



## UNA IMAGEN DE WILCOCK. SELECCIÓN Y MARCAJE DE SUS TEXTOS AUTOTRADUCIDOS AL ITALIANO

Jeremías Bourbotte  
(Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

**Resumen.** En este artículo se consideran algunas operaciones que permiten al escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock (Buenos Aires, 1919; Lubriano, 1978) favorecer la importación de su literatura en Italia. En primer lugar, se analizan las operaciones de selección y de marcaje de sus textos autotraducidos en *Poesie spagnole* (1963); en segundo lugar se observa de qué manera se configura una imagen de escritor extranjero vinculada a su escritura italiana y en tercer lugar se comenta la circulación de esta imagen en algunos de sus poemas póstumos.

**Abstract.** In this article, the operations that allow the Argentinean writer Juan Rodolfo Wilcock (Buenos Aires, 1919; Lubriano, 1978) to import his literature into Italy are analyzed. In the first place, the selection and mark of his self-translated Spanish texts into Italian are considered in *Poesie Spagnole* (1963). In the second place, how an image of a foreign author is related to his Italian writing is examined. Finally, this image is observed in some of his posthumous poems.

**Palabras clave.** Selección, Marcaje, Imagen de autor, Lengua italiana, Importación, J. R. Wilcock

**Keywords.** Selection, Mark, Author image, Italian language, Importation, J. R. Wilcock

### 1. Seleccionar y marcar

Cuando Juan Rodolfo Wilcock comienza a vivir en la localidad italiana de Lubriano resuelve publicar el volumen *Poesie spagnole* (1963) por la editorial Guanda de Parma: autotraduce una antología de sus poemas castellanos al italiano y escribe una «Introducción» que la prefigura; asimismo, recoge, autotraduce y corrige un conjunto de narraciones publicadas en distintas revistas latinoamericanas (incluida la revista *Orígenes* de Cuba dirigida por Fernández Feo y José Lezama Lima) en una sola edición titulada *Il caos* publicado por la editorial Bompiani de Milán en 1960.

El traslado de Wilcock a Italia entre 1956 y 1959 trajo aparejado una presunta división. El pasaje del italiano al español, de su poesía castellana a la literatura en italiano, de sus encuentros con Borges y Bioy Cásares y las hermanas Ocampo a la vida austera en Lubriano parece indicar, en general, un cambio drástico de lengua y de perspectiva. Habría, por tanto, un Wilcock argentino y otro italiano: un cambio personal legible asimismo en su producción. Con todo, no es improbable que, entre sus textos castellanos e italianos, persistan componentes en materia de escritura.

Leer su *importación* (Romano Sued, S. 2003; Willson, P. 2004) requiere analizar su aceptación dentro de la literatura receptora<sup>1</sup>. Bajo esta perspectiva, Wilcock habría sido un agente (auto) importador que dispuso el procesamiento de sus textos castellanos en el campo editorial y en el campo literario italiano a partir de la década del 60. Tal decisión parece poner de manifiesto su voluntad de situarse en un nuevo *juego* literario y editorial (Bourdieu, P. 2006). En tal sentido, tanto la *auto-traducción* de sus textos así como su *selección y marcaje* constituyen operaciones que procuran un cierto efecto en la cultura de llegada (Bourdieu, P. 2002)<sup>2</sup>. A su vez, al adoptar la lengua italiana, Wilcock asume en forma deliberada su condición de escritor extranjero en una cultura vernácula; de ahí la peculiaridad de su italiano, cuyo tono prescinde tanto de los matices dialectales como del tono caro al hablante nativo.

La *selección* de poemas en *Poesie spagnole* es la operación básica e inicial del volumen editado por Guanda. La antología, en italiano, recoge textos que

<sup>1</sup> Nos referimos con *importación* al procesamiento de un texto extranjero a través de diversos agentes que operan en un campo en orden de producir su aceptación. En esta oportunidad, nos atenemos al marcaje y a la selección de la edición de Guanda; observaremos en detalle la auto-traducción de *Poesie spagnole* en artículos posteriores.

