

ABSTRACT

Title of Document: VIRTUDES DE LA ERRANCIA: ESCRITURA
MIGRANTE Y DISPERSIÓN EN JUAN
RODOLFO WILCOCK

Carina González Ph.D., 2007

Directed By: Professor Sául Sosnowski
Department of Spanish and Portuguese

Living abroad often exerts a powerful influence on the way individuals construct social interactions. This dissertation addresses linguistic displacements generated by geographic exile. It is mainly focused on Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), an Argentine writer who emigrated to Italy in 1955, toward the end of Juan Domingo Perón's regime. Through Wilcock's writing, the author defines the concept of "migrant writing" dividing it into three categories: eccentricity, technology, and the use of mass-media strategies. Wilcock's exile relocates his narrative outside of the traditional canon. Under this light, the author suggests a reading that, instead of emphasizing the fantastic, concentrates on the entropic relation between culture and language.

The dissertation also explores certain features of Wilcock's originality, due in part to his interpretation of the theory of Chaos as a way to produce an alternative order. Following an abrupt displacement from Argentina's literary establishment, and after breaking up with the genealogy of his precursors (Borges and Cortázar), his

innovative mind brings him to a new stand build within the frame of his own eccentricity.

Through the perspective of the “migrant writing,” the author explores how Wilcock implements technology through a revision of the avant-garde movement, incorporating popular elements in order to fracture realism. Utilizing mass media strategies Wilcock produces a hybrid textuality in which, instead of verbalizing his images, he underscores their artificiality. Finally, the transgressive character of his narrative is examined through Wilcock’s use of the power of excess as a way to exorcise the sense of loss, and to imitate strategies with which primitive cultures faced nature’s degradation.

VIRTUDES DE LA ERRANCIA: ESCRITURA MIGRANTE Y DISPERSIÓN EN
JUAN RODOLFO WILCOCK

By

Carina Fernanda González

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2007

Advisory Committee:
Professor Saúl Sosnowski, Chair
Professor Jorge Aguilar Mora
Professor Carmen Benito-Vessels
Associate Professor Laura Demaría
Associate Professor Judith Freidenberg

© Copyright by
Carina Fernanda González
2007

Un hombre se salva cuando la velocidad de su aprendizaje es mayor que la de su envejecimiento.

Juan Rodolfo Wilcock

Agradecimientos

Este trabajo fue realizado gracias al apoyo de muchas personas que estuvieron presentes en las distintas etapas de mi investigación. Saúl Sosnowski, mi director, fue el primero en compartir mi entusiasmo por la obra de Wilcock y en orientarme en la búsqueda de información relativa a su producción narrativa en Argentina. Laura Demaría fue una lectora esencial. Sus comentarios críticos y sus relaciones teóricas me llevaron a pensar nuevas entradas para encarar los conflictos de las escrituras migrantes. Miguel Murmis me proporcionó datos invaluable referidos a su amistad con Wilcock y me dejó participar de una intimidad inesperada: la lectura de las cartas que el poeta le enviara desde Londres. Washington Pereyra fue otro de mis benefactores. Su increíble colección de revistas argentinas es una reserva importante donde se acumulan años de poesía, crítica y debates culturales. Gracias a su obstinada tarea de conservación tuve acceso a las dos revistas literarias dirigidas por Wilcock en la década del 40, Verde Memoria y Disco.

Santiago Triana es el responsable de mis primeras incursiones en el campo de la física. A él le debo las explicaciones sobre la termodinámica y las leyes del caos y muchas conversaciones donde, con infinita paciencia, supo orientar mis inquietudes científicas.

En los momentos más difíciles, cuando perdía el entusiasmo y la escritura se me representaba como algo inabarcable, muchos de mis amigos me sostuvieron con lo único que hace posible la sobrevivencia en otro país: el afecto. A todos ellos que saben hacer de cada lugar un hogar habitable, gracias.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
I. DESEMBARCO.....	16
I.1 Desembarco: políticas de migración y prácticas culturales.....	16
I.2 Inmigrantes, cabecitas y villeros: los límites de la nación liberal	25
I.3 Escrituras descentradas: migraciones de la lengua.....	33
1. EXCENRICIDAD	56
1.1 Manías estéticas: herencia cultural y personaje público	56
1.2 Revisiones de lo nacional: el imperio de la imaginación	65
1.3 La vida de los otros: el arte de enfadar.....	74
1.4 Incursiones en el archivo: cortes, desvíos y llegadas.....	81
1.5 Interludio poético: los ejercicios estéticos de <i>Historia técnica de un poema</i>	86
1.6 Afiliaciones literarias: aceptación y ruptura de modelos europeos.....	92
1.7 Verde Memoria: revisiones de la tradición.....	100
1.8 Discos literarios: Nuevo archivo de la literatura occidental.....	104
2. TECNOLOGÍAS.....	126
2.1 Mutaciones de la ciudad moderna	126
2.2 Ciencias transversales: <i>La sinagoga de los iconoclastas</i>	134
2.3 Aguafuertes tecnológicas: curiosidades y catálogos.....	142
2.4 El lenguaje del caos.....	168
2.5 La gramática de la disipación.....	182
2.6 Teoría del caos. Inversiones, desorden y juegos de azar.....	195
2.7 Máquinas literarias: apropiaciones y usos de la cultura popular.....	201
3. MEDIOS MASIVOS.....	208
3.1 Nuevas tecnologías: aceleración.....	208
3.2 Mundos paralelos: simultaneidad.....	220
3.3 Estéticas de vanguardia: el montaje literario.....	228
3.4 Tradiciones mediáticas: la imagen cinética.....	238
3.5 El gasto erótico y la máscara de la crueldad.....	244
3.6 Festejos en la superficie: el desvanecimiento de la razón.....	255
3.7 Arte serial: los fluidos de la narrativa Pop.....	261
CONCLUSIÓN.....	279
Notas.....	289
Apéndice I.....	334

Apéndice II.....	336
Apéndice III.....	337
Bibliografía.....	339

INTRODUCCIÓN

Todos los caminos están marcados por una senda que les da sentido. Un cauce, una guía dice cómo transitarlos pero sólo puede proponer lo que se encontrará del otro lado de la orilla. El destino es aquello por lo que uno debe arriesgarse. Desde tiempos remotos, el viaje marca esta aventura: los miedos, el abandono de un hogar estable o permanente frente al afán de la sorpresa y las fabulaciones sobre lo desconocido. Los viajes están incorporados a la vida desde el nacimiento y son metáfora de las muchas transformaciones del sujeto. Cuando a este inventario natural se le suman diferentes motivaciones históricas emergen vectores que complican la inocencia de la fantasía. A pesar de sus diferencias, exilio, diáspora, migraciones designan una travesía que parece haber perdido lo mítico de los desplazamientos para enfatizar el trauma, la pérdida o las ruinas de lo que se ha dejado atrás. Acorralados por explicaciones políticas o económicas, los nómades del siglo XX deben afrontar el desgarramiento del viaje como condición de existencia. Ya no se trata de una decisión inocente o de una característica natural sino de un estado permanente que evita las clasificaciones y hace imposible los encasillamientos.

La fragmentación de estas subjetividades debe entenderse desde esta errancia entre dos o más culturas y debe inscribirse en las formas diferentes en las que deciden manifestarse. Se trata de sujetos necesariamente concientes de sus modalidades de representación. Si ninguna identidad viene dada de antemano, sólo cabe la posibilidad de construirlas.¹ Ante este descubrimiento, se detiene la búsqueda de cualquier especificidad, se rompen los lazos que la fijaban a un territorio, una lengua o una cultura para explorar las mutaciones a las que el sujeto debe acostumbrarse. Las migraciones ponen sobre la escena identidades que se conforman dentro de la representación, enfatizan su carácter

simbólico y aprenden a convivir con la inestabilidad del sentido. A partir de esta desarticulación, la certidumbre de la esencia es sustituida por una ambivalencia que se reconoce en el pasaje. No se trata de la búsqueda de una identidad sino de un proceso de identificaciones que asume, en cada una de sus instancias, la construcción de un imaginario propio y fugaz.

Dentro de las sucesivas inflexiones por las que pasa el sujeto, interesa sobre todo su modalidad discursiva. El exilio es también un irse de la lengua, la experiencia es algo que se crea a partir del relato y la pregunta por el ser sólo puede responderse desde una impronta lingüística. El objetivo de este trabajo es pensar las migraciones como procesos de hibridación que se inscriben en el lenguaje. A partir de esta visión las escrituras migrantes se piensan desde la materialidad verbal con la que producen sus sistemas de representación. Partiendo de la extraterritorialidad a la que están sujetas, estas narraciones desafían los límites de la lengua y transforman la extranjería en una virtud que les permite expresar la divergencia.ⁱⁱ La dimensión lingüística de estas migraciones implica la escisión del sujeto que poco a poco desaparece frente a la primacía del lenguaje. Se trata de la identidad desarticulada por el devenir que no se mide en términos de contradicciones sino en la constitución gramatical de las paradojas. En este sentido, las escrituras migrantes no hablan del conflicto primordial del sujeto migrante sino de las transformaciones ejercidas en el proceso de identificación.

La primera parte de este trabajo es una introducción a la narrativa de los escritores migrantes y desarrolla una genealogía de la inmigración histórica como pilar de la construcción nacional. La coyuntura del siglo XIX permite esclarecer los alcances de los sentidos y medidas fijas que tomaron los extranjeros dentro del conglomerado de la

nación. Así mismo se vincula el imaginario extranjero a la necesidad de pensar la alteridad desde otra perspectiva crítica. Abandonando la dialéctica de la civilización y la barbarie el otro es una modalidad dentro de la identidad infinita definida por un lenguaje ilimitado. La alteridad es un sentimiento del otro que se experimenta en la constatación del otro en uno mismo. El ejercicio de las migraciones enfrenta el proceso de identificación con esta dualidad, ser el objeto de la diferencia, aquello que incita, amenaza e intimida, al mismo tiempo que encarnan la conciencia desde donde se piensan esas diferencias. En esta última posición, el sujeto migrante se desintegra en la experiencia del afuera que, ante el cuerpo, el espacio o la presencia del otro no busca reencontrar su identidad sino desaparecer en la desnudez de un discurso que refleja identificaciones pasajeras. Por último, la práctica del multilingüismo instaaura la paradoja de hablar siempre una lengua ajena, desmitificando la sacralidad de la lengua materna y cambiando el eje de la posesión por el de la procedencia. El monolingüismo del otro es un acercamiento a la lengua por aproximación, de ahí la capacidad multiplicada de usar una lengua desde sus ambigüedades e imperfecciones, llevándola a exceder su propia gramática. Las narrativas migrantes hablan esa lengua desarticulada y la ejercitan para subvertir los sistemas de representación. Por ello, transitan los extremos del realismo, cuestionan los géneros y reniegan de las convenciones que estructuran las relaciones de la obra de arte, en tanto objeto, producción y recepción.

La multiplicidad de los recorridos migrantes genera un corpus inmenso y heterogéneo. La necesidad de acotarlo parte de un límite físico pero además revela un vacío en la linealidad histórica con la que se midieron los desplazamientos. Las narrativas del exilio fueron estudiadas desde una impronta política pero no han agotado sus

posibilidades de representación. Existe una genealogía del destierro desde los románticos (Echeverría, Sarmiento, José Mármol) hasta el exilio intelectual provocado por regímenes facistas, en Argentina el gobierno de Juan D Perón (1946-1955), o el exilio político durante la última dictadura militar (1976-1982). Muchos escritores abandonan su tierra de origen: en los 60, la literatura del boom resiste, persiste y disiente desde el afuera, Julio Cortázar en París, Jorge Luis Borges fijando en Buenos Aires su experiencia de juventud en Suiza y España, Juan Gelman buscando refugio en Europa para finalmente instalarse en México. Otros migrantes no aluden necesariamente a la situación que motivó el destierro. Los usos anormales de la tradición, la experimentación vanguardista y las dislocaciones estéticas los han mantenido alejados del canon que les correspondía cronológicamente. Sin embargo, la actualización de las migraciones producida después de la crisis política y económica de 2001, las variables del mercado editorial y los giros reflexivos de la crítica han vuelto a revisar las literaturas del margen.

Muchos escritores migrantes resurgen de entre los medios y naciones que habitaron. Copi, Raúl Damonte (1939-1987), que emigró a París en 1962, comenzó por conquistar su lugar como dibujante creando su famoso personaje “la mujer sentada” para *Le Nouvel Observateur*. Además se destacó como dramaturgo, participó en el grupo de acciones teatrales *Pánico* creado por Fernando Arrabal y publicó sus obras narrativas recopiladas en dos libros de relatos, *Las viejas travestis* (1978) que incluye “El uruguayo” (1972) y *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984). Sus producciones se extienden hasta sus variadas novelas entre las que se hallan *El baile de las locas* (1976) y *La vida es un tango* (1979), única escrita en español. Su decisión lingüística, adoptar el francés como idioma de producción artística, es una marca de las migraciones que se

arriesgan a los quiebres genéricos. No sólo buscó la integración de todas las artes sino que abrió la exploración a otras zonas de la experiencia humana. La lengua ajena de la que se apropia es una lengua despojada en la que se expresa más la parquedad que la poesía. En el otro extremo se ubica Héctor Bianciotti (1939) que abandona la Argentina en 1955, intenta explotar sus raíces itlaianas en Roma pero se instala definitivamente en Paris en 1961. Desde *L'Amour n'est pas aimé* (1982) cambia su lengua materna por el francés. Pero su manejo estilista de la lengua apropiada lo inscribe en la tradición evitándole las migraciones extremas que quiebran el verosimil y practican la ruptura del canon.

Manuel Puig (1932-1990) también recoge la herencia nómada persiguiendo el imaginario creado por el cine. Se va de Buenos Aires en varias oportunidades. En Roma (1955) estudia con Vittorio De Sica y en New York (1963-1967) toma contacto con los emprendimientos más espectaculares de la industria de Hollywood y los musicales de Broadway. Sus inquietos desplazamientos lo llevaron a vivir en Brasil 1973-1975 y en Cuernavaca, México, donde se instaló en 1989. Nunca abandonó el español aunque escribió algunos guiones cinematográficos en inglés. Sus migraciones lingüísticas tienen más que ver con la reformulación de la propia lengua ya que modifica el español mediante la incorporación de las voces de la cultura popular tamizada por los medios y expandida en el fluir de la conciencia que sus imaginarios desatan.ⁱⁱⁱ

La lista de escrituras migrantes está sujeta a líneas de fuga que reflejan lo ilimitado de las agrupaciones. Podría ser infinita, como todo devenir. Por eso la mirada crítica debe escoger y seccionar aquello que, por naturaleza, es errante. Esta enumeración que es sólo un fragmento, se detendrá en la narrativa migrante de Juan Rodolfo Wilcock

(1919-1978) porque de un modo extrañamente familiar fue el impulsor de mis inquietudes extraterritoriales. Tanto su vida como sus obras permanecieron por largo tiempo ignoradas en el circuito nacional. La digresión que los siguientes párrafos representan intenta saldar la deuda del desconocimiento antes de encarar el análisis específico de su escritura. Si se trata de remontarse a los orígenes, sus constantes desvíos se gestan en un itinerario marcado por Europa desde su nacimiento. Su madre, Ida Romegialli, es hija de italianos y su padre, Charles Leonard Wilcock, es un ingeniero inglés que regresa demasiado pronto a su país natal. De ellos, el joven poeta hereda la curiosidad por otras culturas y un inusitado entusiasmo por las lenguas extranjeras. Durante un tiempo vive en su casa de Montes de Oca con su abuela suiza y un tío inglés bastante extravagante. En 1943 se recibe de ingeniero civil con medalla de oro y acepta un trabajo para construir el ferrocarril transandino en Mendoza. De esta experiencia surge *L'ingegnere* (1975) novela epistolar que mezcla la calma apacible de la naturaleza con la atmósfera siniestra de un fantástico muy sutil.

Su etapa argentina está marcada por dos instancias igualmente influyentes en la construcción de Wilcock como escritor: se destaca como poeta publicando sus primeros libros en forma independiente y es incluido por sus afinidades artísticas y sus cualidades críticas en el círculo de amistad íntima conformado por Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges. De ellos queda asentado el recuerdo desde su residencia italiana, en una de las pocas ocasiones en que se refiere a su vida en Argentina. Es difícil encontrar un testimonio sobre la patria porque su estrategia de sobrevivencia en el exilio tiene más que ver con el olvido del pasado y la tradición que con la nostalgia restaurativa

apuntalada en las ruinas de la historia. Sin embargo algunas veces aflora la nostalgia reflexiva, aquella que hurga en los fragmentos y le permite construirse hacia el futuro:

Estos tres nombres y estas tres personas fueron la constelación y la trinidad de cuya gravitación extraje, especialmente, esa leve tendencia, que puede advertirse en mi vida y en mis obras, a elevarme, aunque sea modestamente, por encima de mi gris, humano nivel original. Borges representaba el genio total, ocioso e indolente, Bioy Casares la inteligencia activa, Silvina Ocampo era, entre ambos, la Sibila y la Maga, que les recordaba con cada uno de sus movimientos y con cada una de sus palabras la extrañeza y lo misterioso del universo. Yo, espectador inconsciente de este espectáculo, quedé deslumbrado para siempre, y guardo el recuerdo indescriptible que podría guardar, precisamente, quien ha conocido la felicidad mística de ver y oír el juego de luces y de sonidos que constituye una determinada trinidad divina. (*wilcock.it*)

Este reconocimiento alcanza para explicar su voluntad de distanciamiento. Como partícipe de esa trinidad mística, sus divergencias lo separan de la mediocridad cultural reinante; como prófugo de ese hogar literario, el exilio representa la posibilidad de cortar lazos y conjurar el fantasma de las influencias. Antes de marcharse de Buenos Aires ya había creado su mito de escritor. Algunas de las excentricidades que conservará en el exilio fueron gestadas y construidas en su país natal. La voluntad de aislamiento que aflora aún en las reuniones sociales persiste en una conciencia del refugio solitario. Los encuentros artísticos organizados por el fotógrafo José María Fernández (en los que participaban algunos representantes del arte local, Héctor Bianciotti, Ernesto Schóo, Alberto Greco, Sara Reboul, Roberto Sulés, Horacio Verbitsky) lo tenían por un huésped

excéntrico que “rara vez les dirigía la palabra pero que brillaba como un astro por su talento, su fama, su insolencia” (Dujovne Ortiz, *La Nación*). El mismo ostracismo conduce sus balsámicos retiros al campo. Sus desapariciones lo trasladan a la casa de Mariano Acosta, apodada “La Sombra”, donde Wilcock pasa largas temporadas sin los lujos urbanos, alternando sus lecturas y traducciones de Kafka y Evelyn Waugh con el cultivo manual de la tierra. Más tarde, este desplazamiento se continuará en sus muchos hogares cambiantes que lo llevan de su casa rústica de Campagnelle en las afueras de Roma, a la casa de campo en Velletri; de su residencia en la Via Appia Antica a su retiro periférico en Lubriano de Bagnoregio, provincia de Viterbo. En todas estas posadas, Wilcock defiende con absoluta parsimonia sus momentos de soledad.

En 1951 inicia los primeros pasos en el exterior que irán preparando su instalación definitiva en Roma. Ese mismo año viaja por primera vez a Europa acompañando a Silvina y a Bioy. Este recorrido cultural dispara la necesidad de explorar. En 1953 se traslada a Londres donde trabaja como comentarista para la BBC y como traductor en la Central Office of Information. Sin embargo se aburre infinitamente y sufre los embates de la desilusión, se queja de que casi nadie conoce a Borges y se vuelve conciente de su desajuste territorial: “Para un argentino, la vida europea resulta tan poco espiritual. Y si uno no se sintiera demasiado argentino, lo obligarían los demás; que son tan otra cosa”. Estas reflexiones aparecen testimoniadas en la correspondencia que Wilcock mantiene con sus amigos argentinos. En una carta a Miguel Murmis, el desasosiego ante la ignorancia inglesa se torna más insostenible: “Bastaría con esto para darte una idea del odio que le tengo a Inglaterra; creo que no hay una sola cosa que me guste en este país, salvo el hecho de ganar más dinero que en Buenos Aires, pero ¿de qué

me sirve el dinero en este agujero de barbarie? Yo daría el sueldo de una semana por verte un rato” (Londres, febrero 1954)^{iv}. La desilusión dispara la nostalgia que lo asalta en los hábitos de la intimidad: recorridos callejeros, afectos que añora, afinidades intelectuales que lo unen a una comunidad abandonada por sus desplazamientos. Tan fuerte es todavía la proporción de su desconcierto que, en su carta del 10 de abril de 1954, le escribe desde Londres a José María Fernández para tratar de revertir su decisión de partir.

