

EN TORNO AL ARTE DE ESCRIBIR DE EDUARDO WILDE EN «LA LLUVIA»

1. Eduardo Wilde¹, que en muchos aspectos es figura señera entre los escritores argentinos «del 80»², sigue siendo para la escasa crítica que de él se ha ocupado una paradoja no resuelta: nadie discute que

¹ El médico, político, catedrático y escritor argentino Eduardo Wilde (1844-1913) aún necesita ser presentado fuera de los límites de su país. Había nacido durante la emigración de su padre, como él cuenta: «Yo nací en una aldea, en Bolivia; mi padre estaba emigrado, siempre, siempre emigrado; emigrado en todas partes» («Autógrafo», en *Prometeo y Cía.*, 1.^a edición, Buenos Aires, 1899, página 81); y murió en Bruselas, siendo embajador argentino en España, el 5 de septiembre de 1913. Como ministro de Educación del general Roca hizo la célebre Ley 1.420 de educación común; también se le deben las leyes de registro y de matrimonio civil. No fueron menos importantes sus aportes en política sanitaria. Sus obras completas, recogidas en diecinueve volúmenes, alcanzan los más variados registros, desde la página de album hasta el tratado de medicina, pasando por el artículo periodístico, la carta, 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, cartas, ensayos. Tuvo Wilde la sabiduría de no dejarse tentar por géneros literarios que no podía alcanzar con plenitud; al menos no tenemos que perdonarle ninguna novela mediocre.

² La historiografía literaria viene llamando «hombres del 80» a un grupo que floreció en torno de ese año, clave en la historia socio-cultural argentina, y a los que se suele caracterizar como «escritores fragmentarios». Todos se sitúan en movimientos literarios posrománticos y algunos alcanzan al naturalismo y al parnasianismo. Creemos probar que Wilde se inclina particularmente por una de las formas del naturalismo; el impresionismo; de todos modos, su vinculación con esos movimientos ya había sido señalada: «Tenía una sensibilidad rara y sabía expresarla en imágenes tan audaces para su tiempo que nos hacen pensar en la influencia que los parnasianos ya estaban ejerciendo en Buenos Aires en la década de los 80» (E. ANDERSON IMBERT: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol. I, F. C. E., México, 1962, pág. 305).

sea el más fino humorista de aquella generación³, ni una de las mentes más sensibles y abiertas a las corrientes que soplaban en Europa en arte y pensamiento, al mismo tiempo que uno de los espíritus más universales de su tiempo; pero apenas se le conoce fuera de los límites de su propio país; se concede a algunas de sus páginas valor de obra maestra, pero se le sigue considerando un «repentista». Y aunque dos páginas suyas —«Tini» y «La lluvia»— se han salvado del olvido, aún tiene validez lo que decía hace más de un cuarto de siglo Juan P. Echagüe: «Justiciero y útil sería estudiar con detenimiento todos los aspectos de este original escritor a quien suele conocerse apenas por tal página de ingenio, por cuál sátira, o por la elegante despreocupación de su postura ideológica; siendo así que su obra contiene un valor más hondo y más complejo, recatado en la intimidad de las raíces espirituales»⁴. Estudiar todos los aspectos de la obra de Wilde, y con detenimiento, es tarea para largo tiempo y para muchos; aquí vamos a revisar sólo algunos aspectos de la génesis de una de esas páginas más conocidas, «La lluvia», originalmente artículo periodístico, recogido en 1899 en el volumen *Prometeo y Cía.*⁵, del que estamos preparando la edición crítica.

³ Sobre el humorismo de Wilde como rasgo relevante de su estilo y aún de su personalidad, achacado tainianamente a su ascendencia inglesa, se ha insistido desde temprano: García Merou es el primero acaso en señalarlo en sus *Recuerdos Literarios* (Buenos Aires, 1891); Martiniano Leguizamón, en el sepelio de E. Wilde hablaba de «ironía y malicia en que se combinaba el humorismo sajón de sus antecesores con el criollismo picaresco de la sangre materna» (M. LEGUIZAMÓN: *Hombres y cosas que pasaron*. Buenos Aires, 1926, página 267). Rafael A. Arrieta, que lo considera como «el humorista por antonomasia» de su generación, piensa que su humorismo le valió descrédito entre sus contemporáneos, a pesar de que el propio Sarmiento, como algunos otros, «dieron al vocablo [humorista] el más alto relieve estético que le corresponde literariamente» (*Diccionario de la Literatura Hispanoamericana. Argentina*, I. Washington, 1960, pág. 191). Angel Estrada vinculó el humor de nuestro autor con el de Oscar Wilde y Arrieta con el de Dickens, como la mayoría de los críticos. Lo que acaso pueda agregarse es que la influencia de Dickens, aparte de afinidades electivas o de ancestrales coincidencias, se puede explicar no sólo directamente, sino también a través de ciertos novelistas franceses de aquel momento, entre ellos Daudet.

⁴ JUAN PABLO ECHAGÜE: *Escritores de la Argentina*. Emecé. Buenos Aires, 1945, pág. 110.