<sup>2</sup> Es posible pensar la publicación de *Poesie spagnole* en términos de Bourdieu como parte de una *operación de marcaje* y una *operación de selección*. Por una parte, la *selección* determina la inclusión o exclusión de los textos a editar en razón de un efecto; el *marcaje* refiere a la configuración material de un libro por parte de un grupo editor (por ejemplo, a través de un prólogo o un epígrafe) con el fin de orientar su circulación entre los lectores y prefigurar su recepción cultural.

proceden de *Libro de Poemas y Canciones* (1940), *Ensayos de Poesía Lírica* (1943), *Los hermosos días* (1942), *Persecución de las Musas Menores* (1944), *Paseo Sentimental* (1951) y *Sexto* (1953). De estos poemarios, Wilcock formó una colección que recoge su poesía castellana autotraducida.

En principio, la selección se presenta ante el lector italiano como una muestra de la producción precedente, producto de la juventud y de su pasado sudamericano; sin embargo, los poemas elegidos responden a un cierto lenguaje neorromántico que había madurado en los años 40 en Argentina. Un registro literario, la adopción de las formas métricas y retóricas convencionales, la apropiación de las tradiciones románticas y la *estética del sublime* (Herrera, R. 1988) caracterizaron a una escritura sostenida en la disciplina y en la exclusión de los registros locales<sup>3</sup>.

La selección guarda una afinidad estética con su literatura en italiano ya que los poemas definen, en buena medida, su estilo. La disciplina en los distintos niveles de la lengua y de la composición formal del poema español resulta cotejable con las versiones en italiano tanto en el verso como en la prosa; con el tiempo, aquel modo de tratar la lengua madre va a ser reconocible en el uso estratégico de la lengua extranjera. En tal sentido, puede pensarse que, pese al cambio de lengua y de país, la antología de *Poesie spagnole* describa cierta persistencia de los preceptos estéticos que Wilcock divulgó a través de sus revistas *Verde Memoria* (1942-1944) y *Disco* (1944- 1948) y que expresó o cultivó su poesía castellana.

Por otra parte, al publicarse la antología de *Poesie spagnole* se incluye asimismo una «Introducción»<sup>4</sup> a partir de la cual se inaugura su literatura italiana. Se trata de un *paratexto* (Gennette, G. 1989) que, a la manera de nota aclaratoria, da a entender al lector quién es en definitiva el autor y por qué ha resuelto escribir en italiano. Allí se ensaya una distancia entre la figura del escritor argentino, joven y neorromántico frente a un nuevo poeta migrante; pero referirse a ese poeta en tercera persona y en pretérito es un artificio. El relato sobre la adopción de la lengua extranjera es, quizás, su primera ficción italiana: la de un escritor que, por diversas razones, emprende un viaje desde un país sudamericano y llega a una transformación radical de sus textos.

El primer movimiento es dar por concluidos a los poemas que habían caracterizado a su actividad en los años 40 «hechos de la contemplación de la

<sup>3</sup> Como es apreciable en sus revistas, Wilcock intenta una escritura, al menos al principio, a partir de la apropiación de convenciones literarias. La polémica que sostuvo a través de revistas y expresó su propia poesía es el origen de lo que podemos llamar su «estilo».