Sos la persona que más envidio en todo menos en las facultades intelectuales y no obstante te empeñas en contarme sucesos y más sucesos que más envidia me inspiran, hasta el punto de que por culpa de tus cartas que serán recopiladas como las *Tentaciones de San Antonio* he decidido volverme a Buenos Aires por lo menos para ir a ver unas películas viejas muy entretenidas o simplemente para ver lo que hacen los demás. Por desgracia no puede ser mañana, pero alguna vez pronto será porque yo sé que cuando tengo ganas de hacer algo que depende de mi persistencia soy muy persistente. Te recomiendo que no insistas en la ridiculez de querer venir a Europa, no sé a qué, salvo a ganar dinero, pero no hay que ser tan mercenario, y apreciar en cambio los progresos de su propia patria. (Dujovne Ortiz, *La Nación*)

La desilusión londinense (y su persistencia) lo traen de regreso pero no alcanza a echar raíces ya que los abusos del régimen político lo agobian. En la Argentina peronista, le es difícil mantener su actividad intelectual, es expulsado de un colegio por desavenencias ideológicas y no puede desplegar con desparpajo sus sensibilidades estéticas.^v En 1955 decide su partida a Italia instalándose en Roma donde trabaja como profesor de literatura

francesa e inglesa y colabora en la edición argentina del *Osservatore Romano*, el periódico del Vaticano. La experiencia italiana parece revertir sus antiguos reclamos hacia la mediocridad inglesa pero, sigue con ansiedad nostálgica los acontecimientos de la vida nacional. En este periodo Wilcock no ha decidido el exilio definitivo (si es que alguna vez este acto puede darse como determinación voluntaria de no retorno) sino que se mantiene apegado a sus relaciones y a los lazos extraterritoriales. Con la caída de Perón, regresa a la Argentina por un lapso de tiempo breve pero prolífero. Publica la tragedia en verso *Los traidores* (1955) escrita con Silvina Ocampo, participa como colaborador de *La Prensa*, es responsable de la sección “Letras Inglesas” en la revista *Ficción* y dirige junto a Héctor Murena el suplemento literario del diario *Crítica*. Quizá el inusitado don de las anticipaciones lo impulsa a continuar con sus derroteros ya que, cuando la barbarie peronista parecía erradicada para siempre, vuelve a partir. En esta oportunidad su exilio parece más programado. Aunque se desconocen las causas, su determinación encarna en dos gestos que son definitivos: arroja a un lado los libros que había traducido con las dedicatorias de Eliot y de Graham Greene, y retira todas sus obras de las librerías porteñas. Borrar el pasado es el primer rasgo de su migración. Los pasos hacia una Italia que ya conoce reproducen su anterior partida, más ligada a la expulsión política. De ese enojo da cuenta Héctor Bianciotti en la semblanza que le dedica a los veinte años de su muerte.

Corría el verano de 1955. Yo estaba sentado en un banco de la Plaza San Martín, en Buenos Aires. Sin duda, compartía el desánimo de todos cuantos aspirábamos a la libertad. Vi venir hacia mí a Wilcock, al que había tratado en dos ocasiones y que me intimidaba por su ironía -como ha dicho su amigo Calasso, estaba “en

acecho detrás de cada sílaba”-, su intolerancia frente a los lugares comunes o a cualquier frase de circunstancias. Al verme, se detuvo; nos saludamos; no quiso sentarse. Como si prosiguiera una conversación conmigo, me dijo: “Si no te vas de este país ahora, estás perdido para siempre”. Por cierto que deseaba irme, pero no tenía los medios. “Hay un barco que parte para Italia, no es caro, dentro de veinticinco días. Tus amigos pueden organizar un espectáculo y reunir el dinero del pasaje. Yo me voy en él. No es caro”, repitió, y siguió su camino. (Bianciotti, *La Nación*)

Bianciotti y Wilcock viajaron en el mismo barco pero siguieron derroteros diferentes. El más joven descartó rápidamente la herencia italiana a favor de una universalidad francesa que a los argentinos les viene por tradición ideológica. El promotor del viaje, se queda en Italia y asume la necesaria producción que implica todo nacimiento. Cuando en 1957 fija su residencia en Roma, se reinventa de nuevo como escritor. En primer lugar adopta el italiano como lengua propia y empieza a dar a conocer sus producciones narrativas que exploran los relatos breves y la forma periodística. En el nuevo espacio territorial construye un nuevo grupo de afiliaciones. El cambio genérico y estético que se amplía hacia el fantástico grotesco y la autoparodia reflexiva, se corresponde con la extensión de su actividad intelectual y con la renovación de su círculo de amistades. En este primer periodo, publica artículos, ensayos, cuentos, y poemas, en la revista *Tempo Presente* y el semanario *Il Mondo*, que dirige Mario Pannunzio. Además es recibido con admiración por las grandes personalidades del ambiente literario y editorial local, entre los que se destacan Nicola Chiaromonte, Elsa Morante, Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Elémire Zolla, Roberto Calasso, Ginevra Bompiani y Luciano Foà. Más adelante expande su

actividad crítica escribiendo para los diarios *Il Messaggero*, *Il Tempo* y *La Voce Repubblicana*. Además se desempeña con maestría como traductor para la editorial Adelphi, centro de autoridad en el manejo de la consagración nacional y extranjera. Sin embargo, la actividad literaria no agota sus inquietudes artísticas ni su arriesgada temeridad. En 1964 interpreta el papel de Caifás en el *Evangelio según San Mateo* de Pier Paolo Pasolini. Dicen que su constante talento para expresar el cinismo lo admite en ese rol porque nadie quiere representar a la figura responsable del horror. Tal vez por esta razón, el famoso director italiano recuerda a Wilcock como alguien que sabe cómo conjurar a los demonios. De él escribió en 1973 refiriéndose a su obra *La sinagoga de los iconoclastas* (1972): “Wilcock sabe, antes que nada, desde siempre y para siempre, que no existe otra cosa que el infierno. No se plantea, ni siquiera en el modo más vago y genérico, la hipótesis de que existe algo más que el infierno. No sueña ni remotamente en que puede haber un modo, por ilusorio que sea, de no padecerlo o, al menos, ignorarlo” (Piro, *Página 12*). Con esta reflexión, se define el lugar de Wilcock en el campo intelectual italiano. Es uno de los que acepta el infierno pero no forma parte de él, lo reconoce pero no busca en él algo que no sea infierno, se mantiene en esa posición indecible que define a todos los migrantes. Esta situación liminar “construye a Wilcock a tener una trágica y extraña relación con este hecho (el estar sin pertenecer), sin ninguna solución posible, ni siquiera irrisoria o provisional” (Piro, *Página 12*).

Estas anotaciones biográficas sirven de prólogo a sus posteriores desterritorializaciones. El capítulo uno piensa la excentricidad como estrategia de dislocación. El culto a la personalidad y la construcción del mito del escritor que tiene sus raíces en la ideología romántica, entronca con la teoría estética del gusto. El postulado

esencialista que define la belleza como atributo natural del objeto se desarticula ante la presencia de un sujeto que se sabe centro de la percepción. En un juego que no exige ubicaciones, Wilcock cuestiona la construcción de la estética por parte de una elite autorizada y anuncia la irrupción de lo político, en tanto relaciones de clase y de poder, dentro de la mirada artística que confecciona el campo intelectual. La exploración de los espacios populares, de la cultura de masas, y de los discursos mediáticos, expande sus desplazamientos textuales a otras modalidades del saber. En esos recorridos la función del arte asume algunas contradicciones, es objeto de goce y placer estético, al mismo tiempo que facilita la percepción moral, aquello que la hace útil fuera de su propia esfera de autoridad. Wilcock sostiene con fervor la conciencia estética pero revela la incapacidad del arte para mantener su autonomía en la era del capitalismo tardío. Anticipándose al quiebre de fronteras promovido por la globalización, es un escritor migrante que no le teme a las mezclas y que, más bien, denuncia los efectos nocivos del atomicismo. Inspirado en la integración humanista, el escritor del siglo XX debe convocar a la multiplicidad, sentir, pensar y actuar sobre una realidad proliferada. Por eso, sus producciones narrativas tienden hacia esta disposición para lo universal, donde se alojan la diversidad y la alteridad, lo marginal y el canon, la industria cultural y las prácticas mediáticas.

En el segundo capítulo se discuten los alcances de la tecnología en la transformación de los hábitos culturales. El quiebre del paradigma científico que encara un verdadero desafío con el descubrimiento de la mecánica cuántica y las leyes de la relatividad, se verifica en la multiplicación de las incertidumbres. No sólo afecta los sistemas de autoridad dentro de cada esfera del saber sino que hace tambalear los criterios

de validación estética. Esgrimida como estandarte revolucionario por las vanguardias históricas, la técnica se convierte en el principio de renovación de la obra de arte ya que modifica el objeto en sí en su faceta productiva al mismo tiempo que cambia las modalidades de percepción con las que se viven y se juzgan los eventos artísticos. Los campos autónomos se intersectan atravesados por la tangente tecnológica y las prácticas culturales se vuelven transdisciplinarias. Esta fusión amparada en los postulados de una ciencia más hipotética que verdadera, registra una inseguridad primordial que se refleja también en la crisis de la representación. Las teorías lingüísticas que discuten la referencialidad del lenguaje abren la brecha que desestabiliza los sistemas de comunicación. Las textualidades migrantes ejercitan la arbitrariedad del sentido auspiciada por el lenguaje en uso y asumen las consecuencias de la dispersión. Afectadas por la entropía científica, estas escrituras practican la desintegración de las narrativas convencionales, desestructuran los géneros y emplean una lengua alterada por el absurdo y el desorden. Las leyes del caos que desestabilizan los postulados de las ciencias estructuran las gramáticas migrantes que deben ajustarse a la pérdida de energía, a la desaparición paulatina del sentido y a la fragilidad de la representación.

En el tercer capítulo, los desplazamientos lingüísticos se enfrentan a las prácticas migrantes de los medios. El uso de lo tecnológico como modalidad de escritura reproduce la apropiación de los mecanismos de producción y recepción generados por la revolución mediática. La aceleración, la simultaneidad y la dinámica de las imágenes construyen una textualidad más cercana al movimiento. A través de una relectura de la experimentación vanguardista tamizada por la nueva lógica de la industria cultural, las escrituras migrantes subvierten los juicios que sentenciaban la masificación de la cultura y la pérdida de las

autonomías. Desde la apertura perceptiva de las subjetividades desterritorializadas se revalidan las consecuencias de la era tecnológica. La reproductibilidad técnica deja de pensarse como enemiga del arte y se negocian los lugares de legitimación: la superficialidad se convierte de obnubilación de la conciencia en sensibilidad gozosa, la trivialidad se transforma en una capacidad para reinterpretar el goce, y la dispersión deviene una cualidad perceptiva que desencadena la solidaridad comunitaria. Estos modos de percibir generan lazos sociales renovados que se afianzan en otro tipo de relaciones. Los regímenes nacionales son desarticulados por la mezcla de territorios lingüísticos, espaciales y simbólicos que necesitan e inventan otro tipo de cohesión. Las naciones de las escrituras migrantes se imaginan desde la transitoriedad de las relaciones: el arraigo dinámico de grupos que se saben propensos a la partida y a las separaciones, la política de los sentimientos que unifica la lengua sujeto en el mismo gesto de no hacer pie, de hablar una lengua flotante, la intimidad diaspórica que establece lazos fugaces a partir de una extranjería compartida.

Por último, los deslizamientos particulares de Wilcock guían también la errancia del pensamiento crítico. Su voracidad literaria sólo tiene paralelo con la desproporción de sus inquietudes eclécticas y su curiosidad científica. Esta capacidad para asimilarlo todo desafía los límites de la especificidad ya que su narrativa deambula por entre campos y territorios que le son diversos, invadiendo, trasladando y mezclando las esferas del saber. Por esta cualidad incontinente Wilcock funciona como disparador de la modalidad migrante. Para entenderlo hay que seguirlo por los caminos del azar, la incertidumbre y los desfases lingüísticos. En la parcelación necesaria del análisis se desarticulan los movimientos de la totalidad. Sin embargo, hay una proliferación que no puede dejar de

aparecer siguiendo las tangentes auspiciadas por Wilcock, desvíos hacia lo filosófico, lo político o estético, rodeos que comprenden lo popular y lo científico. La disfuncionalidad del foco también es importante. Del horizonte racional de las investigaciones, de la exploración autodidáctica y de los mapas alternativos de las escrituras migrantes, la mirada crítica deberá detenerse en lo intrincado del texto, ya que las invenciones de Wilcock requieren el desmenuzamiento de las sutilezas. El lector suficientemente desatado podrá seguir sus líneas de fuga que son las mismas que embisten el recorrido propuesto por estas páginas.

I. DESEMBARCO

“Parecés esas personas turistas que de un idioma sólo aprenden a decir ‘no entiendo’ y lo complementan con ademanes universales. Yo, desde aquí, no veo los ademanes y sé que las explicaciones que podría dar serían en el mismo idioma de lo que hay que explicar. Por si entendés, te sugiero que suprimas toda interpretación que me haga quedar mal, porque con seguridad no fue esa mi intención” (Londres, febrero de 1954).

I.1 Políticas de migración y prácticas culturales

La nave *Giulio Cesare* partió de Génova en enero de 1955. Doce días duró la aventura de cruzar el acéano hasta las costas de Buenos Aires. De esas noches sobre cubierta, Rosalía recuerda unas pocas imágenes: la risa de los oficiales cuando salían a fumar, el olor de la minestra con salsa, las hojitas de hinojo que su abuela le había hecho llevar contra la mala suerte. Aunque no sabía nadar, no tenía miedo porque viajaba con Giulia, una de sus muchas tías que iba a la Argentina para conocer a su marido. Se había casado “por poder” en una pequeña iglesia de Agrigento. A Rosalía siempre le dio curiosidad la foto retocada, como pintada por encima, que mostraba a Giulia en traje de novia y a un hombre desconocido que ocupó el lugar del otro frente a la cámara para que la familia pudiera tener un recuerdo de la boda.

Esta es una historia verdadera como muchas de las que en Argentina conforman el gran libro de las migraciones. Sin embargo, cada recuerdo personal, cada anécdota familiar se transforma en un eco de subjetividades que se enrieda en la trama abierta de las prácticas sociales. No basta un solo ejemplo para crear una tradición pero cuando estos hechos se multiplican encuentran un modo de acceder a la esfera pública. En octubre de 2001 se inauguró el *Museo Nacional de la Inmigración* transformando el

antiguo “Hotel de Inmigrantes” emplazado cerca del puerto de Buenos Aires en una institución cultural destinada a resguardar la memoria de las comunidades europeas en la Argentina. Este hecho oficial no es sólo un reconocimiento a las colectividades que contribuyeron a crear la identidad nacional sino que es síntoma de la actualización de un proceso migratorio que hoy tiene otra orientación. Se trata del flujo de jóvenes que ahora recorre el camino inverso en un intento por recuperar sus raíces familiares en Europa. Este intercambio cultural entre ambos continentes se desarrolla en forma cronológica, atravesando diferentes etapas que también plantean distintas formas de vincular lo nacional con lo extranjero.

La inmigración surge como parte del proyecto liberal encargado de organizar la Nación durante el siglo XIX. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), uno de los principales defensores del progreso y la civilización, describe en el *Facundo* (1845) cuáles son los males que aquejan a las naciones americanas recién nacidas a la independencia. Su diagnóstico, “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”, se traduce en la inscripción del desierto como símbolo inequívoco de la barbarie. Para conjurarlo, Juan Bautista Alberdi (1810-1884) esgrime la consigna “Gobernar es poblar”: si la pampa es un espacio deshabitado (los indígenas no cuentan en las actas de la civilización), o malgastado por los gauchos, ese elemento híbrido, producto del medio ambiente sobre el que descansa la barbarie, es necesario trasplantar los hábitos civilizados de las naciones europeas promoviendo la llegada de los extranjeros. Así se implementa formalmente el proyecto de la inmigración, que se propone atraer a todos aquellos que quieran venir a “habitar el suelo argentino”.

Cada europeo que viene a nuestras playas nos trae más civilizaciones en sus hábitos, que luego comunica a nuestros habitantes, que muchos libros de filosofía. Se comprende mal la perfección que no se ve, toca ni palpa. Un hombre laborioso es el catecismo más edificante.

¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de los Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí.

¿Queremos que los hábitos de orden, disciplina y de industria prevalezcan en nuestra América? Llenémosla de gente que posea hondamente esos hábitos. Ellos son comunicativos; al lado del industrial europeo pronto se forma el industrial americano. La planta de la civilización no se propaga en semilla. Es como la viña, prende de gajo. Este es el medio único de que América, hoy desierta, llegue a ser un mundo opulento en poco tiempo. La reproducción por sí sola es medio lentísimo. Si queremos ver agrandados nuestros Estados en corto plazo, traigamos de fuera sus elementos ya formados y preparados (*Bases*, XV, 68).

Pero hacia finales del siglo XIX, cuando el proyecto teórico de inmigración se traslada al campo de la realidad práctica surgen los conflictos con la elite criolla que no se resigna a perder sus privilegios. Durante la generación del 80, se perciben las primeras fisuras que empiezan a cuestionar la idea de progreso, y con él sus dos bases principales: la modernización y la inmigración. El proceso de integración no es tan armónico como se

pretende ocultar bajo la denominación “crisol de razas”. Hubo conflictos y contiendas, periodos de adaptación y asimilación, de pérdida y de apropiación, a través de los cuales se fue conformando el conglomerado social que dio origen a una identidad nacional profundamente cruzada por la diversidad de todas las comunidades europeas.

Durante el siglo XX el estudio de la inmigración ha sido abordado desde diferentes ángulos, sociológico, histórico, legal, y hasta podría decirse turístico. Sin embargo, casi todos los enfoques priorizan la etapa del recibimiento, la llegada de los inmigrantes, sus dificultades para acceder a las fuentes de trabajo y al asentamiento, los procesos de asimilación y de integración a la comunidad nativa, la resistencia a asumir la ciudadanía como intervención definitiva en lo político. Esta predilección comparte también un corte temporal que relaciona estos procesos migratorios con los primeros avances de la Argentina moderna. La inmigración temprana, promovida por los gobiernos liberales que siguieron a la independencia, se encuentra con un Estado débil que todavía carece de una estructura capaz de homogeneizar las diferencias sociales. Los inmigrantes se nuclean en torno a sus comunidades de origen, mantienen sus puntos de referencia en el exterior, establecen una comunicación activa con sus metrópolis y desarrollan una interacción endogámica. En la etapa posterior, el crack de la bolsa norteamericana en 1929 afecta la economía argentina. Además de afrontar una aguda recesión, la influencia de los modelos autoritarios europeos estalla en una crisis política que culmina con el derrocamiento del gobierno de Hipólito Irigoyen. Desde la primera guerra mundial hasta la crisis de 1930^{vi} la inmigración se vuelve masiva y sus procesos de ajuste a la sociedad receptora se transforman. El Estado se halla más consolidado tanto para producir leyes de control como para proveer medidas de integración que tienden a crear un sentimiento de unidad

nacional: la educación general, las fiestas patrias, los deportes, las manifestaciones de la cultura popular, todos los eventos sociales desembocan en la constitución de una idiosincrasia propia de los argentinos. En este magma, la inmigración masiva se confunde con la evolución de la sociedad en general, volviéndose parte de la historia argentina, ya sea desde la imagen del “crisol de razas” mediante la cual se intenta ilustrar la integración armónica de las culturas extranjeras a la vida nacional o a través del “pluralismo cultural” desde donde se suma, a la diversidad ya característica de la comunidad nacional, la heterogeneidad sin conflictos de las comunidades emigradas.