⁵ E. WILDE: *Prometeo y Cía.* [viñeta], 88884. Imp., Litog. y Encuadernación de Jacobo Peuser, San Martín, esquina Cangallo. Buenos Aires, 1899, 263 páginas. Uso ejemplar de mi propiedad. Hay ejemplar en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires. No la hay en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

La página que nos ocupa lleva en dicho libro la fecha de 1880; sin embargo, no tenemos noticias⁶ de publicación anterior a la de *La quincena* de junio de 1894, aunque hay testimonios de que se la conocía antes de 1891⁷. Como es bien sabido, *Prometeo y Cía.* alcanzó en ese mismo año de 1899 una segunda edición aumentada con nuevos textos y retocada notablemente en muchos de los ya incluidos en la primera⁸. Esta cuestión de las sucesivas reimpresiones de un texto no es ociosa: aparte la «deformación» profesional que lleva siempre a un filólogo a cerciorarse de la autenticidad de todo texto objeto de su estudio, hay un segundo interés: si las variantes textuales, de mano del autor, son relevantes, una *colatio* revela los sucesivos estadios estilísticos por los que ha pasado una página hasta llegar a su acabado definitivo. Este tipo de estudio es el que hacemos aquí: cotejados los textos que conocemos, aparecen tres redacciones sucesivas, representadas por *La quincena* y *Prometeo y Cía.* (primera edición y segunda). El texto de la segunda edición es el que pasa puntualmente a la edición de las *Obras completas*.

1.1 Antes de comenzar con el estudio específico de las correcciones, vamos a echar un vistazo a la estructura de «La lluvia». En este

⁶ Yolanda Buffa Peyrot, *Contribución a la bibliografía de E. Wilde*, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, comp. núm. 31, Buenos Aires, 1967, registra como primer asiento para «La lluvia», en *La Quincena*, tomo I, números 21-22. Buenos Aires, junio 1894, y aunque no hay ningún registro ni en 1880 ni en años siguientes, en el «Cuadro biográfico cronológico» consigna en 1880: «Mayo 29, escribe la lluvia.» Cf. nota 20.

⁷ En 1891, García Merou escribía refiriéndose a E. Wilde: «Sus temas amplios y generales, *La lluvia, Meditaciones inopinadas*» (E. GARCÍA MEROU, *op. cit.*, página 383). El segundo de estos artículos apareció por primera vez en *Nueva Revista de Buenos Aires*, I, 1, 1881. Cf. nota 15.

⁸ E. WILDE: *Prometeo y Cía.* [adorno], 97802. Imp., Litog. y Encuadernación de Jacobo Peuser, San Martín esquina Cangallo. Buenos Aires, 1899. Debo la localización de un ejemplar, la descripción bibliográfica y el cotejo del texto que me interesa con el de las *Obras completas*, a mi amiga Frida Weber de Kurlat, a quien agradezco particularmente su colaboración sin la que me hubiera sido imposible realizar parte de este trabajo, ya que la *Bibliografía* de Buffa se limita a anotar, en el asiento núm. 9, correspondiente a la segunda edición de *Prometeo*: «Los textos presentan notables variantes con respecto a los de la primera edición», sin registrar —como tampoco lo hace para el resto de sus asientos— la localización de ningún ejemplar. A veces localizar en una biblioteca un ejemplar de ediciones primeras o de algunas de las revistas de fines de siglo, cuesta tiempo y esfuerzo. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires tiene la signatura topográfica: 314969. Hay un ejemplar de esta edición en la Widener Library de la Universidad de Harvard que en la portada, y después de «San Martín esquina a Cangallo», añade 1900.

aspecto hay muy pocas enmiendas que hacen algo: apenas vamos a destacar en este sitio que en la edición segunda divide el texto, mediante asteriscos, en trece segmentos, cosa que nos ayuda en el análisis de la composición. No es fácil clasificar esta página dentro de un género literario: no es un cuento, ni aun una galería de cuentos enmarcados, ni una serie de descripciones ni de ensayos, pero de todo esto hay en ella, sólo que en proporciones desiguales. Ya señaló García Merou que «a Wilde, *La lluvia, Meditaciones inopinadas*, etc., le sirven de canevas y de pretexto para desenvolver en torno de ellos una serie de observaciones y fantasías alternativamente cómicas o conmovedoras, en que resalta el brillo y la riqueza de una imaginación profundamente original que goza con el espectáculo de sus creaciones bufonas»⁹. Pues en esa serie de «fantasías» que componen la obra, la lluvia forma, a veces, como una suerte de enmarque, a cuadros y a observaciones; pero hay que destacar que entre esa galería se observa una tajante división estructural: los primeros ocho párrafos mencionados —tres quintas partes del texto— están constituidos por cuadritos evocados de la infancia y la juventud de un «yo» narrador; la lluvia sirve de tamiz a través del cual dicho «yo» revive una enfermedad infantil con la que afirma haber despertado a la vida consciente¹⁰, luego la convalecencia, los días de la escuela, los del colegio y, finalmente, los del hospital de prácticas: etapas y situaciones que son a modo de otros tantos miradores de la vida, de puertas adentro y de puertas afuera: en casi todos ellos hay un patio. La unidad de esta primera parte la establece el «yo» narrador y una estructuración de progresión temporal. La segunda parte, menos extensa, está constituida por los cinco segmentos restantes: cuatro cuadros plástico-narrativos y una reflexión sobre la lluvia, todos ellos con total autonomía del narrador, que se hace «omnisciente», y entre sí. La única relación entre ellos se establece por referencias espaciales: «en cualquier casa», «más allá», «en una capilla», «en otra escena». La primera, sobre los seductores de jóvenes obreras; la segunda, singular descripción quevedesca de «un convento sombrío, pesado, vetusto», es digna de figurar entre las más logradas de la prosa española de todos los tiempos; la tercera, una noche de bodas interrumpida por la lluvia

⁹ *Op. cit.*, pág. 383.