<sup>4</sup> Los fragmentos citados de la «Introducción» pertenecen a nuestra traducción. Los derechos de la edición de Guanda fueron adquiridos con posterioridad por parte de la editorial Adelphi de Milán (entonces dirigida por Roberto Calasso) que volvería a publicar la colección de poemas auto-traducidos en 1980 (con sucesivas reediciones).

naturaleza y de la invención cotidiana de los sentimientos» (Wilcock, J. R. 1996: 176); y, no obstante, ofrecer una antología en continuidad con su literatura italiana. Ese poeta que «adapta tan libremente el metro tradicional, la rima primigenia y el sentimiento cristalizado» propio de una poesía «laboriosa» (Wilcock, J. R. 1996: 176) es una figura opuesta a las tentativas, ya anacrónicas, de la poesía de vanguardia. En tal sentido, la «Introducción» opone lo que llama poesía «experimental» a una poesía «laboriosa» ya que esta es resultado de un rigor de composición, de corrección de borradores y de apropiación de «los fragmentos que toca a cada uno en suerte» (Wilcock, J. R. 1996: 176). Wilcock identifica a la primera con la vanguardia en sentido muy general y a la experimentación juvenil; en una palabra, a la falta de disciplina con respecto a la escritura. La otra, la madura, implica un dominio en el lenguaje que se consigue sólo a través de la edad. En estos términos interpreta el tránsito de su literatura. Es decir: el tránsito se explica en términos de maduración como si la producción anterior (la que selecciona, de hecho, *Poesie spagnole*) perteneciera a un poeta inexperto, temerario.

Si Wilcock restaura la tradición neorromántica en Argentina y se distingue de la poesía surrealista y de la poesía social, «vanguardias que ya agotaron su tarea» (Wilcock, J. R. 1996: 175), estas polémicas de su época terminan por definir lo que podemos llamar un «estilo» que permanecerá vigente en el uso de la lengua extranjera pese a (o a partir de) la clausura de su pasado sudamericano. Así, el rigor y la delicadeza que había ejercido sobre el español determinan en alguna medida el uso de la lengua extranjera.

#### «Una especie de italiano»

Concebida a partir de la «Introducción», la antología de *Poesie spagnole* no manifiesta solo una ruptura con el poeta castellano sino el *porvenir* de una literatura italiana. La operación de *marcaje* orienta la lectura del texto hacia un sistema de oposiciones (la nueva literatura italiana frente al pasado sudamericano del autor) a partir de la cual nuestro poeta va a «comenzar a escribir en una especie de italiano» (Wilcock, J. R. 1996: 177).

La «Introducción» delimita un período de producción, justifica el cambio de lengua y publicita el libro anunciando el arribo de un escritor extranjero en Italia. En consecuencia, no sólo sus poemas auto-traducidos sino el conjunto de su producción durante su residencia en la península pueden comenzar a leerse a través de la «Introducción». Wilcock encuentra en ese paratexto el modo sutil de prologar o inaugurar (para el caso es lo mismo) sus publicaciones en Italia. La «Introducción» va a ser su marca dentro de la literatura receptora. Como queda



dicho, la breve biografía y la no menos breve reseña de sus libros bien puede ser considerada parte de sus primeras ficciones italianas, pero además recrea una figura: la del escritor que, sin ser nativo, vindica una lengua dada para su literatura.

Aquí el marcaje determina una *imagen de autor*<sup>5</sup> (Gramuglio, M. T. 1992) asociada a un uso estratégico de la lengua extranjera; mediante esta figura, Wilcock va a justificar la adopción de la lengua italiana, pero también, y sobre todo, su importación a una tradición europea. La figura de aquel escritor que escribe «una especie de italiano» es la de quien ha adquirido poco a poco una mayor conciencia sobre las posibilidades de invención y de apropiación propios del uso del lenguaje frente a las tentativas de juventud. Pero, en rigor, la caracterización del joven poeta sudamericano resulta apenas un pretexto para poder dibujar con mayor eficacia aquel otro poeta que se apropia de lo extranjero. En esa dialéctica, la «Introducción» cifra un uso estratégico de la lengua extranjera que se corresponde a una imagen de autor. Dejar el castellano para adoptar el italiano abre *Poesie spagnole* y también el resto de sus libros futuros. Porque la literatura italiana de Wilcock puede o debe leerse como una renuncia a la tradición local, como un distanciamiento voluntario del castellano y de su mercado editorial.