Gino Germani fue uno de los primeros en señalar la importancia de la inmigración masiva en la constitución del ser nacional, apoyando la creación del mito de la excepcionalidad argentina en relación con otras naciones latinoamericanas. La inmigración es un factor detonante de la particularidad nacional en el momento de la modernidad incipiente. Cuando todo es promesa, el horizonte se amplía y la Argentina moderna se vuelve hija de la inmigración europea. Fernando Devoto, desde la historiografía, advierte sobre la necesidad de adoptar un método que combine la perspectiva de la diáspora, centrada en la experiencia del inmigrante en el país receptor, y la comparativa, que contempla el contexto de partida y el de arribo. Este enfoque señala algunas contradicciones ocultas bajo la falsa armonía de integración: las condiciones sociales que marcan la distancia entre los contadini y los empresarios. En el caso italiano se podría ilustrar con las numerosas historias de vida como la de Eugenio Ballada que llega de la nada a desarrollar una industria textil bastante productiva, hasta el caso de Agostino Rocca que emigra luego de la segunda guerra ya como miembro del Instituto de

Reconstrucción Industrial (IRI), crea la empresa *Techint* y se transforma en uno de los principales productores industriales para el Estado.

El movimiento espacial y temporal también reproduce las diferencias. El arco generacional va, por ejemplo, desde los inmigrantes de Liguria instalados a partir de 1830 en la zona portuaria de La Boca, hasta los de Sicilia que en 1950 se establecen en Nueva Pompeya atravesando 150 años de desplazamientos y acentuando las diferencias etnoculturales internas que tienden a borrarse cuando se habla de los “italianos en el exterior”. Esta forma de construir la identidad en el extranjero ignora que tal homologación no es válida ya que no tienen ni una lengua común (los dialectos siguen reproduciendo esas desigualdades) ni comparten un sentido de pertenencia porque se hallan ligados más a una historia regional que al prolongado retardo de la unidad italiana.

El punto más eficaz para explicar la situación de la inmigración masiva en la construcción simbólica de la identidad es la mirada del otro. No se trata de buscar rasgos comunes en las naciones europeas sino de explicar cómo son vistos los inmigrantes desde América. En el caso argentino, la particularidad viene dada por la rápida conversión de los hijos de inmigrantes; mientras sus progenitores seguían siendo considerados inmigrantes, sus hijos son ya argentinos, amparados en la función primordial asignada por Sarmiento a la “racialización” como agente del progreso y en el ascenso político al que la nación los impulsó abiertamente.^{vii} En gran medida, la integración a la vida social, el éxito económico y la participación política generan una diferencia con las modalidades de asimilación que los inmigrantes tuvieron en otros países. En Argentina la incorporación está fuertemente ligada a un proceso de mediaciones, en el que Devoto cifra la particularidad de una asimilación que no pierde por ello las contradicciones de la

diversidad. Se trata de un vínculo entre los dirigentes emigrados, aquellos que por antigüedad y por reconocimiento ocupan un lugar destacado como referentes para los nuevos inmigrantes de bajos recursos y los círculos de la elite gobernante. A diferencia de Norteamérica o Brasil, los empresarios, intelectuales o sindicalistas de origen extranjero tienen varias vías de acceso a la comunicación oficial desde donde actúan como portavoces de los intereses masivos. Los canales se abren a un flujo que elude la agresividad de las mafias locales que actúan al nivel del Estado para promover el diálogo entre sectores de emprendimiento independiente, líderes de los intereses populares y el gobierno. Prueba de esta interacción es el vínculo entre los directores de periódicos extranjeros publicados en su lengua original y los funcionarios nacionales.^{viii}

Lo que es más difícil de explicar es la desorientación de las migraciones que arriban hacia finales de la segunda guerra. Después de 1950 y durante los 10 años siguientes, los nuevos inmigrantes parecen menos propensos a solidarizar con los antiguos asentamientos de sus propios connacionales. La política internacional sostenida durante el peronismo también aparece plagada de ambigüedades, lo que desarticula la supuesta máscara de integración. La política de Benito Mussolini con respecto a América Latina intentó promover la orientación fascista en las comunidades emigradas, pero no obtuvo los mismos resultados respecto a los gobiernos latinoamericanos que a medida que avanza la oposición de los aliados cortan relaciones con Italia. En el caso argentino, el vínculo entre Perón y el Duce, identificados por el ferviente nacionalismo autóctono, el populismo y el uso de una retórica pública que apela a la Patria y a la conexión latina y católica entre ambas naciones, tiende a mantener políticas de solidaridad. Después de la caída del régimen el gobierno italiano se apoya en los convenios bilaterales para la

compra de trigo a través del banco de Napoli y en la recuperación de los transatlánticos que establecían las comunicaciones entre los continentes. Muchas son las contradicciones en el ámbito político ya que los fascistas instalados antes del final de la guerra continúan disfrutando de las garantías que la política peronista ofrecía, mientras que las autoridades italianas que restablecieron el gobierno del rey Víctor Manuel III no admitían la persistencia del fascismo en los emigrados. En un artículo que trabaja la posición italiana con respecto al primer peronismo, Aldo Albónico puntualiza que

(...) en el informe redactado después de la visita efectuada a Buenos Aires en 1953, el comandante del buque de entrenamiento de la armada italiana, Américo Vespucci, escribía que el partido neofascista italiano era muy fuerte en la Argentina y contaba con el apoyo concreto, aunque no oficial, del gobierno de Perón, y que la tripulación había sido agasajada en la sede del Movimiento Sociale Italiano. En otro informe de 1953, escrito por el delegado gubernamental del transatlántico *Giulio Cesare*, se señalaba, además, que la prensa ítalo-argentina de orientación neofascista era la más leída allí.^{ix}

Sin embargo, la percepción del peronismo desde las autoridades italianas pasa por casi todas las facetas histriónicas que Perón alcanzó a generar. Por un lado, el restablecimiento del gobierno italiano valora el apoyo argentino implementado a través de prácticas que buscan la recuperación económica y el refuerzo de políticas que establecen nuevos convenios de emigración ultramarina. Pero también hay mucha desconfianza. El ala antifascista cuestiona la política obrera del peronismo diciendo que el acceso a la vida pública de las masas populares ha sido vertiginoso, demasiado fuerte y rápido como para prosperar hacia una real emancipación. La extrema derecha se

pronuncia por una aceptación incondicional avalada en la política nacionalista de Perón y en su tendencia anticomunista. Las fuerzas de izquierda también tienen sus restricciones, ya sea desde el marxismo o desde una perspectiva radical burguesa, censuran la visión populista de Perón que intenta manipular a las masas para su propio beneficio. Sin embargo, la franja del socialismo italiano le reconoce como virtud la denuncia del imperialismo yanqui y la campaña contra la Iglesia Católica.

Detenerse en la encrucijada peronista permite no sólo entender las variaciones del flujo migrante sino también las tensiones que socavan el mito de la Argentina como “granero del mundo”. Las contradicciones de la modernidad se hacen cada vez más visibles, la ciudad es invadida por las masas populares de las migraciones internas, la represión intelectual provoca otros desplazamientos hacia Europa y las historias de antiguos inmigrantes se mezclan en un proceso que ya es inseparable del devenir histórico de la sociedad.

I.2 Inmigrantes, cabecitas y villeros: los límites de la nación liberal

En el marco de la literatura, esa modalidad que todo lo absorbe sin el precio del rigor disciplinario, la inmigración ha atravesado por diversas instancias. Desde la mirada polisémica del siglo XIX, el personaje del extranjero asume los roles que las políticas sociales le han impuesto: para Sarmiento y Alberdi, el inmigrante era compatible con la empresa iniciada de civilización por ser blanco, obrero o campesino y católico. Esta valoración se traduce en imágenes que representan la integración del “crisol de razas” como superación de las diferencias culturales aunque sin eludir los conflictos provocados

en esa interacción. En esta vertiente se incluyen novelas paradigmáticas como *Bianchetto* de Adolfo Saldías (1896), *Promisión* de Carlos María Ocantos (1897), *Libro extraño* de Francisco Sicardi (1894-1902) y *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff (1910). En el teatro, las principales obras que trabajan el tema de la inmigración como superación de las tensiones entre nativos y extranjeros, son *La gringa* de Florencio Sánchez (1904) y *Marco Severi* de Roberto J. Payró (1905).^x

Paralelamente a la implementación del proyecto migratorio, surgen las contradicciones de la puesta en práctica que resulta en nuevas apreciaciones ideológicas. La primitiva confianza en que con sólo trasplantar hábitos civilizados se transformaría la república comienza a manifestar fisuras y hacia finales del siglo se perfilan los enfoques sociológicos que cuestionan la formación de las masas y sus conductas. Ligada a la necesidad de someter lo social al análisis de las ciencias duras, la frenología asume la tarea de localizar los “males” que aquejan a la sociedad leída desde su función orgánica. *Las multitudes argentinas* (1899) de Ramos Mejía sintetiza las tesis positivistas de los extranjeros como contaminación y enfermedad. Esta negatividad se traduce en las representaciones xenófobas anticipadas en el episodio del “papolitano” en el *Martín Fierro* (1872-1878) y trasciende, por oposición, hacia la defensa del gaucho como héroe nacional en *El Payador* (1916) de Leopoldo Lugones. En esta franja temporal, la novela realista explota los conflictos raciales y cuestiona los resultados del amalgama migratorio en obras como *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich, *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres y *La Bolsa* (1891) de Julián Martel. Esta dicotomía entre los que postulan una aceptación más o menos conflictiva de la realidad migratoria y los que se resisten a una contaminación que es necesario abolir señala uno de los puntos más

importantes en el debate de las vanguardias, cuyas fronteras espaciales son además marcas ideológicas: los barrios de Florida y Boedo representan las diferentes herencias de los intelectuales agrupados en la revista *Martín Fierro* (1924-1927), los “argentinos sin esfuerzo”, frente a los arrimados de pronunciación exótica que adscriben al realismo ítalo-criollo, aquellos que asumen su herencia extranjera como marca de escritura y que publican en *Claridad* (1926-1941).

La imagen denostada de los inmigrantes se transforma en figura positiva una vez superada la etapa de la inmigración masiva (que coincide con las obras nombradas de 1880 a 1930). Durante el periodo de la segunda guerra, mientras que los lazos entre las antiguas comunidades y los nuevos extranjeros se debilitan, hay un olvido de la situación particular de la migración. El interés se desplaza a los conflictos provocados por los sucesos internacionales y la crisis del capitalismo mundial. Desde 1943 hasta 1960 la figura del extranjero se contrasta con la necesidad de buscar un sentimiento de lo nacional. Los lazos existentes hacen de la inmigración un fenómeno natural en el que muchos encuentran la base del desarraigo argentino. Raúl Scalabrini Ortiz representa, en una etapa anterior, la melancolía y la falta de raíces del porteño en *El hombre que está solo y espera* (1931). En la fase del advenimiento peronista, esta idiosincrasia nacional que encuentra dificultades para aglutinarse, es leída como consecuencia de un mal organizado asentamiento. José Luis Romero indica que la asimilación deficiente de las comunidades trasplantadas impide la integración. Los resultados espurios dan cuenta de una sociedad frágil formada como aluvión. Sin embargo, desde el ángulo político, el peronismo fomentó la integración de los sectores inmigrantes como parte de su retórica populista. El consenso sobre el papel positivo de la inmigración europea no abandona la

política oficial que implementa un sistema centralizado para fijar un mayor control de la situación. En los 60, las posiciones siguen siendo encontradas: Arturo Jauretche acusa al componente extranjero de las clases medias de la falta de sentimiento nacional, remontándose a la concepción esbozada en el siglo anterior por Ramos Mejía. Por otro lado, Gino Germani regresa a los rasgos civilizadores del XIX, ubicando las esperanzas de desarrollo en las masas de inmigrantes mientras que desacredita a los criollos como responsables de una modernidad deficiente.

Esta reivindicación de los inmigrantes tiene que ver con el reconocimiento de la barbarie estatal, con la crisis de los gobiernos locales y las contradicciones internas de la oligarquía nacional. La inmigración no es culpable de las falsas expectativas con las que la nación creyó entrar en la modernidad. A partir de los 80, liberados del peso político que el proyecto liberal había impuesto, los descendientes de extranjeros parecen regresar con orgullo, o al menos con curiosidad, a sus raíces europeas.

Las ilusiones de la transición democrática recrearon el sueño europeo, en otro registro ahora. No ligado al prestigio de esa cultura que se había buscado desesperadamente imitar, sino al redescubrimiento de todas las raíces y lazos que la inmigración había creado con ella y que la retórica había encubierto. (Devoto 426)

La reivindicación del pasado migratorio puede explicarse además por la crisis del modelo de nación moderna. Cuando el mito americano fundado en una riqueza ilimitada y en la apuesta por un futuro promisorio comienza a fracturarse, las identidades migratorias se reactivan. Los descendientes de esa amalgama cultural que desemboca en la Argentina de los 80, asumen el reto de bucear en las identidades simbólicas que los crearon. Ya no

reniegan de sus ancestros sino que los rescatan para buscar otro modo de entender la diversidad que los posee. Desde esta actualización de la herencia europea, Ilaria Magnani explora la mirada del inmigrante en la literatura contemporánea.^{xi} Tomando un corpus de novelas publicadas a partir de 1980, la crítica italiana describe los alcances de una tradición que ha sido revalorada como consecuencia de la nueva oleada de inmigrantes que se dirige ahora hacia Europa: los descendientes de italianos que parten hacia una tierra natal desconocida que sólo han recibido a través de las historias familiares. Se trata de un retorno ficticio que hace evidente la artificialidad de cualquier origen. La producción de la literatura migratoria contemporánea está determinada por la temática del proceso, ya sea de emigración (el relato de la partida, el recuerdo del mundo de origen) o de inmigración (la llegada al país de arribo, las dificultades del asentamiento). La ausencia del prefijo en lo migratorio señala la despreocupación por la dirección de los desplazamientos. De todas maneras, la nueva orientación crítica marca una reivindicación, después de haber pasado por la mirada negativa de la novela naturalista y por el olvido sistemático del siglo XX (más interesado en la experimentación vanguardista), el tema migratorio se quita la máscara de la homogeneidad con la que fue cubierto, para poner en evidencia las falsas expectativas de asimilación. La diversidad no sólo sigue existiendo en el reducto de los barrios, los hábitos de la intimidad y las prácticas culturales sino que se enfatiza a partir de una visión del pasado reivindicado. Se genera el orgullo de pertenecer a otra cultura dentro de la propia o de mantenerse, si se quiere, en el espacio ambiguo de la extranjería.

Las escrituras migrantes (que se inician a partir de 1950 y se ubican en la última fase de la nación moderna) se alejan de los estereotipos brindados por la inmigración. No

se trata de conjurar la presencia del Otro como aquella diferencia que sirve a la vez para delimitarse a sí mismo. Las narrativas migrantes retoman el desplazamiento del sujeto sin respetar fronteras entre el adentro y el afuera. “Je suis an autre”, es una revelación que se traduce en la necesidad de ampliar la mirada interior. Como parte del enfrentamiento con uno mismo, las identidades se transforman, exploran sus lados más oscuros donde las sorprende la inesperada conciencia de la alteridad. No hablan los criollos amenazados por los arribistas europeos, ni es la voz del inmigrante apenado relatando la travesía, el trauma del viaje o del desgarramiento. Se trata de una escritura pensada y poseída por un Otro que es, a veces, el monstruo o la verruga que descubrimos en el propio cuerpo; otras, el reconocimiento de una esencia que, aunque inestable, nos reconcilia con lo universal.

Las narraciones migrantes trabajan sobre una textualidad diferente porque desatan la conciencia de la relación. Una instancia que doblga la dialéctica de la totalidad, representada siempre en oposiciones binarias (dominante/dominado, civilización/barbarie, hegemonía/subalternidad) para concentrarse en la relación que incluye lo individual y lo colectivo. Para entender la alteridad como parte de uno mismo es necesario admitir el desconocimiento y proponerse la exploración, asomarse al abismo de la propia identidad, dejarse pensar por el otro aún a riesgo de descubrir lo más temido: que sea falsa cualquier certeza sobre la existencia. Esta conciencia que hace devenir toda identidad del vínculo con el Otro implica una manera de pensar la relación evadiendo la dualidad. La relación no se da entre América y Europa, entre lo nacional y lo extranjero sino que se experimenta como una relación intransitiva con la totalidad. En ambos corpus (las literaturas migratorias contemporáneas y las escrituras migrantes) la clave de lo

migratorio se halla en esta reflexión sobre este tipo de otredad. Pero, mientras que en las literaturas migratorias contemporáneas el Otro está todavía ligado al modelo colonial que enfatiza las diferencias y supone una desigualdad enfrentada en las prácticas sociopolíticas, en las escrituras migrantes, el Otro parte de una condición fundante en el proceso de construcción de la propia identidad.

En las definiciones de la otredad se puede seguir una línea histórica apuntalada en el pensamiento de David Viñas. Las políticas del Estado-Nación crean una imagen comunitaria basada en la discriminación de un “otro” marginal que va pasando por distintas etapas. Se trata de aquello que hay que neutralizar y que queda fuera del imaginario de la nación. En un comienzo fue el indio frente a la nación que surge con la independencia (1810). Luego el gaucho que es excluido de la civilización y reemplazado por el componente europeo en los primeros intentos de la república (1880). Más tarde la barbarie se traslada al inmigrante que desobedece los lineamientos de la nación liberal y que no responde a las órdenes de integración cifradas en el progreso. En lugar de elegir la ciudadanía y la asimilación se rebela culturalmente y se posiciona a favor de una ideología que desafía la autoridad de los gobiernos locales. En el final de esta cadena que llega hasta mediados del siglo XX, se destaca el ingreso de las masas a la vida política. El advenimiento del peronismo devela la cara de la multitud, la incidencia de los sectores populares en la construcción de las relaciones de poder. El “otro” es el cabecita negra, el obrero, el trabajador que siempre es visto como una invasión colectiva de las prácticas políticas y de los espacios culturales.^{xii}

Las escrituras migrantes surgen como respuesta a la reestructuración del conglomerado social alterado por las masas populares. Producto de la crisis de la

modernidad que inaugura una nueva manera de pensar la nación, inician un proceso de reconocimiento y conjura. Por un lado, admiten la presencia del otro en el interior de cualquier identidad construida, pero, además, se deshacen de la debilidad primigenia que establecía una relación de menosprecio o de resignada inferioridad. La narrativa del esfuerzo, del trabajo, de la perseverancia y el agotamiento, es sustituida por la del valor fructivo del que goza. Los nuevos migrantes encaran la partida y la llegada con la misma liviandad, librados a la pericia de lo que adolecen como forma de desafiar las convenciones políticas, morales y religiosas. Sus discursos funcionan desde una minoridad gozosa que altera la fisonomía de las diferencias. Estos relatos no le temen al otro sino que lo propician, cultivan lo monstruoso, lo grave, lo alterado del alma humana. En los autores migrantes esta construcción dual se subraya como una manera de revisar los modos en que fueron encasillados los “otros” de la serie. Copi describe la inmigración interna de la provincia a la ciudad en *La vida es un tango* (1979) y alega a favor del desenfado sexual de los 60 en *Las viejas travestis* (1978). Wilcock articula su mirada del otro desde las posibilidades camaleónicas de su personalidad. A veces, es el ilustre erudito que escucha La Walkyria cantada por Sigfrido y cría ovejas en su casa de Velletri; otras, el más vulgar de los parroquianos que recoge objetos de la basura y viste abrigos de segunda mano. En él conviven la exquisitez del dandy que las princesas agasajan en sus palacios y el ascetismo deliberado del linyera que recoge basura en la via Appia en un coche lleno de perros callejeros.

En su literatura, como en la vida, Wilcock no ha querido exorcizar la presencia del otro como espíritu maligno sino convocarlo para multiplicarse. El otro es una manera de acceder a lo desconocido que es lo externo pero además la parte maldita que se

esconde dentro de uno. Por eso, no se trata de hacer crítica social o de denunciar a un otro-masa que contamina el ideario nacional, sino de reconocerse en un cuerpo poseído por el absurdo, por la ambivalencia de lo monstruoso. La alteridad en Wilcock es expansión, fluidez, disparador, la posibilidad de intuir lo universal y ramificarse en series que se tocan a pesar de sus diferencias.