¹⁰ «La primera vez que según mis recuerdos vi en conciencia llover fue después de una grave enfermedad, en mi infancia. Había tenido la grandiosa, la terrible fiebre tifoidea» (*P* 2, pág. 27).

impertinente, ha sido suprimida en los textos manualizados¹¹; el último, muy breve, casi una mueca, es la medida de la poética lluvia en términos bursátiles.

Este sistema de composición, este aparente «fragmentarismo» dentro del fragmentarismo de una obra total constituida por relatos de viaje, por cuentos, por páginas de album, trae a la memoria algo que en 1878 decía Brunetière sobre la nueva modalidad que acababa de detectar en la novela naturalista francesa:

«Chaque scene ainsi devient un tableau, qui s'arrange comme dans une toile suspendue sous les yeux du lecteur, complète en elle-même, isolée des autres, comme dans une galerie, par sa bordure, par son cadre, par un large pan de mur vide»¹².

No parecería estar muy alejado de este sistema el que rige la construcción de «La lluvia», o de las dos partes que la constituyen. En cuanto al «yo» narrativo de la primera de éstas, he evitado el hablar de autobiografía porque si Wilde sufrió o no la fiebre tifoidea importa secundariamente, puesto que lo que describe no son los borrosos recuerdos que de ella pudieran haber quedado en el hombre maduro, sino lo que el médico, al día en las teorías de la ciencia experimental, quiere demostrar¹³ y lo que el escritor, en consonancia con lo que señalaba Brunetière para los «impresionistas» franceses, gusta describir:

«L'étude désintéressée d'un cas pathologique, et de rivaliser dans le roman avec la clinique médicale»¹⁴.

Una confirmación más de que lo autobiográfico es sólo apariencia la aporta el hecho de que el minucioso realismo descriptivo de los momentos que precedieron a la enfermedad en la remota infancia, y la convalecencia, contrasta con el débil esbozo de los cuadros de la adolescencia y la juventud más cercanas: realismo pictórico, no fotográfico; no lo que la realidad fue, sino lo que debió ser, la «visión

¹¹ J. M. Monner Sans, *Páginas escogidas de E. Wilde*, Estrada, Buenos Aires, 1939, suprime íntegro el cuadro de la noche de bodas. Otro tanto hace en *Cuentos y otras páginas*, Teresita Frugoni de Fietzche, Buenos Aires, 1965.

¹² F. BRUNETIÈRE: «L'impressionisme dans le roman», en *Le Roman Naturaliste*. Calmann-Levy, s. a. París, pág. 88.

¹³ La *Science expérimentale*, de Claude Bernard, es de 1878, pero ya circulaba su *Introducción* desde 1865.

¹⁴ F. BRUNETIÈRE, *op. cit.*, pág. 8.

intelectual» de que hablaba Wilde en otro trabajo de *Prometeo y Cía*¹⁵. Hasta la razón de que el personaje sea un niño parece también corroborar todo esto: la misma razón que le hace crear a Tini, víctima de la otra «terrible» enfermedad infantil, el crup: la literatura europea de esas décadas que van desde mediados del siglo se delecta —Dickens en Inglaterra y Daudet en Francia— en describir desde dentro del héroe infantil sus dolores físicos y morales¹⁶.

Un último elemento, cuya selección más parece responder a motivaciones literarias que biográficas, es la lluvia como paisaje y como personaje: el naturalismo describía fotográficamente cosas y personas, pero el impresionismo quiere reproducir las sensaciones que percibe la retina, según los cuerpos estén iluminados por el sol o envueltos en niebla o, en este caso, en lluvia. Particularmente, los apartados quinto, séptimo, octavo y décimo son una orgía de sensaciones referidas, y también connotadas por los efectos rítmicos de la prosa. Y aún como si esto fuera poco, el mismo escritor decía por entonces:

«Llaman, creo, visión intelectual a un fenómeno curioso que todos han observado i en el cual mui pocos han parado su atención. Mirando un objeto, un castillo supongamos, solo puede uno percibir la proyección de la parte visible sobre un plano limitado por los contornos del edificio, pero si consigue hacer una viva representación intelectual de la sensación que le daría la percepción de los detalles, verá al mismo tiempo, los cuatro frentes, el interior si lo conoce i los diversos departamentos, con las escenas que en ellos pudiera pasar [...] Lo que más me cuesta es convertir el invierno en verano; no puedo con el frío [...] *Pero no esperimento la misma dificultad para inventar la lluvia; hago llover cuando quiero*»¹⁷.

Fantasía parece, pura creación imaginaria: representación pictórica, no fotográfica, de una realidad «ideal» tal como la podría pin-

¹⁵ En «Meditaciones inopinadas», *Prometeo y Cía.*, 2.^a ed., 1899, págs. 89-107. Cf. nota 17.

¹⁶ En *Prometeo*, comentario al canto homónimo de Olegario de Andrade. La página que da nombre al libro que nos ocupa, dice: «Si quiere usted saber el valor sentimental de una obra de arte, pregúnteslo a los instintos. La sensación de un niño instruye a veces más que una disertación de autores clásicos», y en efecto intenta exponer las resonancias que el poema tiene en un niño de cinco años. *Prometeo y Cía.*, 2.^a ed., pág. 4. Cito por la edición retocada que es mucho más explícita en este aspecto que la primera.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 91.

tar un impresionista. Sobre la temprana inscripción de Wilde en los fundamentos de tal estilo artístico no se ha dicho nada¹⁸, a pesar de que en páginas de los años 1872, «Fisiología familiar de las sensaciones», sostiene los principios en que se basa la pintura que hace eclosión en el París de 1874 con el cuadro de Monet, «Soleil Levant». Principios de ese tipo apuntaban en su «Fisiología de la Rístorì (1869) y «Sobre el cuadro de Blanes» (1871)¹⁹.