Así, entonces, la «Introducción» establece una asociación entre una figura de autor a un tratamiento de la lengua. Muestra, de algún modo, cuál es la propia singularidad de un escritor que, sin ser nativo, escribe *una especie de italiano*; y que, por eso mismo, puede pertenecer y vincularse a los textos que conforman una tradición europea sin terminar de pertenecer del todo a esta.

Esa cierta ambigüedad caracteriza a su condición de *escritor migrante* (González, C. 2007) y *extraterritorial* (Steiner, G. 2000). Va a aparecer asociada en sus poemas póstumos a una cierta europeidad, como si el sólo hecho de escribir en italiano le garantizara pertenecer, no a la cultura italiana, sino una tradición de textos canónicos europeos de la que se reconoce heredero.

### *Sobre la lengua de basalto*

En una entrevista para el periódico *Il tempo*, Wilcock afirma:

Come scrittore europeo, ho scelto l'italiano per esprimermi perché è la lingua che più somiglia al latino (forse lo spagnolo è più somigliante,

<sup>5</sup> Gramuglio denomina «imagen de autor» a la construcción de una representación por parte de los escritores en sus diversas intervenciones. Es, en principio, una manifestación de «una ideología literaria y una ética de la escritura» (Gramuglio, M. T. 1992 : 19).

ma il pubblico di lingua spagnola è appena lo spettro di un fantasma). Un tempo tutta l'Europa parlava latino, oggi parla dialetti del latino: la passiflora in inglese si chiama *passion-flower*, per me le due sono la stessa parola. Quindi la lingua ha un'importanza relativa; quello che conta è di non cadere nel folclore, che è intrasferibile. (Deidier, R. 2002: 78)

Lo curioso, y lo interesante, es que no siempre Wilcock asumió el castellano como lengua madre por haber nacido en Buenos Aires sino como una lengua adoptada en forma institucional<sup>6</sup>. Es preciso indagar la relación de su escritura con otras lenguas aprendidas por Wilcock y que forman parte de su tarea como editor de revistas, narrador, dramaturgo, poeta y traductor.

A nuestro modo de ver, el propósito de asemejarse al latín dice menos de la adopción del italiano que de su uso estratégico. Según el comentario de Wilcock, el abandono del español y de su ámbito de uso (como se sabe, el italiano y el español son lenguas romances) resulta más bien un pretexto para vincularse al campo literario y el campo editorial de Italia. La variedad castellana argentina no permite identificarse con la tradición europea; es preciso elegir otra lengua romance que justifique tal vínculo. Al reconocerse hijo de Europa, Wilcock recrea una figura de escritor europeo que ya había cifrado su «Introducción». Se presenta ante sus nuevos lectores afirmando tal identidad o, por lo menos, su imagen.

De esta manera, y a pesar de la fraternidad entre ambas lenguas, apostar por el italiano equivale a afirmar una europeidad que descansa en un *ideal de lengua clásica* (Gasparini, P. 2014). En un sentido, el latín es, para Wilcock, una referencia de los textos clásicos y de las convenciones principales de la literatura occidental así como extraña a los usos vulgares o regionales de la lengua. El latín representa un símbolo de las grandes tradiciones occidentales y es madre de la cultura de Europa.

Con todo, el hecho de adoptar una lengua extranjera es menos determinante que la producción de un artefacto verbal ajeno a los registros de uso en una comunidad. En su ejecución, prescindir del material vernáculo de la lengua obliga a la escritura a esforzarse por determinar elecciones sintácticas, léxicas y fonéticas que limiten su legibilidad. En Wilcock, existe una deliberada renuncia a simular el registro local. La escritura de Wilcock sería, entre otras cosas, un ejercicio de renuncia de la lengua popular, de las voces vernáculas, de las variedades regionales.