I.3 Escrituras descentradas: migraciones de la lengua

La aproximación del estudio de las literaturas migrantes contemporáneas se basa en el contenido específico de estas narraciones y deja de lado un conflicto primordial: la relación con la lengua y los lenguajes que las migraciones ponen en movimiento. Esta situación particular del escritor desplazado juega un papel esencial cuando se trata de definir las escrituras migrantes. La reivindicación del pasado, el orgullo de sostener una herencia que es parte de otra cultura, habla de un interés biográfico vinculado también al testimonio. Cuando esta inquietud se ordena en la interpretación de un proceso histórico se convierte además en una forma de pensar lo nacional. En ambos límites genéricos, la lengua emerge como la fase primera del contacto-contagio que es el encuentro migratorio. A partir del reconocimiento lingüístico, el conflicto de las identidades culturales se transfiere de la representación literaria a las formas de escritura.^{xiii} Es en la escritura misma donde la modalidad migrante se manifiesta libre de ataduras temáticas. La textualidad de estas migraciones pone en marcha el viaje sin necesidad de desplazamientos geográficos, exhibe la indeterminación espacial sin referencias locales y

asume la conciencia de un devenir que se expresa en una lengua para siempre desterritorializada.

Desde esta impronta lingüística, el derrotero inmigratorio participa activamente en los conflictos que la modernidad tiene para mantener sus mitos. Como estructura textual, es parte del imaginario con el que se redefinen las relaciones de poder, secuela de un concepto de nación que ha entrado en crisis. Sin embargo, las escrituras migrantes apuntan a particularizar el problema de las identidades encontradas (con-fundidas, mezcladas, diversificadas) en la situación especial del escritor. No se trata de sumergirse en las narrativas testimoniales o en los registros históricos que reproducen historias de vida. Tampoco en los estudios culturales que trabajan enlazando prácticas de la vida cotidiana, buceando en los detalles, añadiendo interpretaciones nuevas a la multitud de objetos y ritos que forman las tradiciones conservadas y modificadas por los extranjeros que viven en el exterior. Las escrituras migrantes se centran en la relación entre textos y prácticas culturales y, por ello, son únicamente ejercidas desde el oficio de escritor. Esta legitimidad originada en la profesión es el principio de la divergencia. Si el territorio de la lengua es el primero en ser modificado por los desplazamientos, el desafío más grande del sujeto pasa por una decisión lingüística: ¿en qué lengua es posible escribir? ¿Cómo “contar al otro” y “contarse” en un movimiento que involucra cambio abrupto de direcciones, desvíos, caminos de retorno en sentidos encontrados?

Algunos todavía creen que la lengua es el bastión de la identidad, que una vez borrada la otra orilla (la tierra, el hogar, los afectos que se han dejado atrás) sólo queda el refugio del lenguaje. Esta seguridad contuvo a los escritores del exilio quienes hicieron de su práctica textual una compensación frente a la pérdida. Theodor Adorno lo

testimonió mejor que ninguno: “En el exilio la única casa es la escritura”. Desde América, Julio Ramos se plantea los límites de esta afirmación confrontando la melancolía del exiliado con la postulación de un sujeto que se sabe sin retorno o que ha asumido el regreso como una ficción. “La casa de la escritura es un signo transplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado *entre* dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones de origen” (317). Otros buscan la afasia voluntaria como bálsamo del destierro o como modo de acceder al lenguaje de la tierra prometida. Éstos apuestan por el olvido (a veces una forma absoluta de memoria) como una manera de seguir adelante. La incógnita se manifiesta con la fuerza de una determinación: ¿cómo manejarse con la lengua? Frente a la situación particular del destierro hay dos elecciones posibles: conservar la lengua de origen, escribir para no olvidar el tono, la voz de la madre, el lugar del principio, las raíces compartidas; o adoptar la lengua receptora, apostar por la conquista, nacer de nuevo, inventarse sin pasado ni tradiciones. En el cruce de esta dicotomía, la escritura migrante pugna por hallar una salida que las concilie. Se sabe que aún cuando no haya un cambio de idioma, la impronta extranjera estará habitando la lengua propia. Se trata de una lengua poseída por los ecos de otra, una lengua primera (original, materna, nativa) que es siempre enrarecida por reflejo y acción recíproca de una lengua ajena. Este componente extraño a sí mismo es el núcleo de su intraducibilidad. Walter Benjamín describe esta extranjería de la lengua como el centro de aquello que es intransferible.

Por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del

auténtico traductor. Ésta no es transmisible, como sucede con la palabra del autor en el original, porque la relación entre su esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y en la traducción. Si en el primer caso constituyen éstos cierta unidad, como la de una fruta con su corteza, en cambio el lenguaje de la traducción envuelve el contenido como si lo ocultara entre pliegues de un manto soberano, porque representa un lenguaje más elevado que lo que en realidad es y, por tal razón, *resulta desproporcionado, vehemente y extraño a su propia esencia* (135).

Esa desproporción constitutiva de toda traducción se aplica a una lengua común que reconoce la imposibilidad de un lenguaje puro. Toda lengua se halla adulterada por la incapacidad de cumplir con sus intenciones de totalidad. Entre lo entendido y el modo de entender media un abismo y, por ello, la única lengua posible es aquella que se hace cargo de esta fragilidad.^{xiv}

El uso de la lengua primitiva, la decisión de conservarla a pesar de las modificaciones que se le inscriben, se entiende dentro de las prácticas de una literatura menor. Deleuze habla de la reacomodación lingüística que una minoría provoca dentro de una lengua mayor. El inglés de Joyce, el alemán de Praga son lenguas desterritorializadas que las minorías se apropian generando “nuevos y extraños usos”. En los escritores migrantes que deciden escribir en su propio idioma, esta minoridad se transforma en una manera de enriquecer la lengua adoptando los pliegues de esa otra que ahora forma parte de su vida cotidiana (la lengua territorial del aquí). Las marcas de esa lengua otra modifican el español que sigue siendo reconocido como seña de identidad pero, a la vez, encarna de manera intrínseca la extranjería que se le impone. Se trata de hacer un uso

menor de la propia lengua, de hablar y escribir en el idioma propio “como si fuera un extranjero”.^{xv}

Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar puntos de no cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta. (44)

La forma en que encarna la extranjería desafía los criterios que autorizan los discursos. En lugar de las consabidas territorializaciones, la escritura migrante se apoya en su propia minoridad, se afianza en el defecto y exhibe esa otra lengua doblada en espejismo para oponerse. Se trata de una contrariedad que se disfruta como forma de instrumentar las diferencias.

La segunda opción, el cambio de lengua, no implica la negación total del pasado, la pérdida del habla o de la identidad materna. Por el contrario, lo que importa es cómo se maneja la lengua nueva, aceptando las modificaciones que la lengua propia impone a los ritmos, modos y fraseos. En ambas vertientes se manifiesta la presencia del otro como lugar ineludible de la propia identidad. Cuando uno habla cualquier lengua acepta involucrarse en el proceso de traducción que implica siempre la presencia del otro. George Steiner apoya la inevitable definición social de todo lenguaje que se construye sobre la “alternidad del ser”.

But different tongues, give to the mechanism of “alternity” a dynamic, transferable enactment. They realize needs of privacy and territoriality vital to our identity. To a greater or lesser degree, every language offers its own reading of life. To move between languages, to translate, even within restrictions of totality,

is to experience the almost bewildering bias of the human spirit towards freedom. If we were lodged inside a single “language skin” or amid very few languages, the inevitability of our organic subjection to death might well prove more suffocating than it is. (473)

Las diferencias que separan a las lenguas se tornan elementales para sobrevivir a la entropía del lenguaje. Toda traducción, dice Steiner, lucha contra esa descomposición, es una forma de recontrar el orden. La variedad lingüística también marca las identidades culturales. Pero, al mismo tiempo, la posibilidad de reconocer lo foráneo en cada lengua es darle entrada a la relación con el otro, hacer que el universo empírico del afuera penetre el mundo interno de cada lenguaje privado. De esta manera, conectándose con los otros (con la lengua de los otros) se elude la homogeneidad que lleva a la muerte térmica.^{xvi}

El mismo sentimiento de enajenación (en el sentido de aquello que viene de fuera a trastornar un entorno dado) anida en la tesis de Jacques Derrida cuando expresa las dificultades imbricadas en el monolingüismo del otro. La paradoja de hablar una lengua que no es la de uno y, al mismo tiempo, es la única lengua que se tiene, indica un nuevo comienzo para pensar la diversidad lingüística. “Cualquiera debe poder declarar bajo juramento, entonces: no tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua ‘propia’ es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro” (Derrida 1996). El estremecimiento que provoca esta revelación, saberse sin lengua, supera la primera angustia de la desposesión y se implanta como una descarga de peso. Allí donde se desconoce o anula la propiedad se instala el dominio de una lengua que es creada en un proceso permanente. La falta o

alienación (falta de una lengua y transformación de los sentidos) no indica un trauma en la identidad sino la conciencia de que eso que es uno mismo se construye en el presente de la enunciación. Sin pasado o futuro, la práctica de escribirse, de contarse, se aligera de la pretensión unitaria y recupera su incidencia en el uso compartido, ya no de la lengua del amo o la del dominado sino de la lengua de todos, por cada uno modificada.

A partir de esta aceptación, se llega a la inexistencia de una lengua materna o, al menos, a postularla como un fantasma. Ya no se puede hablar de la pertenencia o no a una lengua, inscribirla en un proceso de exclusiones que indican la posesión o el uso de la lengua poseída sino que el monolingüismo se presenta como la máscara de la homogeneidad colonial. No hay tal dominio lingüístico, la unidad de la lengua es un fraude, porque en una sociedad plural el monolingüismo no es nunca absoluto. En ese reconocimiento radica la liberación para escribir. El sujeto se deshace de la carga burguesa del lenguaje y entiende el movimiento del “de” no como un acto de posesión sino como un don de procedencia. La lengua viene del otro y se instaura desde esa venida en el plano de la promesa. Es un acto que se gesta en el presente de la enunciación y que, al mismo tiempo, está referido al futuro. La paradoja del monolingüismo acaba con la fantasía de propiedad asumiendo que la lengua no es un bien natural sino que es un proceso de construcción a la vez cultural y político.

Los escritores migrantes que deciden adoptar otro idioma no olvidan su falsa lengua materna sino que la dejan correr por otros canales subterráneos. Saben que la propiedad de la lengua no define la identidad porque la lengua ya no garantiza pertenencia ni está unida a un territorio.^{xvii} El monolingüismo del otro trastorna la identidad y la confronta con la identificación. Uno se identifica con esa lengua que es la

de uno pero que viene a la vez de otro, que inscribe al sujeto en la poética de las relaciones. En esta capacidad de identificación reside la potencia del pensamiento errante porque destruye la equivalencia unívoca, una nación una lengua, e inaugura la dinámica de las relaciones, del sujeto al otro, de la homogeneidad a la diversidad. Por eso la errancia es siempre una cuestión de lenguajes.

Identity is no longer completely within the root but also in Relation. Because the thought of errantry is also a thought of what is relative, the thing relayed as well as the thing related. The thought of errantry is a poetic, which always infers that at some moment it is told. The tale of errantry is the tale of Relation. (Glissant 18)

La lengua como dadora de identidad territorial pierde unidad, pierde credibilidad, se asume como estrategia de colonización. En su lugar, la lengua del otro descubre la unidad dentro de sus mismas diferencias y aprende a conjurarlas.

Sin embargo, la desposesión de la lengua inscribe un nuevo problema en el relato de las identidades. ¿Se puede contar la propia historia en una lengua que no es la de uno? De nuevo el enigma del “yo” se diversifica hacia la relación con el otro y su lengua. Muchos escritores migrantes han experimentado el extrañamiento de la lengua, y han hecho de la procedencia ajena un ejercicio de conjunción. Así lo experimenta Vladimir Nabokov cuando habla de sus múltiples transformaciones en el pasaje de una lengua a otra, en el desafío de la pertenencia que elude elecciones lingüísticas o, más bien, se juega entre ellas. Mientras escribe *Lolita* traduce del inglés -su lengua adoptada-, al ruso -su lengua materna- el manuscrito de *Speak Memory*. En este texto donde se narra una identidad constitutiva, la de la autobiografía (anamnesis es el término derridiano elegido para nombrar ese estado pre-lógico, anterior a la palabra, al que recurre la escritura para

contar una historia que precede a la lengua y que sólo puede ser contada en una que le es ajena) se plantea el desafío de las escrituras migrantes.

Para esta edición definitiva de *Speak Memory* no solamente he introducido cambios esenciales y copiosas adiciones al texto inglés original, sino que me he servido de las correcciones que fui haciendo mientras traducía al ruso. Esta re-anglificación de una nueva rusificación de lo que había sido un recordar en inglés lo que al comienzo fueron recuerdos rusos resultó ser una tarea diabólica, pero obtuve cierto consuelo pensando que esta múltiple metamorfosis tan familiar a las mariposas, no había sido intentada anteriormente por ningún ser humano. (15)

El compromiso fáustico de las narrativas migrantes debe saber lidiar con las metamorfosis lingüísticas. Por esta razón, adoptan la presencia del otro dentro de una lengua que sólo puede aspirar a ser propia por aproximación. Las marcas del ruso impresas en el inglés de la primera versión dan cuenta de restos, fragmentos que nunca son pérdida sino aumento de significación, una identidad que no es absoluta (como no puede serlo ninguna lengua) sino que se muestra en cada identificación. Así sucede en Joseph Conrad, quien usa la marginalidad polaca para infundir a la lengua inglesa un halo de aventura, de viajes de otros mundos. También Samuel Beckett hace explotar la resistencia del inglés británico cada vez que se expresa desafiando las convenciones de la significación. Dice Wilcock: “Beckett, forse non se ne accorge, ma scrive quasi in latino; il suo poema *Sans*, del ‘70, va più indietro nel tempo, sembra sumero, anzi pittografico” (wilcock.it).^{xviii}

En América Latina, las escrituras migrantes desarrollan el mismo sentido de la desposesión, no como una carencia sino todo lo contrario, como un bien compartido que

se enriquece a partir del uso comunitario. Una lengua que no es mi lengua, que es la del otro; una lengua que no existe pero de la cual puedo apropiarme. Una lengua que no garantiza la unidad sino que está determinada por sus diferencias internas. Héctor Bianciotti pule las asperezas del francés contemporáneo regresando a los tonos y los ritmos que extrae de las novelas realistas del siglo pasado. Wiltod Gombrowicz, hace estallar la fragilidad del significado implementando la gramática de la inmadurez y la búsqueda incesante de lo moderno en el habla de la juventud subterránea. Manuel Puig sólo puede cristalizar de manera impecable la riqueza de la oralidad mediática mientras recrea la forma de hablar de los guiones cinematográficos de Hollywood.^{xix}

Por otro lado, la nueva modalidad de una lengua que no pertenece, habilita un cambio en la configuración de las leyes de significación. La lengua poseída por la presencia del otro se vuelve múltiple y por eso la ciencia del lenguaje explora y excede sus propios límites. La crisis de identidad producida por este descubrimiento (el de la falsa homogeneidad de la lengua) favorece la experimentación con el lenguaje y llega a producir rupturas que las escrituras migrantes practican con rigurosa naturalidad.

The poetics of language-in-itself strives toward a knowledge that by definition would only be exercised within the limits of a given language. It would renounce the nostalgia for other languages-for the infinite possible languages-now germinating in every literature. (Glissant 25)

Desde muy temprano, Wilcock reconoce en el monolingüismo del otro, no la limitación, sino los poderes de su enriquecimiento. Hace convivir el espíritu de sus muchas lenguas en aquella que usa. Cuando escribe en español, le infunde el espíritu del otro, la impronta de la poesía del siglo de oro, los metros del “stile nuovo” italiano, la

metamorfosis del fantástico, los deslices del lenguaje mediático, la futilidad de los juegos de infancia. Cuando elige el italiano se comporta con el mismo afán de incorporación. Sus prácticas lingüísticas, de escritura y traducción, de usos y apropiaciones, adscriben a la convivencia de todos los otros que hablan una misma lengua siempre ajena. No se trata de atrincherarse en la seguridad de una lengua única sino de dinamitar sus barreras. Wilcock elige escribir en italiano, dejar su lengua materna, la que lo vio nacer como poeta. Pero esa elección aboga más por la universalidad que por un cambio de identidad. El territorio de la lengua no marca una pertenencia sino que las multiplica. En ese mapa lingüístico, Wilcock se mueve con la certidumbre del nómada que hace de todos los espacios un lugar habitable.

Credo che se dovessi aiutare qualcuno a capire che sono o chi sono come scrittore - Wilcock scriverà di se stesso, rispondendo a un'intervista - 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). 'Flaubert fu il primo a consacrarsi alla creazione di un'opera puramente estetica in prosa', scrisse Borges; e scrisse lo stesso Flaubert: 'Le combinazioni della metrica si sono esaurite; non quelle della prosa'. Come scrittore europeo, ho scelto l'italiano per esprimermi perché è la lingua che più somiglia al latino (forse lo spagnolo è più somigliante, 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.^{xx}

Creo que si tuviera que explicar qué soy como escritor, debería resaltar dos puntos fundamentales: soy poeta, pertenezco a la tradición europea. Como poeta en prosa desciendo de Flaubert que engendró a Joyce y a Kafka, que nos generaron a nosotros (todo esto debe entenderse de manera alegórica porque estas personas representan épocas, modos de pensamiento) 'Flaubert fue el primero en consagrarse a la creación de una obra puramente estética en prosa', escribió Borges; y el propio Flaubert escribió: 'Las combinaciones de la métrica se han agotado; no así las de la prosa'. Como escritor europeo, he elegido la lengua italiana para expresarme porque es la lengua más cercana al latín (el español es también muy similar pero su público no es ni siquiera el espectro de un fantasma) En un tiempo toda Europa hablaba latín, hoy habla un dialecto del latín: la pasionaria en inglés se llama passion-flower, para mí ambas son la misma palabra. La lengua tiene una importancia relativa, lo que cuenta es no caer en el folclore, que es intransferible. (*wilcock*)

La elección de un idioma implica un esfuerzo lingüístico. Sin embargo, el uso de un lenguaje neutral no debe ser entendido como un intento de regresar a la inocencia de una lengua primitiva que sabemos no existe. Lo que busca es desarticular los sentidos que construyen lo local, evadir las reterritorializaciones que vuelven a encastrar los significados en los lugares fijados por la autoridad. A su manera, la extranjería de la

lengua le permite sostener lo universal, abogar por una lengua comunitaria que todos pueden usar y de la que todos pueden apropiarse. Evadir el folklore no es otra cosa más que eludir los espacios atribuidos. Deshacer mapas y referencias, defender la ficción por sobre las ataduras del testimonio local. Esta borradura de las marcas que limitan al sujeto a un territorio determinado se reproduce en el eje temporal. Wilcock usa la misma intransigencia para ignorar el pasado y clausurar cualquier idea de origen, ignorando (o pretendiendo ignorar) la tradición literaria local que lo liga a sus filiaciones nacionales. La transformación del espacio y del tiempo responde a una práctica concreta de escritura que intenta incluir lo particular en lo colectivo, lo propio en lo ajeno. La textualidad multiplicada por los desplazamientos sociales, culturales y lingüísticos persigue una meta decisiva: ¿Cómo disparar los sentidos hacia lo universal de la expresión literaria?

