriza costumbres. Ara menciona, asimismo, algunos títulos que considera susceptibles de ser clasificados como cuentos “por la trama y por la intención inicial del autor” (Ara, 1969:19)¹⁴. Entre los nueve que utiliza de ejemplo, cuatro pertenecen al *corpus* que aquí se analiza.

Ya más en el nivel de las narraciones en sí, López Grigera y García Merou explican los problemas de la clasificación según los géneros literarios en ciertas obras como “La lluvia” o “Meditaciones inopinadas”. La dificultad reside, según ellos, en que son relatos que cuentan con algo de descripción, de ensayo y de cuento, que incluyen sobre todo observaciones y fantasías cómicas o conmovedoras (López Grigera, 1974:390; García Merou, 1973:289).

El problema de la clasificación parece ser consecuencia, entonces, de la heterogeneidad de su producción en los dos niveles: en el nivel del microtexto y del macrotexto. Esto se atribuye, por un lado, a la personalidad del autor y, por otro, a la concepción de libro y a las condiciones de publicación.

En su ensayo sobre Wilde, Borges lo caracteriza como un tipo de escritor que no tiene una única dedicación, sino que, por el contrario, tiene una vida más allá de su vida de escritor: "hay otros de vida cargada, cuya escritura es apenas un rato largo, un episodio de sus pobladísimos días. Wilde fue uno de ellos." (Borges, 1994:131). Y, en efecto, sus variados intereses proporcionan material para su literatura: por ejemplo la medicina, que da tema a algunos textos; o personajes y narradores con esa profesión, a

como la causalidad, coherencia, principio, medio y fin, etc., como elementos optativos que no conforman por sí solos una narración, pero que, sin embargo, son susceptibles de ser analizados por la narratología.

¹⁴ Del mismo parecer, aunque algo más permisivo, es Bouilly, quien llama “relatos propiamente dichos” a aquellos que “revelan una intención propiamente literaria, de crítica social, o a la evocación de personas y hechos” (Bouilly, 1970:39).

otros (Rojas, 1960:449; Zanetti, 1980:140). O le permite también ahondar en detalles técnicos para provocar un efecto de sentido literario. Frederick observa cómo en la descripción de la descomposición del cadáver en “Una noche en el cementerio” Wilde no ahorra detalles (Frederick, 1991:58), además de usar recursos modernistas en el lenguaje para descripciones de horror.

Para Maturo, el fragmentarismo se explica como algo de época tanto por las condiciones de publicación que había (generalmente en la prensa¹⁵), como por ciertos rasgos del grupo. Por un lado, se trata de un grupo analítico y reflexivo y, por otro, buscan la acción, lo concreto¹⁶. El fragmentarismo parece ser, de este modo, consecuencia de la necesidad de abordar cada instancia del propio mundo interior (Maturo, 1984:19) y de abarcar mucho y no siempre en profundidad. La cantidad de lo abordado y la agilidad con la que se lo encara se refleja en su producción literaria.

Zanetti defiende esta caracterización de ‘fragmentario’ al explicar que los contenidos de los libros de Wilde recogen artículos anteriormente escritos o publicados y, por tanto, no parecen responder a un plan previo¹⁷ (Zanetti, 1980:140). Y, en efecto, el orden de los escritos en los libros resulta de un criterio meramente cronológico. Por esa misma razón Korn considera los dos libros de Wilde, *Tiempo Perdido* y *Prometeo & Cía*, un “conjunto de misceláneas” (Korn, 2005:12). Sin embargo, reconoce que entre

¹⁵ Es importante notar que el hecho de publicar en la prensa no genera necesariamente obras fragmentarias, como lo prueban las novelas de folletín, que se publicaban por entregas en aquella época igual en Europa y en nuestro país con las novelas de Eduardo Gutiérrez, entre otras.

¹⁶ Modern lo explica más desde la orientación a uno u otro rubro. Según él, Wilde estaba orientado hacia el servicio público y no a la tarea de escritor profesional (Modern, 1994:359).

¹⁷ Excepto por el caso de *Aguas Abajo*, que había sido concebido como libro, pero quedó inconcluso y fue publicado en forma póstuma.

ambos libros hay una continuidad textual¹⁸ y que el segundo revela un sentido más universal de la escritura. Concluye afirmando que el fragmentarismo no es más que un estigma iniciado por Rojas, que lo une a otros escritores de características comunes (como Mansilla y Cané), pero que dificulta ahondar en las peculiaridades de cada uno (16)¹⁹.