Ya se ha comentado que tal ejercicio excluye el material social de la lengua tanto en el castellano como en el italiano. Este componente estético implica

<sup>6</sup> Ver *Diario de Poesía* No. 35, primavera de 1995, pp. 17.

prescindir de las variedades dialectales de Italia. A este respecto, la tesis de Pablo Gasparini (2014) considera la escritura italiana de Wilcock con relación a la política lingüística del Estado italiano en el 60. Entre las medidas dispuestas, el programa de la alfabetización y la escolarización masivas tuvieron por propósito homogeneizar la lengua frente a la proliferación de las variedades y dialectos que caracterizan a la península. La política estatal coincide con el desarrollo de la televisión y el periodismo de masas que propagan, a partir de la difusión de usos lingüísticos normativizados, una cierta variedad italiana. En consecuencia, el éxito de su arribo a Italia se habría debido a que su poética responde a tal política lingüística; ambas habrían tenido por referencia principal el latín. Como si se tratara de una imagen al que la escritura italiana debiera alcanzar, un ámbito que se debiera regir sólo por la apropiación disciplinada que el escritor ejecuta a partir de las convenciones de la lengua.

No siempre cabe referirse a su adopción de la lengua en términos de *ruptura* con respecto a su pasado argentino. Aspirar a una disciplina en la apropiación fue también un precepto de su poesía. Así como Wilcock había prescindido de los matices del registro rioplatense en su primera poesía, así también priva en forma deliberada a su italiano de matices de una variedad particular (en los distintos niveles de la lengua) que suelen ser indisociables de una región no menos que de los cambios y de los usos lingüísticos. Giuliano Cenati juzga que así fue posible «desvincularse del hecho particular y folclórico, de provincial y del boceto, para conseguir un valor de sentido más general» (Cenati, G. 2006: 3).<sup>7</sup> En efecto, su literatura italiana va a exhibir, sigue Cenati, «una exigencia de control y de revisión del instrumento verbal» ya evidentes en su textos castellanos. Giorgio Patrizi, al respecto, agrega que la peculiar impronta de una lengua practicada por un extranjero explicaría su distanciamiento (Patrizi, G. 2002). En todo caso, quizás esto explique la *extrañeza* de la escritura que Wilcock ensaya en Italia. Presenta reminiscencias de su trato con la lengua madre, como si un eco de aquel castellano de su poesía persistiera, indeleble y subterráneo, en su italiano.

Así, tanto la selección de los textos de *Il caos* y de *Poesie spagnole* despliegan, por medio de su auto-traducción, un tratamiento de la lengua extranjera que se vincula a la producción castellana. De hecho, la pureza, la elegancia, la limpidez o la diafanidad son valores estéticos que suelen atribuirse a la escritura de Wilcock; pero describen algo más que un estilo: resultan, ante todo, una postura sobre la lengua, la tradición y el origen europeo al que resuelve y afirma representar.

---

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

*El origen europeo en los poemas póstumos*

La figura de un escritor sudamericano que, no obstante su nacimiento en Argentina, vuelve a la tierra de sus ancestros como si se tratara de su tierra natal es uno de los temas de los poemas póstumos; son ellos los que representan su doble herencia familiar y cultural<sup>8</sup>.

Pensemos, por ejemplo, en el siguiente fragmento del poema «Lago di Ginevra» (Wilcock, J. R. 1996: 150-151):

Là sul colle è la lapide di mio nonno,  
un cipresso ha coperto la scritta;  
si chiamava Rodolfo Romegialli,  
e quel cipresso ha la mia età.  
giù invece è il lago d'acqua senza sale  
dove mia nonna nuotava da ragazza  
distesa e bella come adesso il suo scheletro;  
si chiamava Maria Morgenegg.

Anch'io nel bosco ripido di abeti  
A metà strada tra il lago e il cimitero,  
Sono un altro, più giovane, americano  
tornato al luogo degli origini,  
libero ancora e sano. Non è possibile  
ch'io sia stato lui, sembra impossibile.