Las escrituras migrantes renuncian a la propiedad de la lengua en favor de su uso. A través del proceso de desterritorialización anulan la impresión de transparencia y se reproducen en la proliferación de sentidos que destruyen los límites fijos del espacio y del tiempo. Estos dos principios (que funcionan como ramas y no raíces) aglutinan la identidad lingüística de las escrituras migrantes. El espacio aparece transfigurado por el movimiento. El primero está inscripto en la errancia, una actitud que desmiente la fijeza del mapa semántico y que dinamiza la esencia del territorio. A partir de los desplazamientos geográficos y de las desterritorializaciones de la lengua, la escritura migrante revela que la identidad es un mito construido sólo a partir de la palabra. Esta construcción textual ha sido sostenida por diversas aproximaciones críticas que intentan repensar la nación en el siglo XX, fuera de la ideología política que fundó el Estado-Nación del XIX y dentro de los cambios que la modernidad desigual imprimió en las

fisonomías locales. Muchos coinciden en marcar esta impronta textual, Édouard Glissant construye sus poéticas de relación en tanto vínculo con el otro pero también en el sentido de la relación medieval, de aquello que es “relato”, transfiriendo la cohesión del territorio al territorio de las lenguas.^{xxi} Homi Bhabha propone la construcción cultural de la nación como una forma de afiliación textual y social. La nación es una estrategia narrativa que se puede contar de muchas maneras distintas.

The narrative and psychological force than nationness brings to bear on cultural production and political projection is the effect of the ambivalence of the “Nation” as a narrative strategy. As an apparatus of symbolic power, it produces a continual slippage of categories, like sexuality, class affiliation, territorial paranoia or “cultural differences” in the act of writing the nation. (140)

La textualidad de la nación habla de una polivalencia intrínseca al acto de contar. En el proceso de narrar la nación, las diferencias culturales enfatizan la pluralidad y actúan como discursos alternativos que tensan, cuestionan y fragmentan la hegemonía política. Ya no hay una sola manera de imaginar la nación sino muchas comunidades imaginadas que crean sus propios lazos de pertenencia en cada una de sus narraciones. La coda de esta revelación afecta no sólo la unidad del territorio lingüístico sino también el sentido de totalidad. La errancia no renuncia a la identidad sino que destruye su carácter compacto. Se centra en la búsqueda del otro y percibe la totalidad en esa diseminación. Sin embargo, acepta la imposibilidad de alcanzarla y por ello se dedica a ejercer un romance a distancia, la convoca, la desea, concibe la totalidad pero a través de un juego de seducción que no exige la entrega. “The thinking of errantry conceives of totality by willingly renounces any claims to sum it up or to pose it” (Glissant 21).

Esta interpretación del nomadismo incorpora una visión dinámica del territorio. El espacio cifrado en el mapa puede transformarse en cada desplazamiento mientras que la huella se fija al territorio. Las escrituras migrantes desenfocan las referencias que territorializan el espacio. Por eso trabajan con la ambigüedad topográfica y la indeterminación temporal. Algunas veces, la errancia refuerza la polivalencia de los viajes, en el sentido de una vuelta alrededor del mundo, la ansiedad por la exploración, el impulso a la aventura. Guiados por la intuición de lo desconocido, los sujetos errantes descubren que todos los lugares son únicos en su diferencia pero también pueden ser uno, el aleph donde se concentra el universo. Estos desplazamientos espaciales son explorados por Wilcock en casi toda su narrativa italiana, desde *Fatti inquietanti* (1960) hasta *Frau Teleprocu* (1076) Un ejemplo aislado de *Lo stereoscopio dei solitari* (1972) sirve de encarnación. Mör es un hombre común que ha sido enviado desde la Tierra para explorar el Espacio. Sin embargo pronto descubre que éste es un viaje sin retorno y se resigna a su nueva situación errante. Dentro de su misma nave el espacio se ensancha.

Qualche ora dedicava alle passeggiate; passeggiate per modo di dire perché sebbene la nave fosse spaziosa, quasi quattro metri per due, gli spostamenti li doveva fare in aria, aggrappandosi a quel che trovava. Un raggio di sole filtrato tra i rami degli alberi colpiva a un tratto la pelliccia soffice di uno scoiattolo, Mör gli si arrampicava dietro, arrivava a un fiume giallo e pigro, sull'onda lenta guizzava il lampo di certi pesci che lui conosceva bene, e tutto in quel bel silenzio con uccelli, e in fondo in fondo si vedeva improvvisamente passare una fila lunga di ometti con cappelli neri e occhiali. (76)

Dedicaba algunas horas a hacer paseos; paseos por llamarlos de alguna manera, porque si bien la nave era espaciosa, casi cuatro metros por dos, los desplazamientos tenía que hacerlos flotando, agarrándose de lo que encontraba. Un rayo de sol que se filtraba entre las ramas de los árboles golpeaba de pronto el suave pelaje de una ardilla, Mör se trepaba, llegaba a un río amarillo y perezoso, en la onda lenta se deslizaba el relámpago de ciertos peces que él conocía muy bien, y todo en aquel silencio con pájaros, y en el fondo se veía de improviso pasar una larga fila de hombrecitos de pelo negro y anteojos. (66)

El desorden espacial se reproduce en una desorientación lingüística. Mientras el solitario navegante intenta matar el tiempo resolviendo enigmas del lenguaje (“passare da “Lupo” a “Capra” cambiando una letrera per volta (77)” [“pasar de “Lobo” a “Cabra” cambiando una sola letra por vez” (66)], termina por convertirse en poeta. “Aveva cominciato a comporre un lungo poema intitolato *Impresión di viaggio* in endecasillabi senza rima...(77) [“Había empezado a componer un largo poema titulado *Impresiones de viaje*, en endecasílabos sin rima...” (66)]. Sin embargo el gozo del arte no es suficiente para contrarrestar los efectos del viaje infinito: “Fina dalla partenza gli è stato chiarito che la sua orbita era parabolica, ossia che non sarebbe arrivato in nessun luogo. Il viaggio è tutto, e la ripetizione; ma Mör si accorge adesso che perfino la ripetizione comincia a impallidire, a sbavare, a avvizzire, come una incisione stampata troppe volte (78)”. [“Desde la partida le fue aclarado que su órbita era parabólica, o sea que no llegaría a ningún lugar. El viaje es todo, y la repetición; pero Mör se da cuenta ahora de que la repetición comienza a empalidecer, a babear, a marchitarse, como un texto impreso varias veces (67)”.] En los desplazamientos nómades no hay destinos sino direcciones. Sin

embargo, no hay forma de abolir la repetición. La abulia del inmortal retorna en la impotencia del poeta que deja de escribir pero conserva “l’abitudine di ordinare i pensieri in endecasillabi senza rima” (78) [“el hábito de ordenar sus pensamientos en endecasílabos sin rima (67)"]^{xxii}

La segunda serie inscribe a las escrituras migrantes dentro del orden temporal. Junto a la totalidad (correlato de unidad ficticia, de homogeneidad inventada) se destruye la tiranía de la raíz que vincula la identidad al pasado y a la tradición. La nación se crea mediante un pacto lingüístico a través de los mitos y relatos que la construyen. Pero esas narraciones son afectadas por el eje temporal de lo sincrónico. Benedict Anderson describe los efectos que el cambio de tiempo de la modernidad ejerce en la forma en que las comunidades son imaginadas. El sentido de pertenencia se refuerza por la concepción de un tiempo homogéneo que transcurre en el “mientras tanto” de la modernidad, una coexistencia del pasado y el futuro en la instantaneidad del presente, “an idea of ‘homogeneous, empty time’ in which simultaneity is, as it were, transverse, cross-time, marked not by prefiguring and fulfilment, but by temporal coincidence, and measured by clock and calendar” (30). Esta organización temporal le da a la comunidad imaginada de la nación una sólida base sociológica, sus integrantes pueden no ser conscientes de cada uno pero se saben actores comunes a esa contemporaneidad.

Sin embargo, este tiempo mesiánico que instauro en el presente la pluralidad de lo sincrónico no alcanza para explicar las migraciones lingüísticas que se dan en cada acto de enunciación. Es necesario pensar la nación como una comunidad imaginada en varias lenguas, donde el presente se acentúa en cada acto de habla.^{xxiii} Es cierto que la relación no natural del lenguaje con sus referentes permite concebir la naturaleza mítica de la

nación. Pero hay que agregar, como señala Bhabha, las contradicciones marcadas por el mismo signo lingüístico.

The suddenness of the signifier is incessant; instantaneous rather than simultaneous. It introduces a signifying space of iteration rather than a progressive or linear seriality. The meanwhile “turns” into quite another time, or ambivalent sign, of the national people. If it is the time of the people’s synonymy it is also the space of the nation’s anomie. (159)

La cohesión nacional debilita su lazo con el pasado y se reactualiza en cada acto narrativo de sus mitos fundacionales. Reconocer la identidad como parte del presente de la enunciación implica un esfuerzo diario, una apuesta por la reiteración de aquellos relatos que construyen la imagen comunitaria. Ese acto del lenguaje que crea la nación y al mismo tiempo la sostiene, es un acto performativo que se define en el presente de la narración. Según afirma Renan, la nación no se constituye en la comunión de un territorio, una lengua o una historia compartida sino que se establece a partir de la voluntad. Lo nacional surge de una voluntad de pertenecer y es un gesto deliberado que se renegocia constantemente. Se trata de un plebiscito cotidiano que borra el anclaje con el pasado. La nación se crea en el día a día, se renueva en el momento presente, se deshace del peso de la historia donde ya no es posible encontrar más que falsas ruinas. “Being obliged to forget becomes the basis for remembering the nation, peopling it anew, imagining the possibility of other contending and liberating forms of cultural identification” (161). Aunque parezca una contradicción, olvidar el pasado es la base de las identificaciones nacionales quebradas desde la modernidad.^{xxiv}

Esta manera de concebir el tiempo constituye una parte de la inestabilidad migrante. Su forma particular de cristalización encuentra un molde textual en los mecanismos de la memoria. Al recordar se dispara la heterogeneidad temporal y se desarticula la parcelación del presente y el pasado. La memoria oscila entre dos ejes, se ocupa de lo que pasó pero, al mismo tiempo, es un acto que sucede en el presente. En ella el pasado se atomiza, asoma como un relámpago y transcurre en la aceleración que lo vuelve uno con el presente. Este fenómeno anula las divisiones temporales e impone la valencia del instante. Esta especie de momento de epifanía es, para César Aira, la inmersión en “un mediodía nietcheano”, una instancia que hace posible la espacialización del tiempo en un lugar intermedio. Refiriéndose a la narrativa de Copi, Aira sostiene que

Además del pasado y el presente, en la novela hay una tercera dimensión, que Copi llama amnesia. Es el vacío imposible en el tiempo, o más en general, en el compacto barroco. Copi llama amnesia a lo que es puro recuerdo. Sucede que el recuerdo tiene su cara oscura, la faz que no vemos nunca por causa de un movimiento mutuo de rotación, que es la implicación de tiempo y espacio, y es lo que funda el relato. (52)

Esta amnesia interceptada entre el recuerdo y su cara oculta inaugura una tercera dimensión desde donde los textos migrantes encararan la escritura. Los relatos que resultan de esta amnesia narrativa se fundan en la aceleración que borra el peso significativo de la memoria.

La sintaxis del olvido funciona progresivamente en Wilcock. De la identificación referencial de los primeros relatos hasta la ambivalencia voluntaria de las últimas

novelas, de la comprensión total a la fragmentación, su escritura migrante se aleja de la orilla segura de la narrativa tradicional para aventurarse en las aguas turbulentas de la narrativa del caos. Muchos de sus relatos combaten la memoria. Como “Los Carunzi”, seres transparentes y alados que se encargan de influir sobre el pasado.

Con un urlo appena udibile eppure lancinante, calano sulle città degli uomini per portarsene via la memoria, i ricordi, gli archivi. Come un uragano, si scagliano per esempio sui templi di una religione qualsiasi, e templi e religione vengono subito dimenticati, scacciati i sacerdoti, dispersi i fedeli. Amori, opera d'arte, filosofie, scienze, tutto si portano via i Carunzi. E a quei pochi che vorrebbero ancora conservare qualcosa del passato, una speranza, un conforto soltanto rimangono: la loro incredibile, gallinesca stupidità. (154)

Con un grito apenas audible y sin embargo lancinante, caen sobre las ciudades de los hombres para llevarse la memoria, los recuerdos, los archivos. Como un huracán, se lanzan por ejemplo sobre los templos de una religión cualquiera, y templos y religión son inmediatamente olvidados, aplastados los sacerdotes, dispersados los fieles. Amores, obras de arte, filosofía, ciencia: se llevan todo los Carunzi. Y a aquellos pocos que todavía quieren conservar algo del pasado, una esperanza, les queda un solo consuelo: su increíble, gallinesca estupidez. Que podría ser una falsa e invulnerable forma de inteligencia. (130)

La anulación del pasado se reitera en la necesidad de cortar cualquier vínculo que intervenga en el momento creativo del presente. El “yo” surge de una enunciación que se expresa sin temor a las deudas. No hay historia, ni familia, ni tierra anterior. Esta

negación se profundiza en los desplazamientos migrantes que no sólo ignoran la relación temporal sino que clausuran su existencia. En “Las tumbas” el joven Demic impone por decisión la muerte de sus conocidos. “A ciascuno ha assegnato una tomba nel cimitero, sotto un nome falso che conserva annotato in un taccuino, accanto al numero e alla posizione esatta della tomba (105)”. [“A cada uno le ha asignado una tumba en el cementerio, bajo un nombre falso, que conserva anotado en una libreta, junto al número y la posición exacta de la tumba (91)】”. Aunque las personas siguen teniendo sus vidas en los circuitos por donde pasa la realidad, Demic “hace de cuenta” que no existen. De esta manera consigue no sólo anular las filiaciones sino descomponerlas en falsas relaciones de identidad. A cada tumba le asigna un retrato que no corresponde a la persona indicada enfatizando el hecho deliberado de su anulación.

La noia che emanavano, sempre uguali a se stessi, appare in gran parte mitigata da questa nuova loro capacità di trasformazione: non appena l'ex-compagno di scuola comincia a riaffiorare sotto i tratti della suora o della vedova esemplare, basta trasferirlo nella tomba del bambino strabico, segnare il suo nuovo indirizzo sul taccuino, viale, settore e numero, e il dialogo riprende su nuova base, o non riprende affatto e l'ex-compagno sfuma nel niente. (106)

El aburrimiento que producían, siempre iguales a sí mismos, es en gran parte mitigado por esta nueva capacidad de transformación: apenas el ex compañero de escuela comienza a aflorar de nuevo bajo los rasgos de la monja o viuda ejemplar, basta mudarlo a la tumba del niño estrábico, escribir la nueva dirección en la libreta, calle, sector y número, y el diálogo vuelve a emprenderse sobre una nueva

base, o no se retoma en absoluto y el ex compañero de escuela se esfuma en la nada. (92)

Estos relatos, formas breves donde el absurdo corroe lo fantástico, introducen un nuevo modo de combatir el pasado: la multiplicación ejercida por las nuevas técnicas de reproducción. Estos temas: la dislocación espacial, la ignorancia del tiempo y las tradiciones, el desgarramiento de una lengua que es propia y ajena trascienden los cuentos narrados en clave irónica para instalarse con mayor pericia en la trama de sus novelas.

Asentada su residencia en Roma, conquistada su lengua, sus circuitos oficiales, su campo intelectual, Wilcock es más que un italiano y más que un argentino. Se ubica en el territorio migrante de aquellos que no están dispuestos a elegir. Para ello, borra los “acentos” nativos de sus narraciones. Poco queda entonces de *El caos* argentino. La sacerdotisa de los pobres, *Cassandra*, dadora de premios y castigos, que reproduce las mendicidades de una Evita local trasplantada a otros reinos igualmente absurdos, desaparece. El sacrificio del Prosecretario en *Felicidad* que remeda el manejo carnavalesco del régimen peronista, la cordillera mendocina en donde se oculta el ingeniero de *Los donguis*, todos los nombres, los espacios, la historia quedan atrás para empezar de nuevo. Un comienzo que parte del presente sin lugar y sin tradiciones. Muchos de sus amigos le recriminan no haber explotado más la fama que Borges empezaba a ganar en el exterior. Wilcock prefiere saltarse las filiaciones. Su próximo libro, el primero en italiano, trabaja con referentes universales tomados de los medios, *Fatti inquietanti* (1960) A partir de allí, es el más cosmopolita de los escritores argentinos, también por ello, uno de los excluidos del canon nacional. En los siguientes

capítulos se estudiarán los recursos que Wilcock implementa para despojarse de las cargas locales y de las presiones de la tradición: la excentricidad reubica su escritura en los márgenes de la norma, la tecnología como práctica narrativa se encarga de instalarlo en un presente que compensa la nostalgia del exilio y la inmersión en el mundo mediático de la industria cultural le permite explotar en forma extrema los límites de la significación.

1. EXCENTRICIDAD

“Porque la editorial manifiesta el más negro silencio. No, no es silencio porque para eso tendría que haber hecho algún ruido, es no-ser, como diría el nazi Heidegger. Escribo prosa, tan mal como cualquier periodista de fama, soñando imitar los espléndidos graffiti de los mingitorios públicos” (Londres, Octubre de 1953)

1.1 Manías estéticas: herencia cultural y personaje público

Pensar la locura siempre es referirse a la diferencia. Sin llegar a extremos médicos o psicológicos, las variantes que atenúan la violencia del término nombran lo que escapa a la comprensión de un orden establecido: loco, raro, extravagante, imprudente, irreflexivo, pero también excéntrico. Un excéntrico es aquél que se distancia de la norma por sus conductas sociales representadas, en general, a través del gusto; alguien que ejerce su libertad de elección en medio de prácticas culturales y de intercambios simbólicos: preferencias de moda, deportes, comidas, música, literatura, arte. Sin duda, Juan Rodolfo Wilcock se inscribe en esta provocación de la diferencia. Su singularidad está construida sobre el descubrimiento de aquello que otros no pueden ver: la particular extrañeza de sus gustos y de la creación de un circuito de complicidades que acepte su orientación estética: la necesidad de compartir estas preferencias.

Descartando tempranamente la marca corporal de la inmigración, Wilcock produce una nueva forma de distanciamiento que se desvía de la tradición. El origen extranjero es una marca de la hibridez cultural que caracterizó, sobre todo, las relaciones del espacio urbano nacional. Como la herencia europea es un rasgo compartido por muchos, Wilcock busca un rasgo pertinente que resalte su individualidad. Por ello cultiva

lo alternativo centrándose en la subjetividad de sus elecciones estéticas, una forma de ser extranjero a través del consumo de bienes culturales. Esta posición no esconde la intención deliberada de su gesto, sino que más bien la acentúa al enfatizar cómo construye el refinamiento a través de una práctica a la que se dedica con genuina fidelidad. Se trata de asumir los poderes creativos del hábito cultural. Hay más de un modo de ser extranjero, de erigirse como un sujeto diferente e individual frente al colectivo de una comunidad italiana asociada a un paradigma que dentro de lo nacional, no obtenía una evaluación positiva. Si los extranjeros fueron incorporados finalmente a la vida pública, esta interacción no significó la disolución de los estereotipos con que fueron concebidos en el siglo XIX. El tano, el *bachicha* contra el que el último Sarmiento escribe sus encarnizadas críticas, representa la corrupción, la degradación de la lengua en el cocoliche, la contaminación de las costumbres, la mezcla de prácticas culturales, la contradicción entre una movilidad social promovida por el gobierno y la trinchera que los burgueses levantan frente a sus propios privilegios de clase. Lo “italiano” está muy lejos de la esfera cultural, no alude a las manifestaciones artísticas: la ópera, el teatro, los grandes nombres (Da Vinci, D’Annunzio, Marinetti), sino al circo, al conventillo, a las huelgas, y a problemas obreros; evidentemente se aleja del aura refinada de lo extranjero francés o lo culto anglosajón. Por esta razón es necesario redefinir un campo en donde esta parte de la extranjería sea recuperada y reinsertada en los altos círculos de la estética. Wilcock se resiste a ser el típico descendiente de italianos. Su herencia extranjera le otorga parte de su originalidad pero este legado es, a la vez, un proceso de construcción nada inocente, que pasa por la ficción del mito del escritor.^{xxv} A partir de esta conciencia, sus apariciones públicas, sus producciones literarias, sus prácticas

cotidianas se verán conducidas hacia la provocación, exaltando la artificialidad de aquello que ha sido consagrado como “la alta cultura” por las políticas institucionales que se adjudican la hegemonía del juicio estético. Así, desarrolla una inclinación hacia lo extraordinario que se contagia de sus propias rarezas. Las primeras impresiones del poeta hacen evidente esta voluntad de distinción. Como lo expresan los recuerdos de su joven amigo, José María Fernández, recopilados por Alicia Dujovne Ortiz:

Corría el año 1944. El poeta tenía entonces veintiséis años. Había conocido a Pepe y a su hermana Nela en la puerta del Colón. Se había invitado él mismo a comer a casa de los padres de sus jóvenes amigos, no sin prevenirles: «Si hay un solo objeto de mal gusto en su casa no los veo más». Al entrar había ido directamente a la cocina y, destapando una olla, había declarado: «No me gusta». «En la esquina hay un restaurant —había contestado la madre de Pepe—. Vaya a comer allí y vuelva a tomar el café con nosotros». (Dujovne Ortiz, *La Nación*)

Esta anécdota se multiplica en muchas otras en las que el humor ácido y sin concesiones de Wilcock impone las reglas del “buen gusto”. Desde esta perspectiva, la mirada estética se extiende a la vida cotidiana ya que el gusto representa una medida del placer relacionado, no sólo con el objeto de arte, sino con la percepción en general. Sin embargo, toda apreciación de “buen gusto” es axiológica, ya que se pone en juego una interacción entre las categorías kantianas de lo estético, aquello que produce satisfacción pura y exclusivamente desde su contemplación, y el juicio moral, aquello que se legitima a partir de la utilidad. En este sentido, Wilcock realiza dos movimientos que van a determinar su distinción con respecto a dos campos sociales encontrados: por un lado, se distancia de los sectores populares, del gusto ingenuo, de la vulgaridad; por otro se aleja

de la mirada pura que sacraliza la percepción artística separándola de lo social, de aquella posición elitista que rechaza las emociones y las pasiones humanas como parte de una actitud ordinaria. De esta manera, Wilcock es excéntrico tanto a los círculos populares que afirman la legitimidad de la obra de arte en la moral, como lo es también con respecto a la elite que dirige la escena cultural, en ese momento histórico reflejados en la idiosincrasia de la revista *Sur* (1931), una de las instituciones más importantes que consolidó el campo intelectual argentino durante el periodo de la década infame.^{xxvi} Este grupo de intelectuales concibió a la estética como una forma de hegemonía artística atribuyéndose la función de difundirla, fomentarla y defenderla. Sin embargo, el acercamiento a la estética en tanto valor, esconde una intención axiológica que promueve las divisiones sociales y las luchas de poder que también se ejercen dentro del arte.