2. Como ya hemos dicho son tres las etapas textuales que conocemos de «La lluvia»: *Q*, la publicada en 1884 en *La Quincena*; *P*, la de la primera edición de *Prometeo*, en 1889, y *P*₂, la segunda y definitiva del mismo año. El no poder contar con la versión primera de la obra²⁰ limita sensiblemente nuestras conclusiones, sobre todo en lo que toca a la inscripción, más o menos contemporánea, en movimientos estéticos europeos.

2.1 Las variantes de la versión *P* no son muchas, algunas pasan a *P*₂ y otras sufren nueva reelaboración; pero en general el texto de *P* revela ciertos lineamientos estilísticos que se acentuarán más tarde en las correcciones de *P*₂ ya desde la primera línea:

«No creo que haya un hombre que guste más de la lluvia que yo» (*Q*).

«No hai tal vez un hombre más amante de la lluvia que yo» (*P*, *P*₂).

¹⁸ Aunque las profesoras M. H. Lacau y M. M. de Rosetti, en su artículo «E. Wilde y el modernismo» (*Expresión*, Buenos Aires, año I, tomo 2, núm. 4, páginas 16-19), anotan el rasgo impresionista de «percibir no la luz, sino sus efectos en el mundo circundante de seres, objetos y paisajes» (pág. 22) al hacer un estudio global del modernismo en toda la obra de nuestro autor (llegan al extremo de no localizar los textos con que ejemplifican), no advierten que la obra literaria de Wilde, al inscribirse entre 1863 y 1913, comprende varios movimientos literarios: posromanticismo, parnasianismo, impresionismo, modernismo y aún los primeros vagidos de ultraísmo dados por Lugones. En efecto, el estilo de Wilde, cuya caracterización han intentado dos trabajos de calidad, el de las señoras Lacau y Rosetti y el del señor Cowes, aún espero estudios que deslinden, dentro de sus rasgos distintivos, aquellos otros que sólo lo son en una determinada época estética.

¹⁹ Todos ellos recogidos en *Tiempo Perdido*, Buenos Aires, 1878.

²⁰ Buffa, en su Bibliografía, dice: «Algunos artículos incluidos en las *Obras completas* no se han logrado localizar en su publicación original. Así [...] 'La lluvia' (1880)», y confiesa haber «compulsado en su búsqueda todo el material existente en nuestras hemerotecas correspondiente a esos años sin éxito alguno» (pág. [9]).

En este caso, el escritor ha tratado de evitar repeticiones irrelevantes, por una parte; ha suprimido una construcción indirecta dependiente del verbo de pensamiento, por otra, y ha logrado un ordenamiento del período con ritmo agradable²¹. Otra de las enmiendas merece atención:

«Me acuerdo todavía de la tarde *que caí en cama*, de la situación *de ésta*» (Q) (485a).

«Me acuerdo todavía de la tarde *en que me sentí ya mal*, de la situación de *mi cama*» (P, P₂) (19).

La primera de las correcciones parece responder a una regularización del ritmo, además de intensificar la perspectiva sensorial con una cenestesia; en la segunda se elude un demostrativo, cosa que por sí sería poco significativo, dada la relativa frecuencia de los deicticos en el español usual²², pero la distribución de ellos en el texto tiene cierta curiosidad: en la que hemos señalado como primera parte de «La lluvia» se acumulan casi exclusivamente formas de *ese/esa* (ocho casos), dos de *aquel* («aquella dulce atención», pág. 24, y «tiempos duros aquéllos», pág. 29) y un neutro recolectivo, «todos éstos» (30) como única forma de la deixis en el campo del emisor. En la segunda parte, en cambio, computamos sólo un *aquel* y tres *este*. En la primera redacción había además un *este*, el del ejemplo que explicamos en la primera parte, y un *ese*, en la segunda, que fue sustituido por un *su*: se observa un predominio de señales en el campo del receptor en la narración en primera persona y, por el contrario, predominio de *este* en la casi inexistente deixis de la narración omnisciente. ¿Se trata de un dibujo consciente o de un fruto espontáneo? Evidente es sin duda que en el uso de estos «embragues» que dan perspectiva y movilidad al punto de vista del emisor y del receptor, el autor ha estado parco y ajustado en la distribución a la estructura particular de cada una de las partes, por lo que la sustitución que anotamos cobra alta significación²³.

²¹ Sobre el ritmo, véase más adelante apartado 3.3.

²² Según las medidas halladas por V. García Hoz, *Vocabulario usual, común y fundamental*, C. S. I. C., Madrid, 1953, las tres formas del demostrativo y con no escasa frecuencia pertenecen al vocabulario común, aunque con distintas proporciones: *este* y sus femeninos y plurales, con un total de 2.641 presencias sobre un total de 400.000 palabras; *ese*, con 588, y *aquel*, con 498. En la página que estudiamos, el que tiene menor presencia es *este*.

²³ Se confirma a nivel de la subestructura de los deicticos la división que señalamos antes del texto en dos partes. Los casos de la primera parte, casi todos son la construcción *ese* + sust. + epíteto con cierto valor peyorativo.