Las imágenes de este poema parecen leídas en *Spoon River* de Edgard Lee Master: las anécdotas del difunto son el epitafio, todavía oculto, de la lápida que el poeta pone de relieve. Rastrear la tumba de sus abuelos es poner de relieve un pasado que se descubre en la memoria. En este caso, la imagen poética tiene la capacidad de convocar un pasado contenido en una memoria familiar y establecer su asociación con el presente volviendo visible un origen europeo. ¿Explica la perplejidad del poeta, «No es posible/ que yo haya sido él, parece imposible», que se identifique, *por su sangre*, con sus ancestros y que, para este poema, entre el poeta y sus abuelos haya una continuidad fundamental? El rastreo de un lazo de sangre entre Wilcock y sus ancestros configura la imagen de un escritor que, a partir de sus relaciones de parentesco, restaura su linaje cultural.

<sup>8</sup> Los poemas fueron publicados en la sección «Poesie inedite» del libro *Poesie* por parte de la editorial Adelphi de Milán.



Así, en la memoria de sus abuelos (su padre británico; su madre descendiente de italianos), Wilcock se figura heredero de una tradición cultural y, por ello mismo, «tornato al luogo degli origini». El reconocimiento de esa herencia familiar es también el reconocimiento de la europeidad del poeta: esa doble y ambigua condición de un sudamericano que, sin embargo, por su sangre y por su lengua, se dice europeo y que le acredita adoptar cualquier lengua occidental:

Ho fatto male, nonni, a tornare in Europa?  
Una specie di amore mi attirava:  
venni, bevvi l'amore e persi i sensi.  
Ma quando questo amore sarà speso  
potrò essere anch'io scheletro nel bosco  
che separa il cimitero del lago.

Volver a Europa es, en realidad, un modo de representarse en la historia de los inmigrantes europeos cuyos hijos vuelven al continente. No es Wilcock quien vuelve, sino su sangre. Nacido en Argentina, por su lengua y por su cultura pertenece a la tradición occidental y, por esta razón, puede adoptar la lengua que resulte propicia para su literatura. Aquel «specie di amore» da a entender una afección íntima por un linaje familiar; sin embargo, describe a su vez un acto simbólico y una evidencia: la restauración de una identidad a partir de su regreso a una tierra primigenia. Morir, por tanto, en la tierra de sus abuelos, es un acto que sella una pertenencia a ese lugar original; y, por otra parte, cierra un círculo que, empezando por sus abuelos italianos, termina en el propio Wilcock.

Ponderar su linaje europeo es una manera de seleccionar y ordenar su pasado con relación al presente. En tal sentido, el escritor multilingüe se afirma como tal a partir de esta memoria familiar; y esta memoria entraña una tradición cultural y literaria. Al reconocer la herencia de sus abuelos, resulta legítimo escribir en otra lengua romance europea (más que en un castellano sudamericano y periférico) e involucrarse con textos que pertenecen a su patrimonio histórico.

A este respecto, otro fragmento del poema «Madre vorrei rintracciarti» (Wilcock, J. R. 1996: 164-165) reza:

Madre vorrei rintracciarti  
nella doppia elica genetica  
che mi ha fatto erede di torri  
e battaglie e bellissime donne  
e insomma dell'intera storia quasi,

madre ho un brivido quando penso  
che mi hai dato come a tutti i tuoi figli  
una parola almeno in dono, una  
soltanto delle migliaia di basalto  
che furono di Dante Alighieri.

Aun cuando no haya una identificación explícita, ¿es posible presuponer que esa *Madre* alude a la lengua latina? Si así fuera, la lengua italiana de Wilcock, concebida como un «don» maternal, esto es, dado o recibido en cuanto progenitor, establecería una relación parental con aquella Madre primordial, símbolo de la tradición occidental; un lazo simbólico aseguraría su sitio. En otras palabras, a través de esa relación progenitor-vástago parecería *natural* que Wilcock se llamara a sí mismo «escritor europeo».