La interpretación del gusto como una categoría que supera a la estética, no en el sentido de la jerarquía sino de la extensión (la incorporación de lo fisiológico como parte del placer y no sólo de la necesidad), se bosqueja en el breve ensayo de Montesquieu, uno de los primeros en otorgarle al gusto el privilegio de la reflexión teórica.^{xxvii} Wilcock asimila en sus prácticas la especial interacción señalada entre el gusto natural y el gusto adquirido. Desde esta perspectiva debe ser entendida su fascinación y su distancia con respecto a la cultura popular, ya que tempranamente conciente de su voluntad migrante, explora los alcances del gusto popular, sus inclinaciones, sus ejercicios de clasificación, sus apropiaciones y formas de legitimación. Se trata de conocer las fuentes del placer, “descubrir con delicadeza y prontitud la medida del placer que cada cosa ha de proporcionar a los hombres” (Montesquieu 13) para ser capaz de aumentarlo. El gusto adquirido se relaciona con la capacidad de reconocer ciertas reglas que producen el goce,

como la curiosidad, la novedad, la necesidad del orden o la belleza de la perplejidad. En este sentido, el gusto adquirido aumenta, modifica y afecta al gusto natural. Pero esta extensión del gusto implica una diferenciación en la capacidad de percibir. Pierre Bourdieu ha considerado el gusto como un producto del origen social y de la educación. Por esta razón, las prácticas culturales y las preferencias artísticas están ligadas a las jerarquías que estructuran las relaciones de mercado, tanto para los consumidores de bienes como para los consumidores de obras de arte. Este acercamiento enfatiza la cuestión del consumo como proceso de comunicación, en el cual intervienen actos de codificación y decodificación que también suponen cierta competencia. Se trata de la diferencia entre percibir y apreciar, una distancia que vincula la percepción con el entendimiento: para apreciar una obra de arte hay que tener conocimientos, hay que estar entrenado en ciertas prácticas de percepción porque la capacidad de ver es una función del saber. Siguiendo esta línea de razonamiento, el gusto adquirido se multiplica por el ejercicio de la visión pero para apreciar al máximo los alcances de este régimen óptico hay que saber privilegiar la forma a la función, adivinar en los objetos aquello que los hace “estéticamente” valiosos:

L' «œil» est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation. Il en est ainsi du mode de perception artistique qui s'impose aujourd'hui comme légitime, c'est-à-dire la disposition esthétique comme capacité de considérer en elles-mêmes et pour elles-mêmes, dans leur forme et non dans leur fonction, non seulement les œuvres désignées pour une telle appréhension, c'est-à-dire les œuvres d'art légitimes, mais toutes les choses du monde, qu'il s'agisse des œuvres culturelles qui ne sont pas encore consacrées -comme, en un temps, les arts primitifs ou,

aujourd'hui, la photographies populaire ou le kitsch- ou des objets naturels.

(Bourdieu III)

Wilcock busca en las formas de la cotidianeidad aquello en donde se reconoce lo estético, otorgándole un valor artístico a la mirada. La estética popular reacciona de manera diferente, considerando únicamente artístico aquello que está fuera de su familiaridad.

Esta misma actitud que promueve el ejercicio y la práctica, el adiestramiento del gusto adquirido, lo distancia del gusto popular a partir de una competencia que no pueden compartir, pero lo aleja también de la mirada puramente estética de *Sur*.^{xxviii} Wilcock se enriquece del contacto con lo popular, ya que aboga por una disposición estética que trasciende las fronteras del arte hacia el área de las necesidades e impulsos primarios. Se trata de la estilización de la vida, de privilegiar las conductas, de enfatizar las prácticas culturales; una cierta manera de percibir lo bello, de “ser estéticamente”. La distinción pasa por la capacidad de darle un sentido estético a cualquier objeto banal, incluso a considerar desde la estética las manifestaciones del acontecer cotidiano: cocinar, vestirse, viajar.^{xxix}

No sólo son elecciones culinarias sino los más diversos bienes de consumo cultural: escritores desconocidos, poetas despreciados por el mercado editorial, música para adolescentes, animales exóticos, inventos revolucionarios, objetos de colección. Esta extensión se abre a un campo ignorado por la elite de la cultura oficial que adscribe a un hedonismo basado en la superioridad de la competencia intelectual. Contrariamente a esta superioridad discriminatoria, Wilcock se abandona a una gama de placeres desconocida, ampliando su capacidad de disfrute. Por eso, sus gustos pasan por los más diversos intereses que van acrecentando su distancia excéntrica. El sistema de preferencias que él

ejercita está ligado al eclecticismo, estrategia que le permite conciliar las prácticas y usos más extremos dentro de modelos que cuestionan e intensifican las contradicciones de la narrativa canónica sin abandonar la mirada estética. En cierto sentido es una forma de no ubicarse definitivamente en un lugar, abolir la fijeza para dejarse deslizar entre diferentes campos y posiciones; es un modo de eludir la elección, o más bien, de elegirlo todo, ya que el gusto nunca es estático sino que genera un movimiento en cadena: un placer lleva a otro placer asociado y en esto genera multiplicidad. Por eso, “las personas delicadas son aquellas que a cada idea o gusto añaden ideas o gustos accesorios” (51). Este afán de experimentación, se ve acrecentado por la era de la información. El mundo se abre a nuevas formas de comunicación que las escrituras migrantes adoptan como forma de multiplicar al infinito sus sensaciones y placeres. Wilcock explora los campos más diversos por donde rastrea el gusto, y se anticipa a las prácticas culturales que incorporan también las formas del “mal gusto” jugando con los polos de distinción social: el gusto que distingue entre lo “alto” y lo “bajo”, lo “elevado” y lo “inferior”. Sin embargo, en medio de estos extremos hay una sensibilidad particular que se apropia de lo uno y lo otro. Es posible enriquecer la mirada a través de una percepción más ardua que se acerca a lo bajo pero que no cae en él. Así, las formas de aprehensión se vuelven eclécticas, no toman partido sino que juegan en los intersticios que definen la zona de los desplazamientos. En el caso de *Sur*, la ausencia de lo “bajo” es una exclusión consciente y aristocratizante. Sus premisas ignoran esta forma de superponer gustos accesorios, mientras que Wilcock no duda en adoptar los excesos sentimentales del melodrama o la exacerbada curiosidad científica que inunda el discurso de los medios.

Sin embargo, estas reflexiones acerca del gusto no hacen más que denunciar los alcances de una concepción del arte que todavía legitima las diferencias sociales. En la disposición estética, que incluye tanto a la estética popular como a la visión puramente formal, el juego de miradas es siempre doble: hay un sujeto que se construye como diferente frente a una sociedad que lo observa desde la tranquilidad de una vida sin sobresaltos. Este reconocimiento recíproco hace posible la comprensión de las relaciones sociales; las diferencias se vuelven tolerables, y el sistema de clasificaciones ayuda a mantener las cosas en su lugar.^{xxx} Lo diverso se ubica en el ámbito de las elecciones y señala una conciencia que no es del todo inocente ya que el sujeto que elige está marcando su individualidad, su manera de estar en el mundo, su territorio. La excentricidad, entendida como una categoría espacial, se ubica entonces en contraposición a un centro que definiría, en términos ideológicos, el lugar de la autoridad (en este caso claramente investida en *Sur*).

El gusto estético es percibido, no como algo natural sino como producto artificial creado por la afición a una autonomía que empieza a ser cuestionada: “Le regard “pur” est une invention historique qui est corrélative de l’apparition d’un champ de production artistique autonome, c’est-à-dire capable d’imposer ses propres normes tant dans la production que dans la consommation de ses produits (*Distinction III*)”. Extendiendo esta interpretación estética al ámbito de la cultura, Bourdieu describe y organiza un entramado de relaciones que construyen el campo intelectual como un mapa diseñado entre las coordenadas del poder y del saber, límites y recorridos que no permanecen estables en el tiempo sino que, por el contrario, cambian siguiendo el devenir de la historia y de una política relacional.^{xxxi}

Esta inestabilidad genética del campo intelectual, derivada de cambios de posición internos, pone en evidencia las tensiones que determinan relaciones de inclusión y de exclusión. Para complicar más el problema, Wilcock se inscribe de manera transversal en esta disyuntiva entre el adentro y el afuera. Su presencia en la escena cultural es intermitente. Por momentos goza del reconocimiento legitimado por las instituciones correspondientes, aquellas autorizadas desde la esfera cultural (premios, publicaciones, trabajo en editoriales); en otros, desaparece entre bambalinas ignorado por ese mismo circuito que antes quedaba deslumbrado ante sus estridencias. Esta misma actitud trasciende a sus obras, ya que desde la publicación en español de *El Caos* (Sudamericana, 1974), se produce un periodo de silencio hasta la aparición de *La sinagoga de los iconoclastas* traducción publicada por Anagrama en 1981. Después de estos siete años de distancia, es necesario esperar hasta 1998 para que la editorial argentina inicie la recuperación de sus libros publicados en Italia, una forma de tributo a veinte años de su muerte. En 1998 salen *Hechos inquietantes* y *El estereoscopio de los solitarios*, en 1999 *El libro de los monstruos*, en 2001 *Los dos indios alegres*, y en 2004 *El templo etrusco*.^{xxxii} Más allá de los gustos editoriales por los aniversarios, es necesario plantearse por qué se produce este nuevo interés en un autor que, al emigrar definitivamente a Italia en 1959, se alejó de los circuitos de la industria cultural nacional. ¿A qué se debe esta reapropiación de Wilcock en los umbrales del siglo XXI? ¿Cómo se transforma la concepción de una literatura nacional que hace posible estas reapariciones? ¿Qué criterios provocaron su silenciamiento y en qué principios se basa su actual recuperación?

1.2 Revisiones de lo nacional: el imperio de la imaginación.

La respuesta a estos interrogantes pasa por la antigua contradicción que define a la literatura argentina como azorada por dos fuerzas: un excesivo nacionalismo a veces reaccionario y un deslumbramiento por la literatura europea. La relación ambigua entre una y otra polaridad crea un espacio contaminado que se inscribe como opaco, mutable, capaz de conjurar la dialéctica de lo uno y lo múltiple, de resolver el enigma de la identidad cifrada en el conocimiento, degustación y renovación de “lo otro”. Se trata, como señaló Borges en su clásico ensayo “El escritor argentino y la tradición”, de la prolífica irreverencia de las literaturas marginales que se atreven a innovar dentro la tradición universal, “porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial” (272). Doblemente tocada por la gracia de lo extranjero, la historia de la literatura nacional nace de esa incubación. En primer lugar, amparada en los relatos de los viajeros europeos que se han encargado de escribir las versiones de lo nacional desde una mirada exterior; pero también, desde la perspectiva del exilio, una mirada interior que se hace presente sólo desde el afuera.

Según afirma Ricardo Piglia, más allá de sus alcances políticos, “el exilio es casi una tradición” en la literatura argentina, refiriéndose a los textos clásicos que definieron el ser nacional en el siglo XIX (Sarmiento y Hernández como sus principales emblemas). Pero no se trata únicamente de una oposición ideológica sino también del silenciamiento que la cultura oficial impone a ciertas narrativas que se resisten a sostener la armónica imagen vendida por las políticas conservadoras. En este sentido, no sólo las acusaciones directamente vinculadas al régimen sino las escrituras que se vuelven problemáticas al cuestionar las relaciones culturales, los hábitos sociales, las formas de la sexualidad, los

intercambios de consumo, son fundidas en la ignorancia, así sean escritas desde el exterior o desde el exilio interior de los renegados. La inexistencia obligada de ciertos escritores tiene que ver con el conflicto que la literatura, en tanto praxis, genera dentro de las políticas culturales. Si es cierto que los “más grandes escritores argentinos son exiliados aun si jamás salieron de su lugar natal” (279) es por el régimen de silencio que les impone el sistema de la cultura oficial. Así define Piglia esta ausencia controlada:

Se puede decir que, a menos después de 1950, los mass-media instalaron en el lugar de la escritura el reino del estereotipo, del arte de segunda mano, de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite con servilidad calculada las simplificaciones de los verdugos y de los mercachifles. Todo ese ruido tiene por objeto acallar el rumor de toda creación auténtica que, por el contrario, como la poesía de Dylan Thomas para Stephen Spender, se compone de risas contenidas y de anuncios del fin del mundo. (279)

Sin embargo, esta fuerte inscripción de la cultura de masas, a la que Piglia atribuye el desplazamiento de la literatura auténtica en los 50, puede adquirir otras virtudes en escritores que se proponen incorporar sus mecanismos narrativos. Este es uno de los criterios de recuperación que puede explicar la reaparición de Wilcock en el ámbito de la cultura del nuevo milenio. En el año 2000, *Dos indios alegres* figura en la nómina de los mejores libros del año para la categoría de ficción en literatura nacional.^{xxxiii}

Lógicamente el que encabeza la lista es Juan José Saer con sus *Cuentos Completos*, pero las sintonías comunes del resto parecen señalar una tendencia que busca extender los límites del realismo. Junto a Wilcock, único escritor no contemporáneo, aparecen César Aira y Eduardo Belgrano Rawson con *Setembrada*. Estos nombres señalan una apertura

que se dirige a incluir aquellas narrativas que arriesgan una respuesta alternativa a la dialéctica formal en la que la literatura del siglo anterior parecía quedar clausurada: realismo o vanguardias. *Setembrada* es una novela que discurre entre la magia del cuento infantil y la experimentación lingüística. Aira, en casi todos sus textos, explora los límites de lo real que está siempre tamizado por la ironía, las salidas disparatadas, el impulso delirante que pone a la realidad continuamente en jaque. Las similitudes con Wilcock son varias: el humor, la incorporación de lo popular, la experimentación con el lenguaje, la mezcla de la cultura de masas con las grandes tradiciones de la literatura, la hibridez genérica que deriva en una imposibilidad de clasificación para el propio texto. Esta tercera opción, la que deforma el realismo sin convertirlo en fantástico o mágico, pone en acción las estrategias de las vanguardias pero no se queda en ellas, sino que se desplaza hacia el territorio mediático que las devuelve al mundo inteligible de la cultura pop.^{xxxiv}

Por otro lado, en ese balance de la literatura nacional, es importante la inclusión de textos que representan la problemática de las migraciones. Otro de los autores nominados es Edgardo Cozarinsky, con *La novia de Odessa*, libro de relatos que se unifican en torno a los viajes, la memoria y la historia del pasado judío en Argentina.^{xxxv} Con esta revalidación de la literatura migrante, los desplazamientos se escriben y son leídos desde otra perspectiva. Se trata de extender los territorios de la memoria que van más allá del exilio. Las tensiones de las grandes narrativas del 80 (¿cómo contar el horror?, ¿es posible una historia?, ¿qué opciones quedan frente a la omnipotencia del olvido?) se resuelven, una vez más, en relación al pasado. Hay un regreso de la memoria hacia los orígenes de la inmigración pero también una exploración del presente que

apunta a romper las estructuras rígidas con que se normalizó el ingreso de lo político. Las narrativas migrantes desmitifican la figura del exilio ubicándose en los fragmentos de la cotidianeidad, desarrollando caminos alternativos que esquivan la instancia de la elección. En el pasado había que optar: se era militante o “milico”, de izquierda o de derecha, liberal o reaccionario. Lo mismo para los sistemas de pertenencia: se era argentino, peronista, católico o no se era nadie. Las narrativas migrantes provocan una revisión de la pertenencia (y las pertenencias, en el sentido de los bienes culturales y simbólicos que, para bien o para mal, todo migrante arrastra consigo) que aboga por la multiplicidad. No se trata de elecciones sino de una resistencia a la opción, ¿qué motiva la insistencia en el imperativo de la decisión? Las escrituras migrantes promueven la no determinación o, en todo caso, la posibilidad de elegirlo todo.

Sin embargo, no alcanza con lo biográfico para renovar la tradición de los relatos migrantes. Se sabe que la inmigración estuvo presente en el origen de la narrativa argentina: *En la sangre* de Eugenio Cambaceres (1887), *La bolsa* de Julián Martel (1891), *Libro extraño* de Francisco Sicardi (1894-1902), los *Cuentos* de Fray Mocho (1906), los *Cuentos de Pago Chico* de Roberto Payró (1908), *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff (1910) son sólo algunos ejemplos que configuran el espectro de la literatura de inmigración en el pasaje del siglo XIX al XX. En estas obras se refleja la forma en que la ficción encara la polémica con la alteridad, atravesada por los discursos políticos que oscilan entre la difícil integración y la encarnizada xenofobia, y la ideología del positivismo que traduce al “otro” como parte de una enfermedad genérica que es necesario neutralizar. La inmigración se hace narrativa por vía de la trama, el extranjero es un personaje que se incluye en la literatura en tanto catalizador de las problemáticas

sociales. En el siglo XX ya no se trata de lo biográfico sino que los desplazamientos deben producirse en el nivel de la escritura. Los detalles, las apropiaciones lingüísticas, la fascinación confesa por los medios, alientan un impulso narrativo que desemboca en una textualidad diferente. Esto es lo que ha sido redescubierto en el mercado editorial y en la perspectiva de la crítica que apunta a buscar la innovación en el quiebre de los modos tradicionales de ver la ficción. Ya no se trata de realismo o vanguardias, sino de la mezcla deformante que desafía los modelos anteriores que sirvieron para explicar la literatura de las últimas décadas. Una vez más ¿por qué optar pudiendo desplazarse entre uno y otro?