Las posteriores enmiendas de *P* no fueron recogidas por *P*₂, aunque sean un intento de encaminar el estilo hacia la etapa final, ya que ha habido casi siempre una corrección en el sitio en que se había iniciado alteración en *P*, como, por ejemplo, en el caso siguiente:

«El tiempo era eterno y en su eternidad yo tomaba todos los brevajes imaginables que tenían el mismo gusto *desabrido*» (*Q*) (485a).

La lectura de *P* coincide, excepto en el epíteto final, que es: «de-testable»; la redacción final ya ha variado notablemente, ha suprimido repeticiones del lexema *etern-* y a sustituido, en gradación con los otros epítetos anteriores, el anodino «*imaginables*», y ha adquirido un ritmo más placentero:

«El tiempo era eterno i en sus marchas infinitas yo tomaba brevajes perdurables todos con igual gusto, siempre amargo» (28).

Sólo en un caso las correcciones de *P* son relevantes y han permanecido en la etapa final: se trata del cuadro penúltimo, el de la noche de bodas que fue reelaborado ya en *P* en el mismo nudo de su trama.

2.2 Las enmiendas del texto definitivo son, en cambio, muchas y de variados órdenes. Desde los primeros párrafos se advierten algunas de las más características:

«Me acuerdo que me quemaba y no podía sudar, que pasaba horas enteras pellizcándome los labios cubiertos de costras que arrancaba sacándome sangre» (145a).

«Me quemaba sin poder sudar, i pasaba horas enteras en pellizcarme los labios cubiertos de costras, sacándome sangre al arrancarlas (27-8).

«La convalecencia es una nueva vida que se comienza siendo grande. Uno nace de la edad que tiene al salir de su enfermedad. ¡Cómo se aspira la vida, cómo se siente uno vivir! Para el convaleciente la vida tiene sabor, perfume, mú-

«La convalecencia es una nueva vida. Uno nace de la edad que tiene al salir de su enfermedad i se siente vivir, bebiendo, aspirando, absorbiendo la fuerza que retoña: la vida tiene sabor, perfume, música i color; la vida es sólida,

sica y color; la vida es sólida, puede uno tocarla i alimentar puede un tocarla, sentirla, alimentarse con ella y absorberla con ella» (30-31).
 sica y color; la vida es sólida, puede uno tocarla i alimentar puede un tocarla, sentirla, alimentarse con ella y absorberla con todo el cuerpo» (486a).

«Convalecer es una suprema delicia. Parece que la debilidad nos vuelve niños y nuestros sentidos gozan con el espectáculo de la naturaleza, hallándole la novedad y el atractivo que los niños le encuentran» (486b).
 «Convalecer es una suprema delicia. La debilidad nos vuelve a la infancia i nuestros sentidos hallan en cada cosa la novedad i el atractivo que los niños le encuentran» (31).

A lo largo de toda la obra son muy frecuentes, tal como se observa en estos pasajes, la conversión de construcciones indirectas dependientes de verbos de entendimiento y de sentido, a la enumeración directa: «me acuerdo que me quemaba» > «me quemaba»; «parece que la debilidad» > «la debilidad», y muchas otras: «yo creo que lo tomé por un hombre tallado en madera» (485b) > «yo lo tomé...» (30-31); «me parecía que yo era mi propio abuelo» (486b) > «yo era mi propio abuelo» (32). En algún caso se llega a suprimir incluso el nexo en la dependiente de verbo de sentimiento: «No esperan sino que se ponga fuerte para...» (486a) > «no esperan sino verle en buen estado para...» (32). Precisamente conviene recordar a propósito un texto aclarador: según Hamann, el principio del impresionismo consiste en «hacer valer la pura impresión, la percepción sensible inmediata, mientras que pasa a segundo plano la elaboración de estas impresiones, el reconocer la función pensante racional»²⁴.

También es frecuente la supresión o sustitución de construcciones de relativo:

«El día que me levanté me miré en un espejito...» (485b).

«Apenas tuve permiso para dejar la cama me miré en un espejito...» (29).

«Los órganos que asimilan el alimento con incomparable rapidez se apoderan de todo con la energía del hambre y la ambición de las necesidades imperiosas de la vida» (486a).

²⁴ HAMANN: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Colonia, 1907, página 30. Citado por A. ALONSO y R. LIDA: «El concepto de Impresionismo», en *El Impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires, Inst. de Filología, 1936.

«Los órganos asimilan el alimento con incomparable rapidez i se apoderan de su jugo con la enerjía del hambre para llenar las necesidades de la vida» (31).

Una vez más la parataxis sustituye a la hipotaxis, se suprimen los epítetos irrelevantes y se ajusta el léxico, sobre todo en el orden de los referentes sensoriales.

Sin embargo, P_2 conserva muchos más relativos que los suprimidos, ya que este tipo de construcción es una de las más frecuentes; los que quedan introducen oración con verbos de existencia y copulativos: «un santo sin pintar que había en la iglesia» (485b).

Siempre a nivel de lenguaje, en el sintagma nominal se observan permutaciones, como acabamos de señalar, en procura de mayor ajuste:

«Veía las cosas» (485a).

«Veía los objetos» (28).

«La naturaleza en los graves estados nos dota sin duda de una melancolía y suave indiferencia, cuyos beneficios son inegables» (485b).

«La naturaleza en los graves estados nos dota sin duda de una melancolía i suave insensibilidad destina a mitigar los sufrimientos» (29).