De cualquier manera, el poeta expresa el deseo de encontrarla en una «doppia elica genetica» a través de la cual se convierte en «erede» de la cultura occidental. La mención de Alighieri termina de potenciar ese significado. De ahí que la lengua de *basalto* (como es sabido, una roca ígnea que ha sido el sustento de las edificaciones desde la Antigüedad; aquí, metáfora del origen, parece aludir a aquello que sustenta la tradición y sobre la cual se ha erigido) llega, con el curso del tiempo, al propio poeta que descubre el «eco» en su propia escritura:

E l'eco di una lingua di basalto  
batteva nella mente del fanciullo  
che ero, tanto gentile e onesta pare,  
tanto gentile e onesta come te,  
o madre dell'Europa e madre mia.

Además de la mención a Dante Alighieri, la cita de *Tanto gentile tanto onesta pare* del soneto XXVI de *Vita Nova* es una manera (una manera análoga a la de Eliot o Pound, por cierto) de inscribir sus antecesores literarios y de establecer una genealogía en el propio cuerpo del texto; a su vez, presupone recuperar un fragmento de un texto canónico y re-significarlo en orden a figurar, no a Beatriz, sino, más bien, esa Madre primordial, que persiste en la memoria de la infancia. Citar es, para Wilcock, apropiarse del canon italiano y escribir a partir de los textos que determinaron su uso moderno. Quizás ahora podamos aventurar con mayor rigor que la figura maternal vincula a Wilcock con una cierta tradición literaria tanto como sus lazos de sangre lo hacen con sus ancestros.

El italiano, hijo del latín; Wilcock, hijo de europeos; ese doble parentesco parece insistir en sus poemas póstumos, recrea su condición de escritor

migrante y afirma esa figura de un autor que recompone, «a partir de los pedazos que le han tocado» (Wilcock, J. R. 1996: 176), la lengua literaria que define sus ficciones.

En tal sentido, la herencia familiar se corresponde con la herencia literaria. Para situarse en el ámbito receptor, para establecer su posición en el campo literario italiano, Wilcock ordena sus relaciones con los textos canónicos:

Credo che se dovessi aiutare qualcuno a capire che sono o chi sono come scrittore rileverei due punti per me fondamentali: sono un poeta, appartengo alla cultura europea. Come poeta in prosa, discendo per non complicate vie da Flaubert, che generò Joyce e Kafka, che generarono noi (tutto ciò è da intendere allegoricamente, perché quelle persone rappresentano epoche, modi di pensare). (Deidier, R. 2002: 78)

En este comentario, Wilcock se concibe como una rama dentro de las ramificaciones de un árbol; es decir, se coloca dentro de una tradición de los textos más selectos en Occidente lo que supone representarse como un autor menor. Se trata, por un cierto, de una manera de ordenar el pasado para representar su lugar en el presente y escribir a partir de tal lugar. Asimismo, los componentes más evidentes de su escritura enseñan dicha herencia literaria. La mención de Flaubert como eje de este canon no es gratuita: el francés es un cultor de la composición exhaustiva y de la corrección prolongada de la obra, ejercicios que Wilcock prescribe para su propia escritura. Ya en «Historia técnica de un poema» (1949) había ironizado a propósito de la composición minuciosa y detenida del soneto.

Tal como sostienen Patrizi (2002) y Gasparini (2014) la lengua estandarizada refuerza el estilo que caracteriza su producción en la península. Bajo este punto de vista, Wilcock no ensayó su italiano para demostrar una nacionalidad sino para aprovechar una nueva materia lingüística y estética con la que experimentar e involucrarse en otro sistema literario y editorial sin pertenecer nunca del todo a él: «Solamente aquel que no se encuentra verdaderamente como en propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento» (Piro, G. 1995: 14). Su italiano es, por tanto, una tentativa de ser aceptado y al mismo tiempo mantener, en lugar de desdibujarla, su singularidad dentro una literatura receptora.