Esta apreciación de las escrituras migrantes también implica una nueva concepción de la literatura nacional que tampoco sabe desprenderse de la ambivalente afinidad que la vincula con la europea. Juan José Saer, hablando de Gombrowicz, señala que la principal originalidad de un escritor polaco que se exilia en Buenos Aires es su mirada exterior. No sólo hay un desplazamiento de la literatura central europea sino otro desvío hacia la periferia de la periferia, Argentina como una Polonia geográfica y culturalmente más distante. Sin embargo, esta marginalidad es la fuente de su perspectiva exterior, lo que le da un modo particular de relacionarse con la cultura de Occidente, “la inmadurez polaca llevada a su máxima potencia. Traspapelándose en la banalidad argentina, Gombrowicz aterrizó más cerca de su propio ser que si hubiese integrado, como otros emigrados del Este, la “madurez” de Occidente” (25). Se trata de la capacidad de examinar todas las cosas desde un afuera libre de responsabilidades en el que las literaturas coloniales superan su complejo de inferioridad. Por eso:

Esta ambivalencia respecto de la literatura europea, mezcla de distancia geográfica y de proximidad intelectual, de rechazo y de fascinación, si bien no

contribuye a facilitar la tarea del escritor argentino, presenta algunas ventajas indiscutidas, si se asume la actitud witoldiana por excelencia, la perspectiva exterior: J'avais quasiment la certitude que la révision de la forme européenne ne pouvait être entreprise qu'à partir d'une position extreuropéene, de la ou elle est plus lâche et moins parfaite (*Entretiens* 82). (27)

Gombrowicz explota al máximo las virtudes de la inmadurez, la fuerza regeneradora de la juventud, el amplio horizonte de posibilidades abierto por los habitantes del submundo callejero. Wilcock comparte esta actitud que desafía a la cultura adulta de occidente, por un lado, asume y cultiva el mito de la “originalidad”; por otro, sus relatos se regocijan también en la mirada exterior que se detiene en las minucias, que busca las imperfecciones, y que se regodea en lo “políticamente incorrecto”. Ambos se alejan de una perspectiva demasiado occidental y, tanto uno como otro “en vez de frotarse las manos ante la bella desnuda en la cama y dispuesta a dejarse poseer, sentía más estimulante, conservando la sangre fría, repertoriar sus imperfecciones, aplicándole la perspectiva exterior como a cualquier otro objeto del mundo” (25). No se trata de reverenciar lo extranjero sino de socavarlo y transformarlo desde la inmadurez resignificada por las virtudes de un sujeto que nunca quiere “sentar cabeza”. Sin embargo, a pesar de que Wilcock adopta la banalidad como fuerza crítica, se separa de la perspectiva witoldiana en la manera de vivir el exilio y, dentro de los desplazamientos, en el modo en que su escritura incide y transforma la experiencia del destierro. Para el escritor polaco, el exilio argentino es una manera de enfatizar las diferencias con occidente; alejándose de Europa, se aleja también de los delirios de grandeza de la elite argentina. Pero Wilcock asume la irreverencia de los márgenes para transformar los

modelos europeos desde el interior. En lugar de cultivar sus potencialidades como escritor argentino (por ejemplo, explotar su relación con Borges, de la que dan cuentas algunas traducciones como la de *El oro de los tigres* para la editorial Rizzoli en 1974) o de refugiarse en la narrativa tradicional del exilio, despoja sus textos de referencias locales, adopta la lengua italiana como la lengua de escritura y defiende sus derechos sobre la tradición occidental. Su “perspectiva exterior” barbariza la cultura europea, trasladando los órdenes del margen al centro mismo de la civilización. Allí donde la inmadurez descubre las imperfecciones, se acaban los mitos.

Wilcock se enfrenta por primera vez a esto en su viaje a Londres. En la carta del 7 de abril de 1953 que le envía a Miguel Murmis, expresa el desaliento que lo embarga en esa ciudad que no coincide con las formas civilizadas atribuidas a Europa: “Esto puede darte una idea de lo que es Londres: Borges es uno de los 4 o 5 mejores escritores actuales del mundo, pero la única persona que conoce su nombre en este centro de la literatura mundial es un amigo de Borges; y yo, pero yo no soy de aquí”. La desilusión no es sólo cultural sino que se extiende hacia la crítica de los convencionalismos sociales que tanto agobiaban al poeta en Buenos Aires. No se trata sólo de la ignorancia sino de estar determinado por las poses de la moral burguesa, de donde siempre hay que salirse. Esas sociedades donde actúan los “sacerdotes de la familia” y donde la gente se cobija con los “abrigos de piel de su moral” están limitadas por la hipocresía. Por eso, la opción del escritor migrante es la huida hacia la inmadurez de los no adultos, “o por lo menos a un lugar donde tuviera la seguridad absoluta de no ver ingleses, que me hacen tanto daño a la salud y me envejecen y hasta silencian literariamente”. Más tarde, cuando se radica

en Roma, continúa su proceso de desmitificación al difundir sus propias lecturas y prácticas de Wittgenstein, ignorado todavía en los 60 por la *intelligenza italiana*.

El resurgimiento de sus textos, en el círculo de la literatura nacional, se explica por los aciertos de esta perspectiva exterior que se abstiene de comprar los modelos de las grandes narrativas dictados por occidente. De todos los escritores migrantes, la textualidad de Wilcock enfatiza una manera de percibir lo nacional que borra el lugar común de lo propio. En lugar de explotar los tópicos más clásicos de la literatura del exilio, la nostalgia por la patria perdida, la idealización del pasado, la sacralidad de la memoria, Wilcock borra las marcas nacionales instalándose en el aquí y ahora de los medios, desplazando fronteras espaciales, genéricas y lingüísticas. Una de las marcas de recuperación de Wilcock tiene que ver, entonces, con la capacidad de eludir el campo semántico del exilio. Héctor Bianciotti sería su contracara: escritor argentino de ascendencia italiana, exiliado en París desde 1961, se convierte en miembro de la Academia francesa de letras en 1996. Sus novelas ostentan el peso de una memoria poderosa, de un pasado demasiado reflexivo que gusta de usar las formas ya consagradas por la tradición de los años 60. *El paso tan lento del amor* (1996) o *La busca del jardín* (1977) son una muestra de este tipo de literatura que borra lo nacional de la lengua (a partir de 1982 todos sus libros son escritos en un francés limpio y puro) pero lo exacerba en el tono, esa pesadez particular del exilio que tiende a quedarse pegada en la escritura. Sin embargo, desaparece de las letras nacionales, sus libros son publicados por editoriales europeas y apenas distribuidos en el círculo local. En el otro extremo de las posibilidades migrantes se ubican Wilcock y Copi, ambos resignificados en los últimos años del cambio de milenio. Las razones de esta reaparición deben buscarse en la capacidad de

migrar, no sólo de lengua o de país, sino de los territorios que se han definido como la suma de tradiciones, géneros y formas de la cultura occidental.

Los puntos de contacto entre ambos son visibles: la coincidencia temporal de sus exilios, (Copi se instala en París en 1962, Wilcock en 1959 y ninguno regresa); la irreverencia con que trabajan la tradición, la curiosidad infinita por los medios, el culto a la originalidad basada en su personaje público, la fascinación por lo popular y su ramificación en los géneros bajos que en Copi va desde la invención de la tira cómica “*La femme assise*” publicada en *Le Nouvel Observateur* hasta el sainete de conventillo *Cachafaz* (1981) y en Wilcock desde las reseñas culturales de *Il Mondo* hasta las obras en colaboración con Francesco Fantasia. Sin embargo, los modos de recuperación son diferentes. Copi es legitimado por la crítica académica; de ello hablan las mesas dedicadas a sus obras en los últimos congresos literarios (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Rosario, junio de 2005), su inclusión dentro de programas universitarios y la reflexión crítica materializada en el libro de César Aira, *Copi* (1991) y en el capítulo que Beatriz Sarlo dedica a la comedia *Eva Perón* (1970) en su libro *La pasión y la excepción* (2003). Wilcock, un poco más ajeno a las apropiaciones institucionales, se desplaza en las zonas más turbias del mercado. Sostenido por la admiración de unos pocos lectores agudos, resurge en un momento editorial en el que se privilegian las estéticas capaces de confrontar el realismo. A partir del 2000, el dilema de la literatura argentina (realismo o vanguardias) alcanza un grado de agotamiento que anula cualquier tipo de escritura futura. Las miradas se vuelven, por lo tanto, a las narrativas que plantean un desvío de esa dialéctica. Copi y Wilcock, a su manera, habían propuesto en los 70 una literatura disidente que explotaba los límites del realismo,

pasando por las vanguardias sin serlo exactamente. Como muchos otros, las narrativas migrantes de ambos tuvieron que aguardar hasta el desarrollo de las condiciones de posibilidad de una lectura nacional que no estaba habilitada durante sus exilios.^{xxxvi} Hoy, cuando lo que guía la validación de las formas artísticas es todavía la búsqueda de la novedad, el régimen aberrante que estas narrativas proponen para desarticular la mimesis augura una salida “indecente” pero necesaria para revitalizar la literatura nacional. A lo largo de las siguientes páginas se analizarán los estadios previos (territorios, proceso, y técnicas) experimentados por la narrativa de Wilcock que desemboca en una escritura migrante capacitada para desafiar el espacio estriado de lo nacional.

1.3. La vida de los otros: el arte de enfadar

Antes de la irrupción actual de Wilcock en el mercado de la literatura nacional, su narrativa migrante recorrió amplias zonas de silencio. La pausa editorial que va desde *El caos* (1974) hasta *Hechos inquietantes* (1998) acompaña también a la crítica literaria. La ausencia de ensayos o de artículos sobre sus obras es también significativa porque habla de la imposibilidad de encontrarle una ubicación dentro de la institución académica.^{xxxvii} Los pocos trabajos de crítica se acotan a su obra poética, especialmente al periodo transcurrido en Buenos Aires o a los cuentos que luego reúne en *El caos*, haciendo coincidir esta distancia con la geográfica, ya que prevalece la negación de todos los textos producidos desde Italia. Sin embargo, las razones de esta desatención exceden las discusiones coyunturales y los desplazamientos territoriales. Más bien habría que buscarlas en la excentricidad que él mismo cultivó no sólo como escritor sino también

como forma de vida. Consecuente con la extensión del gusto a los placeres de lo cotidiano y tempranamente consciente de los actos de producción que dan la forma y la medida del goce, Wilcock asume la categoría estética como un producto artificial milagrosamente embargado por lo bello. De esta manera, la estética es una construcción particular nacida de la dialéctica entre el gusto natural y el adquirido, entre la eternidad formal y las variaciones impresas por una voluntad vacilante, permeable a las modas, a la curiosidad, y a experiencia de la sensibilidad afectada por los cambios en la percepción del tiempo y del espacio. Esta conciencia de la construcción estética es uno de los pilares en los que se apoya su versión del “mito del escritor”. No se trata de vivir la vida poéticamente hasta sus últimas consecuencias, siguiendo la excesiva fe de los poetas malditos, sino de la aplicación de una “perspectiva exterior” que Wilcock desarrolló mucho antes de emigrar. Su forma deliberada de disentir tiene que ver con esa irreverencia del extranjero que, sintiéndose de fuera, puede cuestionar, contradecir y juzgar las normas establecidas. A través de la disidencia, Wilcock denuncia los artificios con que la estética nacional se disfrazaba de natural.

La conciencia del artificio habilita una permanencia en el procedimiento. Cuando Wilcock se traslada geográficamente lleva consigo la sabiduría del descubrimiento y ejercita la misma excentricidad en el extranjero. De esta manera, también en Italia construye su versión del “mito del escritor” eludiendo el lugar común del argentino exiliado y manteniendo su extranjería fuera de los límites de la nacionalidad. Si Wilcock es excéntrico en Europa no es porque sea argentino sino porque sigue siendo consistente con el mito de su excentricidad fomentada a través de la construcción cotidiana de su personaje público. Esta faceta histriónica se manifiesta en algunas

costumbres casi maniáticas que sus amigos recuerdan con cariño y que han contribuido a crear el mito de una personalidad avasallante.^{xxxviii} Roberto Calasso describe un Wilcock también excéntrico a los parámetros italianos al remarcar su intolerancia ante los lugares comunes y sus reacciones iracundas contra la idiotez, actitud rebelde que ejercitaba como una forma de combatir el conformismo de los intelectuales tradicionales. La necesidad de diferenciarse también en el otro continente, esa “aristocrática embriaguez de contrariar”, encontrará en sus reseñas la mejor forma de expresarse. Es tan extremo su histrionismo que cuando escribe algunos artículos bajo el nombre de Matteo Campanari para *Il Mondo*, luego los refuta críticamente en otros firmados como Wilcock. Estas personalidades secretas se potencian en el juego perverso de la invención de las obras teatrales que le tocaba reseñar:

Wilcock sabía mezclar felizmente su manera de escribir y su manera de vivir: en el *Mondo* de Pannunzio, durante cierto período, reemplazó a Chiaromonte como crítico teatral, e ir al teatro lo aburría profundamente. Por eso, durante algunas semanas, comentó espectáculos inexistentes, con sobria precisión: y así nació la figura del director catalán Llorenç Riber, autor de extrañas y fulgurantes puestas en escena, que tenían lugar, de tanto en tanto, en Tánger, Oxford, Latina. Su obra más memorable fue una puesta en escena de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, cuya trama Wilcock refirió minuciosamente. (Calasso, *wilcock.it*)

Se sabe que las citas apócrifas y las atribuciones falsas son parte de un concepto de ficción que Borges hizo suyo. La invención de autores y novelas es una de las formas en que la escritura se torna una e infinita, un aleph que no respeta límites de géneros o identidades. Estas falsificaciones se incorporan naturalmente a las historias borgianas

mezcladas con datos reales, citas verdaderas y menciones eruditas. Wilcock asimila la lección del farsante y reproduce las invenciones del maestro. Estos espectáculos que existen sólo a partir de las reseñas inventadas por pereza de acudir a representaciones anticipadamente mediocres, son una suerte de homenaje. El modelo podría surgir de alguno de los textos de Borges, como “Examen de la obra de Herbert Quain” en donde se describe la obra de un supuesto escritor inglés. Su novela “April March” es el prototipo de una ficción infinita ya que se ramifica en episodios que resisten la linealidad y que incluyen todas las posibilidades de la trama. Borges escribe la reseña inventada de una obra imposible, Wilcock intenta el mismo desafío en *I due allegri indiani* (1973), además de imitarlo en el gesto de la falsificación publicando su crítica de las *Invenções Filosóficas*.

Esta deliberada vocación por el escándalo procede del cuestionamiento a las instituciones que subyace en todos sus actos. Desde la correspondencia personal, en la que recomienda a Miguel Murmis “no convertirse nunca en un adulto”, hasta sus observaciones como crítico, la provocación es la medida de su inconformismo. Afortunadamente, esta actitud florece en su producción artística: la anécdota de Llorenç Riber forma parte de los relatos de *La sinagoga de los iconoclastas*. Para entender mejor su excentricidad hay que reconocerla como parte de una creación que tiene que ver, por un lado, con una concepción estética del arte que desafía los límites de lo formal y, por otro, con la potencialidad de la lectura como proceso de invención. A partir de estos dos principios, el estético y el receptivo, Wilcock construye una originalidad que le valdrá a veces como credencial de ingreso a los círculos más cosmopolitas de la elite intelectual; otras como marca de exclusión, fruto de una rareza poco digerible para

aquellos acostumbrados al excentricismo local que está guiado por la homogeneidad del gusto literario dado. En su paso transversal por el canon argentino, Wilcock propone la iconoclasta, elude los lugares comunes y, sobre todo, mantiene su extranjerismo a fuerza de cambiar la tradición universal.

Quizá la forma más acertada de vincular la excentricidad con el mundo artístico sea la que heredamos de Rubén Darío en los inicios del modernismo. Su libro *Los raros* (1896) es un tributo a *El arte en silencio* (1901) de Camilo Mauclair pero es, además, uno de los primeros en el que se define la figura del intelectual como aquel que sabe reconocer el arte y se encarga de su revelación. Esta serie de iniciados que muchas veces pasan desapercibidos conforman los cuerpos del silencio pero son devueltos al mundo gracias a la percepción de los ensayos de Mauclair, uno de los primeros en ejercer la función del crítico literario.^{xxxix} En este aislamiento hay una doble interpretación: por un lado, los raros, la excentricidad relacionada con la incompreensión o el desconocimiento; por otro, la soledad del artista reforzada por la autonomía de la esfera artística.

Creo en la vanidad de las prerrogativas sociales de mi profesión y del talento por sí mismo. Creo en la misión difícil, agotadora y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulator de ideas; creo que el hombre que en nombre del talento que Dios le ha prestado, descuida su carácter y se juzga exonerado de los deberes urgentes de la existencia humana, desobedece a la humanidad, y es castigado. (Darío 11)

Wilcock se inscribe en estas dos posiciones: es uno de los “raros”, inaccesible al ojo conservador de la crítica, pero también uno de los que asume la tarea del crítico, aquél que se hace cargo de su talento “intelectual” y lo usa como lector. Sin embargo, los raros

de Darío muestran la construcción del “mito del escritor” como una instancia que también está determinada por la mirada del otro. Si bien el talento individual, la gracia de los elegidos o la locura iluminadora es un elemento presente en todos los retratos, la excentricidad está ubicada en la lectura de Darío: descripción, resignificación y apropiación de sus rarezas. Lo que se enfatiza son las estrategias de construcción que, tanto desde la voluntad discriminatoria del artista como desde la conciencia axiológica del crítico, desafían cualquier esencialismo que pudiera asociarse a lo raro. La lectura crea la excentricidad de la misma manera que el gusto estético se construye históricamente. En este sentido, el arte y la crítica son dos actividades relacionadas que participan de una misma originalidad, ya que la “perspectiva exterior” modela el juicio estético tanto en su apreciación del arte como en sus evaluaciones. En Wilcock, esta última función estará fuertemente marcada en su trabajo como director de las revistas que estuvieron a su cargo durante la década del 40.

Por otro lado, el intelectual comienza a tener una posición importante en la delimitación de las autoridades culturales y su relación con otras esferas de poder. Como parte del proceso de modernización impulsado desde la década del 80, se transforma la estructura social y se ponen en práctica cambios políticos y económicos que desembocan en la emergencia de un campo intelectual definitivamente más visible.^{x1} La lucha ideológica y la posición del intelectual dentro de las nuevas relaciones laborales siguen un desarrollo progresivo que desembocará en la conformación de una autoridad cada vez más sólida. En las primeras décadas del siglo XX, las diferentes posturas ideológicas que adoptan los intelectuales plantean la compleja relación entre ética y estética. En la vorágine de esta tensión, el canon literario empieza a cuestionar la validez de los textos

nacionales, el origen de las escrituras fundacionales y la permanencia de los clásicos de la literatura occidental.

Wilcock participa activamente en la discusión sobre la conformación del canon literario a través de sus producciones (en un comienzo más que nada poéticas) pero también a partir de la crítica, disciplina en donde manifiesta su pasión por las letras universales y en la que despliega la teoría de la lectura como fuente de originalidad, ya que no se trata sólo de cambiar los textos del archivo sino de implementar otro modo de leerlos. Borges ha sido, una vez más, el precursor ya que en la construcción de su lugar de escritura se coloca primero como lector. Sus declaraciones lo afirman: “Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir, yo me jacto de aquéllos que me fue dado leer (...) No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector”^{xli}. También lo atestiguan sus producciones narrativas que toman forma a partir de notas bibliográficas, glosas de otros libros y citas. La presencia de otros textos es parte de la ficción borgiana y constituye una marca previa de aquello que es su lectura. Rescatarla como actividad creadora ha sido el primer paso. Más provechoso aún es el descubrimiento de un modo característico de acercamiento al texto. En la interpretación que hace de sus autores predilectos, Borges siempre lee lo literario, confrontando el texto con su propia textura.^{xlii} Wilcock aprende de ese análisis formal pero busca especialmente en aquellos que desafían los moldes preconcebidos. Esta idea de la lectura como matriz narrativa se independiza también del eje temporal, ya que “cada escritor crea a sus propios precursores” como ha sido también indicado por Borges en su apreciación de Kafka. Sin embargo en Wilcock, esta teoría de la lectura, vinculada a una

práctica de la escritura y de la traducción, se desliga de la “angustia de las influencias” a partir de una mirada que violenta el texto original.