«Si durante mi convalecencia hubiera oído a alguien decir que no tenía apetito, habría creído oír la mentira más hiperbólica» (486a).

«Si durante mi convalecencia hubiera oído a algún individuo decir que no tenía apetito, lo habría tenido por un audaz impostor y un gran hipócrita» (30).

También se advierten preocupaciones retóricas al suprimir las repeticiones:

«El aire era libre, los pájaros volaban libremente, el ganado pastaba con libertad en los campos, el agua corría independiente por el suelo buscando a su albedrío o al de la gravedad de los declives» (487b).

«El aire era libre, los pájaros volaban a su antojo, el ganado pastaba sin restricciones en los campos, el agua corría por el suelo buscando a su albedrío o al de la gravedad los declives» (37).

En operaciones metalingüísticas se producen múltiples sustituciones que, además de precisión, añaden alguna nota de plasticidad y animismo:

«las gotas saltaban formando candelitos y ampollas esféricas que la corriente arrastraba. Estos millones de seres fugitivos corrían como si estuvieran apurados, al son de la música del aguacero» (486b).

«las gotas saltaban formando candelitos que la corriente arrastraba. Estas lecciones de existencias fugitivas corrían como si estuvieran apuradas, al son de la música del aguacero» (34).

Algún pasaje presenta una fuerte reelaboración:

«No tengo preferencia por ninguna clase de lluvia; me gusta la lluvia mansa, la niebla, la bruma, la llovizna, la lluvia fuerte, la torrencial, la continua, la intermitente, la con sol y la inopinada, esa que toma sin paraguas a todo el mundo en la calle haciendo las delicias y el negocio de los paragueros.

[...]

Cuando llueve, las ciudades presentan un espectáculo encantador. El aire está fresco...» (488a).

«No tengo preferencia por determinado género de lluvia; me gusta la fuerte, la torrencial la continua, la intermitente, la mansa, la inopinada, esa que toma desprevenido a todo el mundo en la calle haciendo la delicia i el negocio de los vendedores de paraguas.

La niebla me encanta i la bruma me enamora. Y es mi delicia durante un aguacero contemplar es espectáculo que la ciudad ofrece.

El aire está fresco...» (41).

Aquí el texto reelaborado es una enumeración, ese procedimiento retórico que tan bien ha estudiado Spitzer para la poesía y la prosa del siglo XIX²⁵. Una enumeración que él advierte con vocaciones de universal y que por eso denomina panteística, aunque señale al final las raíces bíblicas y cristianas del procedimiento. En el primer texto hay un aparentemente mayor caos; en el segundo se acumulan tipos de lluvias, mientras que los otros fenómenos atmosféricos se agrupan en sitio distinto. Quedan seis miembros, de los cuales los dos prime-

²⁵ «La enumeración caótica en la poesía moderna», trad. de Raimundo Lida, en L. SPITZER: *Lingüística e Historia literaria*. Gredos. Madrid, 1955, páginas 295-355.

ros son levemente sinónimos; los dos siguientes, contrarios entre sí, y los dos últimos —con lo que resulta una estructura de parejas— son a manera de paralelos, miembro a miembro, con los anteriores. Al notar que de los tipos iniciales se ha suprimido sólo «la con sol», se advierte como hilo estructurador la serie de epítetos sustantivados, en cuanto a lo formal, pero en el sentido hay una visión universal. Precisamente Spitzer, en su mencionado estudio de la enumeración advierte que este recurso, lo mismo en la poesía de Whitman que en la prosa de Balzac, de Flaubert o de Joyce, «es reflejo verbal de la civilización moderna en que cosas y palabras han conquistado derechos 'democráticos' extremos, capaces de llevar al caos»²⁶, pero que revela una vocación panteística-sensualista; con ello no se hace más que acentuar la inscripción de Wilde en los movimientos literarios de vanguardia en la segunda mitad del siglo pasado.

2.3. Aunque en su polémica con Goyena en 1870, E. Wilde había considerado jocosamente que la poesía es un producto más o menos patológico²⁷ y se jactaba de no haberla escrito, admitía que «se aplica por *extensión* [...] por *metáfora*, el adjetivo *poético* a composiciones en prosa que poseen ciertas cualidades»²⁸; escribía él mismo páginas de prosa bellísima, sobre las que le vemos «como un buen monje artífice», que diría Rubén Darío, en continua labor de lima y pulimento. Precisamente en las sucesivas reelaboraciones de la obra se advierte, ya lo hemos señalado desde el principio, una razón de ritmo, y con tal relevancia que hemos dejado este aspecto para el final.

La cuestión del ritmo, que los modernos estudios lingüístico-estilísticos han vuelto a poner de relieve en este siglo, es con todo una cuestión muy antigua: ya Aristóteles decía en la *Retórica* que «lo que carece de ritmo es ilimitado y es preciso que haya límites, si bien no en verso, ya que lo indefinido es desagradable e ininteligible [...] Por eso es preciso que el discurso tenga ritmo, pero no metro, pues

²⁶ *Op. cit.*, pág. 343-44.

²⁷ El humor —humor ausente— de sus contemporáneos les impidió ver que, situado en una corriente ideológico-estética que consideraba al escritor un estudioso de casos patológicos que debía rivalizar en la novela con la clínica médica, el juicio que equipara poesía y neurosis no era peyorativo. No advirtieron tampoco que cuando decía que la poesía es quehacer inútil no quería decir inservible o superfluo.