Ahora puede comprenderse con mayor claridad por qué la «Introducción» de *Poesie spagnole* configura una *imagen de un autor* extranjero en la literatura italiana: una imagen tejida a partir de la afirmación de una pertenencia genética y cultural a una tradición europea. A través del marcaje de sus textos, Wilcock se

representa como un escritor que adopta la lengua de sus ancestros y practica con ella una escritura que se caracteriza por la apropiación de convenciones literarias.

Desde esta perspectiva, esa *especie de italiano* (Wilcock, J. R. 1996: 179) insinuada en la «Introducción» respondería a una tradición de textos de la que Wilcock se reconoce heredero y que podemos rastrear en sus ficciones; por el linaje de sus padres biológicos y por el linaje de sus padres literarios (Dante, Flaubert, Kafka, Joyce) convalida un origen radicado en la memoria familiar y cultural que representa en su propia escritura. Aunque argentino, proclama una cierta europeidad. Pero para poder afirmar ese carácter ambiguo debió apostar por una composición ajustada, disciplinada, de una serie de convenciones literarias y lingüísticas que lo vinculen de la lengua extranjera; su aspiración fue el tono del latín clásico. La única patria que le quedó, al final, fueron los remiendos de ese italiano.

### Bibliografía

Bourdieu, P. «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», en *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, Vol. 14, 5, 2002, pp. 3-8.

\_\_\_\_\_, *Las reglas del arte*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006.

Cenati G., «I racconti del caos e i mondi impossibili di J. R. Wilcock», en *ACME: Annali di Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università degli Studi di Milano*, vol. LIX, fasc.II, maggio-agosto 2006, pp. 169-202.

Deidier R., *Segnali sul nulla. Studie e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Edizioni Treccani, 2002.

Herrera R., «Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica», en *La ilusión de las formas*, Buenos Aires, Ediciones El imaginero, 1988.

Gasparini P., «Wilcock: a dos tiempos y a dos voces», en *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*, Pittsburgh, Iberoamérica, 2014.

González C., «Virtudes de la errancia: escrituras migrantes y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock», Tesis de Doctorado por la University of Maryland, College Park, 2007, disponible online: <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/7196>.

Gramuglio M. T., «La construcción de la imagen», en *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, ed. de la Cortada, Santa Fe, 1992, pp. 37-64.

Genette G., *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*, Madrid, Editorial Taurus, 1989.

Patrizi G., «Narrare l'iconoclastia», en *Segnali sul nulla. Studie e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Edizioni Treccani, 2002, pp. 89-96.

Piro G., «El catecismo de Wilcock», en *Diario de Poesía*, primavera de 1995, pp. 12.

Romano-Sued S., «Mundos, textos, lenguas: identidad latinoamericana y traducción», en *Estudio*, No. 14, primavera del 2003, pp. 77-90.

Steiner G., *Extraterritorial*, traducción de Edgardo Russo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Wilcock J. R., *Il caos*, Milano, Bompiani, 1960.

\_\_\_\_\_, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1996.

\_\_\_\_\_, *Poesie spagnole*, Parma, Guanda, 1963.

\_\_\_\_\_, «Historia de un poema», en *Revista Sur*, No. 174, febrero de 1949, pp. 22-42.

\_\_\_\_\_, *Libro de poemas y canciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940.

\_\_\_\_\_, *Ensayos de poesía lírica*, Buenos Aires, Edición del autor, 1945.

\_\_\_\_\_, *Persecución de las musas menores*, Buenos Aires, Edición del autor, 1945.

\_\_\_\_\_, *Los hermosos días*, Emecé, Buenos Aires, 1946.

\_\_\_\_\_, *Paseo sentimental*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946.

\_\_\_\_\_, *Sexto*, Buenos Aires, Emecé, 1953.

\_\_\_\_\_, *El caos*, Buenos Aires, Editorial La Bestia Equilátera, 2015.

Willson P., *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.