2. 3. Influencia social, profesional y estética

Algunos críticos establecen diferencias estilísticas entre estos escritores contemporáneos similares por cuestiones biográficas: por profesión o pertenencia a una clase. En tanto hombre de ciencia, puede compararse con Bunge y Holmberg, quienes también hicieron incursión en la escritura ficcional. Así lo entiende la crítica estadounidense Bonnie Frederick en su artículo “A State of Conviction, a State of Feeling: Scientific and Literary Discourses in the Works of Three Argentine Writers, 1879-1908”, donde estudia las obras de estos tres positivistas de la época que juegan con la voz autorizada de sus disciplinas en sus obras literarias.

Aunque participan de los dos discursos, establecen una diferencia importante entre el discurso científico y el literario, pues mientras que aquél se basa en hechos (realidad fáctica), éste se basa en los valores (realidad subjetiva). De forma tal que constituyen dos realidades bien diferenciadas que no interfieren necesariamente entre sí. Wilde muestra, además, otras diferencias entre ambos discursos. Por un lado en lo que

¹⁸ La continuidad textual está dada por la repetición de “Prometeo”, relato que constituye el cierre del primer libro y la apertura del segundo (Korn, 2005:14).

¹⁹ Vale aclarar, además, que fragmentarismo no es –como a veces se pretende– sinónimo de descuido o falta de plan. De hecho, varios críticos han probado la dedicación de Wilde por sus escritos literarios y los cambios de una a otra edición (con modificaciones en la estructura del libro y en el contenido – especialmente estilístico– de los textos). Por otro lado, todo libro supone una selección tanto de las obras preexistentes que incluye como del orden que llevan en el mismo.

refiere al uso del humor que, a diferencia de Holmberg, excluye de sus obras científicas (Frederick, 1991:59); y por otro en lo que concierne al estilo y punto de vista²⁰:

En contraste con Bunge, Eduardo Wilde (1844-1913) demuestra un claro entendimiento de los horrores psicológicos de los que la retórica de la ciencia apenas esboza. Para Wilde, la diferencia entre un discurso científico y objetivo y uno subjetivo y literario no tiene que ver con una contradicción sino con límites (55).

La diferencia básica entre ambos discursos estriba, entonces, en la concepción que tienen de cada ámbito. Mientras que el discurso científico lo construyen desde la autoridad y el poder, la ficción literaria les sirve de camino para reflejar los errores y miedos, es decir lo más humano (59). En ese sentido no parece casual que Wilde se inscriba en las estéticas subjetivistas en boga, como el impresionismo (Cowes, 1956) y que muchos de sus cuentos tengan como único fin el entretenimiento y desarrolle así una propuesta lúdica.

Ahora bien, en lo que a su vida social concierne, sí parece un rasgo importante de la época el entretenimiento ligado a la pertenencia de clase. En efecto, la elite porteña del ochenta acudía a clubes de sociedad donde eran habituales el diálogo, la broma y la distracción. Zanetti la define como una “generación de *clubmen* elegantes, de conversadores cultos inclinados a la confidencia anecdótica, a la queja de moda, a la sonrisa escéptica e irónica” (Zanetti, 1980:127). Estas características se reflejan en lo literario, donde abunda “la prosa ligera, fragmentaria, el rasgo autobiográfico, el tono

²⁰ Frederick respalda esta hipótesis con un breve análisis de “Primera noche en el cementerio” donde Wilde expone de un modo ficcional el discurso higienista que daba en tanto médico y político alertando sobre los cementerios como factor de contaminación. Sin embargo, no muestra en su relato una intención científicista-objetivista, sino que, por el contrario, ahonda en lo subjetivo y humano.

coloquial y la ironía mundana” (121) que cultivan especialmente Mansilla, Cané y Wilde.

Así, por ejemplo, Cané desarrolla una escritura espontánea, sin reelaboración, pretendiendo una charla entre escritor y lector. También Mansilla simula esta complicidad, aunque restringe más aún al lector (no se dirige al lector culto porteño, sino sólo a `algunos elegidos´). Y si bien Wilde sigue esta línea (Vergara, 1976:25), se distingue puntualmente en su intento por crear en su obra un mundo aislado, que intenta excluir referencias a la realidad extraliteraria. Tal como distingue su discurso científico del ficcional, así también lo hace con lo biográfico, aunque se vale de ambos para construir sus ficciones.