²⁸ E. WILDE: *Obras completas*, vol. XI, *Tiempo Perdido*. Buenos Aires, 1923, páginas 46.

resultaría un poema»²⁹. La bibliografía sobre el ritmo es copiosa, porque ese concepto alcanza a multitud de cosas: «On parle du rythme partout où l'on peut trouver une répétition périodique des éléments dans le temps ou l'espace»³⁰, decía Brik; pero, como bien advierte Amado Alonso, «un hombre, por sólo caminar con pasos temporalmente regulares, no camina con ritmo; el ritmo aparece en cuanto esa regularidad es construida como forma en sí, como una estructura y ordenación sentida de los esfuerzos musculares»³¹, más aún: «Nuestro organismo vive entero el ritmo con movimientos ordenados de tensión y distensión. El ritmo es placer corporal porque consiste en regulados movimientos orgánicos [...] y es placer espiritual porque cada uno de los movimientos se vive referido a la estructura móvil de que es parte integrante»³².

Dentro de ese ritmo general cabe el particular del lenguaje, el de la poesía y el de la prosa, del que ya sabemos que, sin ser el mismo del verso, es también una forma de movimientos orgánicos cumplidos gozosamente, «dispuestas en tensiones y distensiones»³³, es decir, que el ritmo lingüístico no es un accidente del habla, sino un rasgo constitutivo, que sólo en ciertas circunstancias se convierte en rasgo expresivo y placentero, como acompañante del gozo de haber hallado para un cosmos de significados las estructuras más adecuadas en el universo de los significantes. Y si, como dice Brik, «le mouvement rythmique ést antérieur au vers. On ne peut pas comprendre le rythme à partir de la ligne des vers: au contraire, on comprendra le vers à partir du mouvement rythmique»³⁴, también es anterior, en la prosa expresiva, el movimiento rítmico, y precisamente esa prioridad generativa del *tempus* rítmico es —creemos mostrar— la que ha hecho volver sobre sus pasos, sobre sus páginas escritas, a Eduardo Wilde como principal motor de sus reelaboraciones. Precisamente porque el ritmo es un gozo conjunto del cuerpo, desde lo kinestésico a lo auditivo, y del espíritu que se satisface en el hallazgo del mensaje que libera una apretada cosmovisión, no puede extrañar que cuando la prosa española descubrió el placer de orquestar el mundo de lo

²⁹ ARISTÓTELES: *Retórica*. Edición, traducción, prólogo y notas de Antonio Tovar. Madrid, 1953, pág. 194.

³⁰ O. BRIK: «Rythme et Syntaxe», en *Theorie de la Littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov. Paris, Seuil, 1965, pág. 143.

³¹ A. ALONSO: *Materia y Forma en poesía*. Gredos. Madrid, 1965, pág. 258.

³² *Idem*, pág. 259.

³³ *Idem*, pág. 263.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 144.

sensorial, haya conjuntamente desarrollado los recursos del ritmo lingüístico: Eduardo Wilde en los comienzos del impresionismo, Valle-Inclán en su cumbre³⁵.

Todavía antes de entrar a la consideración del texto conviene recordar ciertos presupuestos, entre ellos el de *unidad melódica*, como «individualidad propia dentro de la línea musical del discurso», unidad que en la prosa rítmica coincide con las unidades sintácticas, mientras que no siempre se da esta coincidencia en el verso³⁶.

Navarro Tomás ha hallado la *media* de esas unidades melódicas en la prosa española, que varían «entre las unidades de cinco y diez sílabas, con visible realce y predominio de las de siete y ocho»³⁷. Pues bien, en «La lluvia» es muy notable la existencia de ritmo musical, que en ciertos pasajes casi llega a tener la regularidad del verso sin que resulte monótono, pues, como se verá, en los casos de sucesión de unidades regulares, se trata de segmentos con alto número de sílabas. Se observa un predominio de unidades melódicas mayores: las más frecuentes son las de siete y ocho, pero abundan las de diez, once y doce:

«No creo que haya un hombre (7), que guste más de la lluvia que yo» (11). La siento con cada átomo de mi cuerpo (11), la anido en mis oídos (7) y la gozo con inefable delicia» (12) (485a).

«El cielo en sus confines (7) semejaba un campo de batalla (11), el oído estremecido (8) recogía el fragor de la pelea (11) y los ojos (4) seguían el fulgor de los disparos (11) de la gran batería metereológica» (12) (478a).

«Más tarde todavía (7) en el hospital (5), mientras estudiaba Medicina (10) en mi cuarto húmedo y sombrío (10) la lluvia caía mansamente (10) sobre los árboles (6) de los grandes y solemnes patios (10) ayudando a bien morir (7) a los que expiraban en las salas» (10) (487b).

³⁵ A. Alonso afirma que «la prosa de Valle-Inclán, la de sus *Sonatas* y libros semejantes, es la más musical de toda nuestra historia literaria». *Op. cit.*, página 282.

³⁶ A. ALONSO, *ob. cit.*, págs. 282-283.

³⁷ TOMÁS NAVARRO TOMÁS: *Manual de Entonación española*. México, 1966, página 46.

Se advierte en estos textos de la primera redacción una frecuencia de unidades de once sílabas y muy escaso número de medidas inferiores a siete. El texto inicial, como ya hemos visto antes, ha sido retocado en *P* y el resultado es también de dos miembros, uno de siete y otro de once. Si cotejamos ahora textos retocados advertiremos que además de los motivos ya apuntados en el párrafo anterior hay una tendencia a regularizaciones rítmicas que se aproximen a las medidas que acabamos de observar:

«La primera vez (5) que me acuerdo haber visto llover» (9) (485a).

«La primera vez (5) que según mis recuerdos (7) vi en conciencia llover» (7) (27).

«Veía las cosas» (6) (485a).

«Veía los objetos» (7) (28).

Hay un pasaje, cuyo ritmo es particularmente notable; el que antecede al segundo de los textos citados en la página anterior; como si el ritmo alternable de segmentos de siete y once sílabas se impusiese retrospectivamente:

Las nubes (3)
viajaban por los cielos en montones (11)

como arrastradas (5)
por caballos invisibles (8)
azotados por los relámpagos (10)

que cruzaban como látigos de fuego (12)

en todas direcciones (7)

El cielo en sus confines (7) etcétera.

Las nubes viajaban en montones (10)

arrastradas por caballos invisibles (12)

que el vívido relámpago apuraba (11)

tocándolas con látigos de fuego (11).

El cielo en sus confines (7), etcétera.

No parece demasiado arriesgado afirmar que hubo en la intención de Wilde, cumplidor del precepto horaciano de lima y pulimento, una preocupación por el ritmo de su prosa, como muestran estos ejemplos. Pero aún hay más, puesto que esa unidad mayor de entonación que hemos considerado se subdivide a su vez en grupos rítmico-semánticos, es decir, en «la parte de discurso que tiene por base prosódica un solo acento expiratorio y por contenido ideológico un núcleo

de significación no susceptible de divisiones más pequeñas»³⁸. En efecto, textos como los siguientes no se explican sólo por la unidad de entonación:

«fue durante la convalecencia (10) de una grave enfermedad» (7) (Q). «fue después de una grave enfermedad» (11) (P₂).

«Yo tomaba (4) todos los brevajes imaginables (11) que tenían el gusto desabrido» (11) (Q). «Yo tomaba brevajes perdurables (11) todos con igual gusto siempre amargo» (11) (P₂).

En el primer ejemplo, la segunda solución se compone de tres grupos:

fue después / de una grave / enfermedad ooó / ooóo / ooó

es un esquema simétrico y regular, cosa que no sucede con el texto de la primera redacción, aunque tenga la unidad el mismo número de sílabas. Lo mismo sucede con el segundo caso:

yo tomaba / brevajes / perdurables ooóo / oóo / ooóo

Precisamente en el texto ya estudiado de «Las nubes...» hay también una distribución regular y hasta simétrica de los grupos rítmico-semánticos:

las nubes	oóo
viajaban	oóo
en montones	ooóo
arrastradas	ooóo
por caballos	ooóo
invisibles	ooóo
que el vívido	oóoo
relámpago	oóoo
apuraba	oóo
tocándolos	oóoo
con látigos	oóoo
de fuego	oóo

³⁸ *Idem*, pág. 38.

De los doce grupos que resultan, los dos primeros forman pareja, lo mismo que los siguientes cuatro, mientras que los restantes se distribuyen en un nuevo diseño, también simétrico. El esquema es el siguiente:

aa BBBB CC d CC d

Eduardo Wilde parece haber estado atento a una distribución no sólo de las unidades de entonación, sino aún de esta fragmentación menor de los grupos. Más claramente parece verse esto en un texto de indudable carga afectiva:

«Y luego las gentes son buenas, compasivas; las caras amables; hay sonrisas en todas las bocas para el *convaleciente*, que se deja adular, regalar, felicitar y cuidar, sin inquietarse siquiera con la sospecha de que sus contemporáneos no esperan sino *que se ponga fuerte* para volver a agarrarlo por su cuenta y morderlo, despedazarlo y *combatirlo*, como se usa entre hombres que se quieren y *que por eso viven en sociedad*» (486a-b).

Los textos subrayados son los que han sufrido reelaboración en P_2 : *restablecido*, en lugar de *convaleciente*; *verle en buen estado* es la segunda enmienda; *injuriarlo*, la tercera, todas de ajuste expresivo; pero la última —que es sólo un cambio en el orden de la frase: y *viven por eso*— no parecería poder explicarse sino es por razones rítmicas, y no precisamente de la unidad de entonación, sino en razón de una organización de los grupos:

como se usa / entre hombres / que se quieren /
y viven / por eso / en sociedad.

ooóo / ooóo / ooóo /
oóo / oóo / ooó.

Dos palabras finales: no es de ningún modo una sorpresa para quien está familiarizado con la bibliografía de Eduardo Wilde el que una lectura cuidadosa y situada ponga en evidencia el vanguardismo de su obra: en 1936, Enrique Finochietto advertía a la Academia de Medicina de Buenos Aires que la terapéutica moderna del hipo había «descubierto» medio siglo más tarde el procedimiento que magistralmente había propuesto y descrito nuestro autor en su tesis doc-

toral defendida en 1870³⁹. No debe asombrarnos que el hombre de excepcional talento científico y artístico también en el arte de escribir se adelantara sensiblemente a sus conciudadanos, y aun a los escritores de lengua hispana.

LUISA LÓPEZ GRIGERA
Rice University, Houston (EE. UU.)
Universidad de Deusto, Bilbao
(España)

³⁹ ENRIQUE FINOCHIETTO: «El resentimiento de E. Wilde. Comentario a un aspecto inadvertido de su obra médica», en *Boletín de la Academia Nacional de Medicina*. Buenos Aires, mayo 1936.