Este nivel de ficcionalización, es decir, el utilizar menos contenido biográfico-extraliterario para sus relatos, lo aleja de otros autores de la época. Así, por ejemplo, no aparecen en la obra de Wilde constantes menciones y opiniones sobre obras y autores como en Cané y Mansilla (Zanetti, 1980:139), ni se deja traslucir la admiración por Europa. Se diferencia de Mansilla, además, en evitar el recurso de la digresión, tan característico de este último. Lejos de utilizar esa técnica, Wilde busca el humor en la claridad y la síntesis. Es sintético en la extensión de sus obras y también en la inclusión de los temas, desarrollados, en general, uno por vez. El fragmentarismo no resulta, como en Mansilla, del cambio constante de tema, sino, por el contrario, de las variantes de un mismo tema²¹.

Asimismo se advierte la reducción del nivel de ficcionalización en la autorrepresentación ficcional del yo-personaje. Este personaje que repite sus rasgos característicos en todos los cuentos del *corpus* podría definirse como un dandy de la época, tal como lo ilustra Ludmer en *El cuerpo del delito*.

²¹ Al punto de que en ciertos casos, parece llegar a agotarlo: véase, por ejemplo, el caso de “La lluvia” o de los nombres en “Nada en quince minutos”.

Ella distingue en los escritores del ochenta a los patricios y los `dandies´. Los primeros son aquellos que identifican su identidad nacional como familiar y política al mismo tiempo (43): de este grupo son Cané y Wilde. Los `dandies´, en cambio, no vivieron el exilio ni necesidades económicas y se permiten “tonos divertidos” en su literatura: son, por ejemplo, Mansilla y Cambaceres (51). Ellos representan al mundo como un escenario donde todo está permitido, en una concepción lúdica de la literatura (113).

El dandy es distante, cínico y provocador. Su esencia consiste en no tomarse muy en serio las cosas, busca distanciarse de la realidad. Ataca literariamente la cultura social desde un rechazo aristocrático al ubicarse por encima de la cultura y en un terreno ambiguo en cuanto a ideología política u orientación sexual²². El dandy es un ser no comprometido políticamente, y se presenta, por tanto, como un esteta (114).

Al igual que se tratara de un `dandy´, en las regularidades de los cuentos del *corpus* está la visión de un personaje que se presume soltero y esteta y que mira el mundo como representación. Claramente esos rasgos no se condicen con la realidad biográfica del autor, comprometido con la política ideológica y profesionalmente, y hasta con la unión matrimonial (casado él mismo más de una vez).

En estos relatos, si bien se habla constantemente de enamoramiento, el yo-personaje se comporta como un ser asexual, sus amoríos no pasan nunca de ser una especulación lúdica, mental²³. De hecho, como veremos, en eso consiste el juego: entre sus reglas figura el mirar el mundo como representación y que sea un juego de sexualidad velada o vedada, puesto que todo ocurre en el plano especulativo.

²² Esto lo ilustra Ludmer con personaje central del *Pot Pourri* de Cambaceres (Ludmer, 1999:61).

²³ En realidad, aunque ocurren en algunos relatos, poco lugar tienen ciertos acercamientos físicos a las mujeres que contempla: apenas un diálogo o un tomarse de la mano.

Según la definición de autobiografía de Prieto en su libro dedicado a la literatura autobiográfica argentina, ninguna de las obras de Wilde puede ser considerada de tal forma, aún cuando considera que éste es “probablemente el escritor más representativo de esa generación” (Prieto, 1962:173). Ello se debe, explica Prieto, a que el escritor busca constantemente una zona fronteriza entre biografía y ficción novelesca, incluso en *Aguas abajo*.

Con respecto a la influencia estética y literaria, argumenta López Grigera que los hombres del ochenta se inscriben en los movimientos estéticos europeos del momento, posrománticos y naturalistas, y que Wilde se inclina particularmente por el impresionismo, aunque tiene también algo del parnasianismo y del modernismo. En efecto, es a la influencia impresionista a la que atribuye el fragmentarismo²⁴ en sus obras:

Sus obras completas, recogidas en diecinueve volúmenes, alcanzan los más variados registros, desde la página de álbum hasta el tratado de medicina, pasando por el artículo periodístico, la caña, el diario de viaje, las memorias y el cuento; en fin, cosas que aparentemente justifican el rótulo de «fragmentario» que, como a los de su generación, ha dado la crítica, pero que en verdad son una prueba más de que se inscribe en la literatura naturalista e impresionista que en Francia produjo gran cantidad de memorias, relatos de viaje, cañas, ensayos (López Grigera, 1974:387).

²⁴ El caso particular que estudia López Grigera es el de “La lluvia”, donde hay un fragmentarismo dentro de una obra también de fragmentos (*Prometeo & Cía*). Describe el relato como un conjunto de partes a las que denomina ‘cuadros’ estructurados según una progresión temporal y relacionados entre sí sólo por las referencias espaciales. Habla de “cuadritos evocados de la infancia y la juventud de un yo narrador” y de “cuadros plástico-narrativos y una reflexión sobre la lluvia” con un narrador omnisciente (López Grigera, 1974:390). Este tipo de estructura fragmentaria se repite constantemente, aunque con variaciones, en la obra literaria de Wilde.

También Zanetti lo excluye, junto a Cané, del naturalismo (Zanetti, 1980:143), puesto que su literatura se basa más bien en la creación imaginaria, la representación (muchas veces pictórica) de una visión particular, de una realidad ideal. A este respecto, explica López Grigera (1974:392) la diferencia entre naturalismo e impresionismo, dejando al primero la descripción fotográfica y dando al segundo la intención de reproducir las sensaciones de quien percibe. En sus obras, Wilde registra literariamente percepciones, especialmente visuales y auditivas. Valora sobre todo las tonalidades de sonido o color, por lo que –según Maturo– se aproxima a la sensibilidad del simbolismo y del modernismo (Maturo, 1984:29 y Frederick, 1991:58). Capta el detalle, la vibración sutil también en las descripciones de horror.

Entre las lecturas de Wilde figuran, según Maturo (1984:34), Dickens, Defoe, Espronceda, Larra, Sue, Byron, Scott, Dumas. Además, conoce también a Poe, de quien, anota Frederick (ibídem), traduce algunos cuentos y sirve de inspiración para los propios.

Ahora bien, mientras que algunos críticos se interesan por vincularlo a escritores y escuelas, otros se limitan a establecer semejanzas de estilo. Así, Borges habla de su "habilitosa y viva universalidad, más parecida a la de Quevedo que a la especulativa de Goethe" (Borges, 1928:131). También es de este parecer Frederick, aunque ella lo vincula a Francisco de Quevedo desde el humor, por las observaciones mordaces, la ironía y el horror (Frederick, 1991:57). Otros, en cambio, buscan afinidades humorísticas con autores ingleses como Oscar Wilde o Dickens (Escardó, 1959:66; Echagüe, 1944:279; López Grigera, 1974:388; García Merou, 1973:293), a quien, por otro lado, Wilde menciona en varios de sus escritos.

2. 4. Su estilo original

Más allá de sus posibles influencias, Wilde fue capaz de desarrollar un estilo original, que lo sitúa aún hoy en el canon. En un estudio de 1984 sobre su obra literaria intitulado *Eduardo Wilde en la encrucijada del ochenta*, Graciela Maturo realiza un gran aporte para la comprensión del estilo de nuestro autor. Allí comenta que la obra de

Wilde, aunque breve y fragmentaria, debe considerarse literaria por su singularidad expresiva, es decir, por la observación directa o captación de un acontecer significativo. De este modo, a partir de las variaciones expresivas presentes en sus relatos –emoción, crítica, humorismo– propone una clasificación de los distintos tipos de prosa: lírica, científica y humorística.

- 1) *La prosa lírica*: se distingue por una intensificación afectiva que parece desbordar, pero que finalmente es dominada. Eslabonamiento de imágenes, gradaciones que van en caída estética de lo puramente lírico a lo más vulgar y cotidiano (o solamente un corte brusco del desborde imaginativo) que da un matiz melancólico y humorístico a la vez (24). Colorismo, animización, enumeración acumulativa, etc.
- 2) *La prosa científica*: opuesta a la primera, es definida como la prosa objetiva y clara, precisa y sintética, que –dice Maturo– muchas veces no es más que el disfraz de la emoción más intensa.
- 3) *La prosa humorística*: por último, se vale de todos los recursos de la expresión: líricos o científicos. Comparaciones inusitadas, adjetivación hiperbólica, verbos metafóricos desmesurados, y, especialmente, el continuo entrecruzamiento de planos que crea la dimensión del humor (27).

Estos tres tipos de prosa conforman el entramado indivisible de cada relato. Se trata de elementos unidos por una estructura generalmente atípica, difícil de clasificar según los géneros literarios. Esta tipología resulta útil para establecer las categorías según las cuales describiremos los rasgos generales del estilo de Wilde con miras al objetivo último, de individuar y analizar una de las estructuras recurrentes en algunos relatos de *Prometeo & Cía.* vinculadas con el juego.

De este modo, estos tres tipos de prosa serán reformulados según los tres rasgos más estudiados de él y su generación por la crítica, de carácter más amplio. Cabe mencionar que los dos primeros elementos se corresponden con las corrientes en pugna de la generación: el espiritualismo estetizante y la cultura científica (Terán, 2000:10),

ambas están presentes en Wilde. El tercer elemento, el humor, es lo que une en lo literario a ambas prosas y, en lo ideológico, a ambas corrientes.

Esta clasificación permitirá establecer una comparación con algunos escritores de su generación, lo cual facilitará la visibilidad de su original desvío. Describiremos, entonces, los rasgos generales del estilo de Wilde según su carácter autobiográfico (o centrado en el “yo”), conversacional (o dirigido al alocutario) y humorístico. Bajo esta reformulación, lo autobiográfico se correspondería con lo emotivo-subjetivo de la prosa lírica incluyendo además lo extraliterario, lo conversacional abarcará la búsqueda de claridad y objetividad de la prosa científica como también otras técnicas y recursos orientados hacia el receptor. El humorístico, como en la clasificación de que partimos, también reunirá los anteriores y servirá de base para presentar la estructura del *corpus* que analizaremos en los capítulos siguientes.

2. 5. El *corpus*

Las narraciones seleccionadas forman parte de *Prometeo & Cía.*, de 1899, obra que ha sido calificada por los críticos como muy poco ortodoxa. En efecto, el libro incluye una diversidad de temas y géneros que permite una visión de conjunto de la totalidad de la obra de Wilde. El libro incluye alusiones a sus obras: (autobiografía, tesis, relatos de viajes) y algunos escritos surgen como respuesta a personas concretas; o bien se inician a partir de comentarios de obras ajenas (Korn, 2005: 23). Se publican en el mismo año dos ediciones: la primera, de donde se toman las citas en el presente trabajo, y la segunda, aumentada con cinco relatos (ninguno de los cuales forma parte de este macrotexto). *Prometeo & Cía.* es una obra que reafirma el carácter de unidad desde la dispersión y es descrita por Korn como una “ficción lúdica e irónica” (22). Se trata ya de una obra de su madurez, con mayores pretensiones literarias, que cuenta con una propuesta literaria original que es la propuesta lúdica. Esta propuesta que había sido apenas esbozada en *Tiempo perdido*, aquí se ve establecida de una manera un poco más sistematizada en su forma. Entre estos cuentos hay una similitud temática y estilística,

pero hay sobre todo una similitud estructural en una estructura particular que permitiría hablar de propuesta original literaria.

También Maturo parece haber advertido, en algunos textos, la presencia del juego. Y aunque los considera la línea menos característica de Wilde, asegura que atestiguan su “refinamiento lúdico” (Maturo, 1984: 21). Hay, en estas narraciones, una propuesta que va más allá de los rasgos de época, aunque los supone. Los cuentos a los que nos referimos son: “Chaica y Cikaia” (CC), “Nada en quince minutos” (NQ), “Triste experiencia” (TE), “Trouville” (TR) y “Novela corta y lastimosa” (NC).

Las obras serán referenciadas, a partir de aquí, por la abreviatura que figura entre paréntesis. Algunos de estos textos han sido incluidos en el presente trabajo a modo de apéndice con el fin de facilitar la lectura de los siguientes capítulos, correspondientes al análisis de las obras.

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.