En este sentido habría que explicar qué pasa con sus producciones, cómo irrumpen y desestabilizan el canon literario pero también qué sucede con sus juicios sobre otros escritores y su apreciación de otras escrituras para determinar cómo estas lecturas afectan a las legitimadas por la institución literaria.^{xliii} En relación a esta última actividad -el Wilcock crítico de arte-, sus desvíos literarios apuntan a destruir la consistencia esencialista del canon estético. Esta actitud artísticamente combativa afecta directamente a *Sur* como emblema de la institución que legitima el gusto refinado y la homogeneidad cultural. A partir de la incursión en las literaturas extranjeras que no son admitidas en el catálogo del grupo Ocampo, Wilcock acentúa el carácter versátil del gusto, su instancia de construcción a través del hábito y de la curiosidad, así como también la destrucción del consenso canónico como algo incuestionable. Al mismo tiempo hace evidente la construcción del archivo, que no es algo dado sino que deriva de las relaciones entre las obras -textos que engendran otros textos- y sus interpretaciones - lecturas que habilitan, acuerdan, o autorizan esos textos.

1.4. Incursiones en el archivo: cortes, desvíos y llegadas

La irreverencia con la que Wilcock enfatiza sus desacuerdos con la estética hegemónica de *Sur*, plantea la necesidad de inscribirlo de diferentes maneras dentro y fuera de este mismo grupo. Debido a que sus actividades artísticas se desarrollan en dos niveles, como poeta y escritor y como crítico y lector, esto le permite una movilidad que

contribuye a desestabilizar las estructuras fundacionales de *Sur*. Se trata, entonces, de la inclusión/exclusión del canon, en tanto escritura propia, frente a las modificaciones en el archivo en tanto proceso de selección y de interpretación de la escritura de los otros.^{xliv}

Desde sus orígenes etimológicos la palabra archivo está signada por la duplicidad de su constitución. Jacques Derrida señala esta doble acepción al reconocer la fuerza sintética de la palabra *arkhé*, que nombra a la vez el comienzo y el mandato: por un lado el domicilio, la casa donde el arconte guarda los documentos, una topología del privilegio; por otro la ley, lo nomológico relacionado con la autoridad del que selecciona qué es lo que se guarda y qué no. Sin embargo, en ese cruce entre el lugar y la ley, entre el documento y la autoridad, se reconoce otro tipo de función que revela una nueva dimensión del archivo. Se trata del poder de consignación entendido, no como la capacidad para guardar transitoriamente o conservar para un futuro inmediato, sino como un acto de reunión de significados.

No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de consignar reuniendo los signos. No sólo la *consignatio* tradicional, a saber, la prueba escrita, sino lo que toda *consignatio* comienza a suponer. La *consignatio* tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un secreto que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión. (11)

Según este principio hay rasgos comunes que hacen a la cohesión del archivo. El corpus tiende hacia la unidad y, por esta razón, se mantiene alerta con respecto a las posibles fisuras o resquebrajamientos. En este sentido, la heterogeneidad es una fuerza que amenaza siempre la consistencia del archivo. Cualquier otra lectura de lo tradicional o de lo foráneo (como fuera del archivo) impone una serie de advertencias. Desde su inclinación cosmopolita y ecléctica, Wilcock ofrece una resistencia especial que explica en gran parte sus periodos de ausencia, ya que continuamente está expandiendo las posibilidades del archivo.

El archivo, desde su dimensión territorial, plantea la cuestión del límite, ¿dónde comienza el afuera? pero exige además la necesidad de pensar el adentro. Si es cierto que la consignación reúne una serie de significados bajo principios homogéneos, habría que buscar en dónde reside esa comunión. Los textos del archivo se validan a partir de las relaciones entre escrituras tan fuertes que engendran otras escrituras. Esta dinámica de las “influencias” es para Harold Bloom la ley fundacional y organizadora del canon de occidente, una fuerza estética que no se restringe sólo al texto sino que se expande a la lectura e interpretación que sus estéticas generan.^{xlv}

The freedom to apprehend aesthetic value may rise from class conflict, but the value is not identical with the freedom, even if it cannot be achieved without that apprehension. Aesthetic value is by definition engendered by an interaction between artists, an influencing that is always an interpretation. The freedom to be an artist, or a critic, necessarily rises out of social conflict. (24)

La aproximación estética de Bloom no es necesariamente esencialista ya que al enfatizar la relación que entablan los textos con sus lecturas admite una red de filiaciones que están sujetas a cambios de perspectiva. En el duelo entablado entre los precursores y los escritores de las nuevas generaciones, no sólo se modifican las escrituras sino también las formas de percibir la estética. La percepción estética, en su instancia de recepción, no se aboca a definir lo estético, que parece ser siempre inasible o al menos querer evadir las determinaciones, sino que se inclina a reconocerlo. Ese reconocimiento implica una lectura arriesgada que no someta a los textos a ningún tipo de evaluación moral. Bloom enfatiza la necesidad de una lectura que se anime a disentir. Contra la univocidad de la interpretación religiosa, habría que leer los textos sagrados como textos literarios, introducir la mirada estética para quebrar la dogmática. En este sentido, la estética es una lectura que promueve las herejías abriendo las posibilidades de invención, ya que al no seguir las reglas de la fe, violenta, deforma y modifica el texto original. De esta manera, lo estético reacciona ante lo moral y ante lo político como formas excluyentes que legitiman un único modo de lectura. La aproximación estética, debido tal vez a que su definición se hace tan esquivada, promueve varios acercamientos que se superponen y dialogan con otros.

La preponderancia de la estética como principio organizador del canon literario no niega su carácter ficticio; se asume como un constructo teórico. En la apología de lo estético Bloom no defiende el universalismo kantiano sino la posibilidad de pensar el arte fuera de determinismos externos que abogan por una lectura unívoca ya sea sagrada, marxista, colonialista, estructuralista o perteneciente a cualquier otro grupo de la “escuela del resentimiento”. La posición de Wilcock adscribe a esta forma de concebir la estética,

donde la ilusión de lo dado se destruye para entrar en el terreno de las discusiones y de la interpretación. El arte no depende de su pureza sino de la tensión, contradicción y transformación ejercidas por los agentes culturales, aquellos que deciden el canon; una amalgama de lectores, escritores e instituciones. La ruptura de Wilcock se dirige hacia la univocidad artística implantada por la elite de *Sur* que consideraba a la estética como una entidad autónoma legitimada en la universalidad de la cultura occidental. Wilcock, que forma parte de este grupo de manera orbital, como colaborador y como amigo de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, se inclina por lo estético pero revela el mito de su construcción, aportando su propia perspectiva, versiones que muchas veces disienten con los cánones de la revista. Sin embargo habría que partir primero de las coincidencias. Sus gustos literarios adscriben a la fineza de la lengua y a las sutilezas de las formas. No sólo en la consistencia estilística de sus poemas sino en la lectura de los poetas ingleses y americanos, la mirada estética guía sus elecciones de versos, rimas e imágenes. Es tan fuerte esta impresión de la estética que excede los límites del poema para expresarse en una constante reflexión sobre el estilo.^{xlvi}

Además este ejercicio de autocrítica manifiesta un primer quiebre con las estéticas dominantes en la poesía local (el neoclasicismo, basado en reminiscencias mitológicas y metros clásicos, la poesía órfica que presupone el encantamiento del lenguaje, la melancolía del romanticismo) que lo lleva a proponer otro tipo de estética más contaminada por la vida cotidiana y la realidad inmediata, como se puede ver en los últimos poemas de *Sexto*. La evolución de su estilo hacia una preponderancia de lo grotesco o una perspectiva irónica contra la realidad va perfilándose hacia las estrategias del caos que Wilcock afinará luego en su producción narrativa. La mirada crítica sobre su

propia obra enfatiza la fragilidad de la significación que choca contra la banalidad del lenguaje. El reconocimiento de los límites de la comunicación poética (en parte adquirido por sus lecturas de Wittgenstein, que interpreta no tanto desde la pragmática como desde las posibilidades lúdicas del sin-sentido) se disuelve en el juego alegórico y en la parodia practicados por Wilcock en sus narraciones donde implementa una escritura migrante que va del orden a la disipación señalando, desde la escritura misma, la inestabilidad del archivo y cuestionando la homogeneidad de las elecciones estéticas.

1.5. Interludio poético: los ejercicios estéticos de *Historia técnica de un poema*

La distancia con el canon se esboza ya a manera de autocrítica en este metapoema. En “Historia técnica de un poema” publicado en *Sur* (1949) se vislumbran sus primeras reflexiones sobre la creación y los distintos modos de considerar la actividad literaria. En primer lugar, la inquietud de análisis crítico se traslada de la obra acabada al proceso mismo de escritura que involucra no sólo el cuestionamiento de la estética como un rasgo desprendido intrínsecamente de lo bello sino también la recapitulación de las fases sucesivas de su constitución, testimoniadas en oscuros borradores. El interés por explorar los mecanismos sutiles de la corrección parece una actividad solitaria, poco explorada por los mismos artistas, de los que sólo se hallan algunos ejemplos “escasos hasta el extremo de la inexistencia” (17). Wilcock retrocede en la génesis de su poema “El premio” para explorar cuáles son los mecanismos y reglas de la creación.

La idea originaria que da inicio al análisis, parte de considerar a la poesía como una ciencia del arte, desdoblándola en el objeto mismo, el poema acabado, y las fases de su producción; es una especie de metodología que podría dar cuenta de los ensayos y errores. Esta dualidad manifiesta es la base de “una autoridad que juzga(se) mi veracidad y no mi verosimilitud” (16), un intento de expresar la tensión entre el poema como un objeto de arte que se contrasta con la naturaleza (algo que sólo tiene la apariencia de lo real) y la ontología del proceso creativo. Para Wilcock, la poesía está ligada a la ciencia desde el momento en que la vincula a la búsqueda de una verdad:

Ser poeta es enunciar una verdad; bajo riesgo, si no, de retribuciones indiferentes. Las correcciones, las supresiones, y todo el proceso de la investigación poética, representan la discriminación de una verdad; esa verdad es el poema terminado, así como el verdadero destino de un personaje real es el destino impuesto por el novelista que lo testimonia. (17)

Desplazado el objeto de estudio del poema a la crónica de escritura, el análisis consigna los pasos que van desentrañando una complicada superposición de ideas y de formas. La lectura estética da cabida a una exploración de la génesis que determina lo formal pero no se limita únicamente a ello. En primer lugar, la forma aparece como una “tantálica, procústica evolución” (18) que lucha por nacer desafiando el conjuro de las infinitas correcciones. Aludiendo a la dolorosa insolvencia en la que se dirime la verdad poética, el poema surge y se reescribe a partir de restos:

El último verso había sido determinado previamente; era este endecasílabo:

Eternamente, eternamente tuyo...

Comienzo y resto de un inconcluso soneto anterior;...(18)

No es sólo que el comienzo esté cifrado en un poema previo sino que todo el proceso de creación está mediado por ejercicios de prueba y descarte, en un movimiento que reconoce la influencia de las tradiciones pero que se esfuerza en deconstruirlas.

Así comencé:

Amarte es el estudio de mi vida,

Y el fundamento de mis posesiones...

La primera frase recordaba frecuentados instantes del “stil nuevo” de los amigos de Guido Cavalcanti; la segunda me obligaba a cuatro rimas inaudibles, y tras ninguna técnica disimulables. (19)

El resultado de esta voluntad estética, ligada a la distinción del gusto que discrimina excluyendo, apunta a la anulación o sustitución de los versos que suenan demasiado a “los versos de otro”. La imposibilidad de escapar a las filiaciones artísticas debe ser contrarrestada por la innovación que, en la medida en que sea genuina, modificará las entradas del archivo. Pero, ¿en qué se basa la novedad? ¿cómo se alcanza la marca de la originalidad que independiza al discípulo de sus maestros? Wilcock ensaya varias maneras: la incorporación de un léxico capaz de desafiar la rigidez de los versos clásicos:

Tú eres todo el estudio de mi vida,

y el fundamento de lo que poseo;

por ti gano al ganar, por ti deseo;

en ti pienso de noche, alma querida. (23)

Advertí que *estudio* era palabra demasiado débil; se requería alguna expresión prosaica y fuerte para volver al tierno *amante*. Advertí imprescindible eliminar la rima *poseo*, escribí:

Amarte es el empleo de mi vida;

soy un pobre que sirve a un hombre rico (24)

El uso de lo prosaico inaugura un desvío con respecto a las reglas neoclásicas que se rehúsan a incluir las palabras del lenguaje común como parte del léxico poético. Esta contaminación habla de una nueva manera de percibir lo estético en lo cotidiano, independizando el juicio estético de los universales que dicta la forma. Este principio es la fuerza motriz que da vida al segundo cuarteto:

No podía continuar sin introducir una dislocación cuya retórica apariencia era su fealdad menor; entendiéndolo por “retórica” la actitud que induce a considerar las normas de la forma y los preceptos de la técnica como un armazón, dentro del cual bastaría que las frases simularan ubicarse cómodamente para que el producto fuese un poema; en otros términos, la obra de arte en estado de distracción. (21)

Vuelve a plantearse la tarea del poeta como trabajo de escritura, de búsqueda en el lenguaje, de combinaciones de sentidos y de experimentación con los mecanismos poéticos. La tarea del poeta no está garantizada por la forma; menos es el producto de un “estado de distracción”, sino una combinación de azar y obstinado trabajo con el lenguaje. El énfasis en el proceso de escritura resalta la importancia de la actividad productiva que está en el origen del poema, metódico ejercicio de esfuerzo que deconstruye el mito romántico de la inspiración.

“L’inspiration n’est que le fruit d’une journée de travail”, descubrió Baudelaire; esa clase de inspiración me permitió encontrar el segundo verso del soneto, después de la tediosa lucha que una errática Musa me reservaba. Labor grosera y

accesible es la que antecede, comparada con este, el verdadero trabajo del poeta, el de las ínfimas y semejantes sustituciones. (37)

No se trata de un momento de trance o revelación en el que el poeta se comunica con la divinidad sino de un trabajo cotidiano que tiene incluso la angustia de permanecer en el tiempo: “Después de una interrupción que duró dos días, inicié la segunda estrofa bajo el enervante auspicio de la facilidad (21)”, aunque siga produciendo desaciertos.

Por otro lado, la creación es inyectada por el aliento inesperado del azar, más cercano a los resultados impredecibles también para la razón científica que a la búsqueda conciente del “azar objetivo” tan valorado por los surrealistas. El azar no sólo sugiere las rimas del primer terceto:

Soy un pobre que sirve al que lo humilla

soy un objeto usado, una colilla...

Pero *colilla* parecía palabra de otro idioma, y sugería *polilla*, insinuación azarosamente recogida. (25)

sino que infunde todo el proceso de creación: “¡Historia de un poema, multiforme tentativa, disimulada crónica del azar! (31)”. Esta incorporación de un elemento incontrolado, más exactamente la conciencia de su existencia, marca las desviaciones del lenguaje corriente que no puede tampoco abolirlo.^{xlvi}

La incidencia del azar empata con otra línea de desvío ensayada por Wilcock en su particular percepción estética. Si el lenguaje adquiere significado a partir del uso, la validación estética del lenguaje poético no es un rasgo intrínseco sino que se manifiesta como el producto de una construcción, es la voluntad artística la que crea los significados estéticos. Estas reflexiones orientan su evaluación del último verso del primer terceto:

*En ti pienso de noche, alma querida,
y agradezco a la sombra el pensamiento
estoy vivo, estoy sano, estoy contento...*

No es asombroso que la primera puerta abierta me mostrara una imagen repudiable. Como las personas, los versos no son nunca absolutamente malos de por sí; en un contexto adecuado, tal línea catastrófica puede ser una exclamación admirada. (32)

De esta manera, se enfatiza la construcción del sentido a partir del uso y no como producto de una relación esencial entre la palabra y las cosas. La realidad poética encarna otra realidad que es habilitada también a través de la arbitrariedad.

Otras versiones del azar inciden en la búsqueda sonora. El poeta está atento a la combinación de palabras que sugieran el sentido buscado.

resolví que el verso siguiente terminara en orgullo, para rimar con el final prescripto (*eternamente, eternamente tuyo*) (las que antes fueron licencias de la pronunciación argentina, hoy parecen exigencias del oído local); puesto que el método para acercarse con dignidad a la resolución de las rimas consiste generalmente en la elección, entre el cardumen de expresiones o metáforas que determinan la misma idea, de aquella que implica las palabras adecuadas. (29)

Esta exploración crítica revela la concepción estética de Wilcock. El juicio estético no es aquello que refiere sólo al placer del reconocimiento formal ubicado en el objeto, sino que se halla en la lectura. La estética es una forma de lectura, de acercamiento, asimilación y modificación del objeto artístico. Inscribiéndola en este polo de la comunicación, el de la recepción, Wilcock la libera de cualquier clase de univocidad para

enfatar los desplazamientos legitimados a través de la perspectiva. Lo estético excede a la obra de arte, vale como criterio para definirla pero escapa a las conceptualizaciones.

Una vez que se llega a establecer el estatuto de la estética como construcción, el campo de las relaciones culturales es atravesado por las relaciones de poder. El artificio, en tanto construcción, provoca la pluralidad ya que no tiene por qué restringirse a la autoridad de un único creador. Por ser producido en el campo del arte hay una serie de estéticas divergentes que luchan por imponer sus normas y sus puntos de vista. La propuesta estética de Wilcock se diseña a partir de la aplicación de su “perspectiva exterior”, aquella que habla de una herencia europea inoculada a través de las múltiples lenguas en las que lee, escribe y traduce; pero también en el enfrentamiento con la estética hegemónica impuesta por el grupo *Sur*. Su forma particular de discutir, ampliar y redefinir los criterios estéticos que sondan las aproximaciones a las obras literarias, habla de este distanciamiento que tiene, en la traducción y en la lectura de los textos extranjeros, sus puntos claves.

La lectura estética enfocada en la reflexión sobre la propia obra funciona como motor crítico de lo extranjero. Wilcock aplica la misma severidad para juzgar los procedimientos y las formas europeas que se evaluarán en cuanto a sus posibilidades de apropiación. Si lo extranjero entra a ser parte de la tradición nacional es a partir de la legitimidad otorgada por la estética. Las próximas elecciones artísticas tienen en cuenta este debate: ¿cómo se modifica el canon nacional influido por las estéticas europeas?

1.6. Afiliaciones literarias: aceptación y ruptura de modelos europeos

Durante las primeras décadas del siglo XX, en la República Argentina se entablan los debates que tratarán de conformar el canon de la literatura nacional dentro de la esfera cultural. Orientados por la celebración del centenario de la Revolución de Mayo e inspirados en la búsqueda de una identidad que permita encontrar una salida a la amenaza migratoria, producto de las políticas sustentadas por la generación del 80, los intelectuales se abocaron a la tarea de definir qué es la literatura nacional. Una de las primeras respuestas surge a partir del emprendimiento de Ricardo Rojas quien, desde sus puestos institucionales, propone y ordena la tradición nacional.^{xlvi} No sólo crea la cátedra de Literatura argentina y el Instituto de investigaciones sino que es el responsable de la primera *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) en donde se sientan las bases del pasado criollo frente a la amenaza de “babelización” cosmopolita.^{xlix} Esta reacción nacionalista es el resultado de una revisión de las premisas del progreso y la modernización que dejan de ser conceptos homogéneos para teñirse de connotaciones negativas. Una parte decisiva de este cuestionamiento se enfoca en la imagen de la inmigración “que, de agente del progreso, se transformaría en portadora de una nueva barbarie” (Sarlo 50) La proximidad de los inmigrantes y las transformaciones sociales que esta irrupción provoca, resultan en la configuración de la “ideología del artista” que buscará en la estética una forma de resistencia a la cultura de masas. Como reacción a la invasión de la barbarie y a los cambios que en el nivel del mercado producen estas nuevas fuerzas laborales, los intelectuales se refugian en las premisas de la tradición cultural y en los valores del espíritu. Este esteticismo que se inicia como un principio puramente artístico se transforma, sin embargo, en legitimación de la ideología nacionalista, ya que adquiere un interés particular por buscar en la tradición la definición de la identidad. La

recuperación de lo indígena como parte del pasado se corresponde con la investidura del género gauchesco como símbolo de la identidad nacional, emblematizado en la obra de José Hernández.¹

Esta tarea de reformular la identidad nacional y el nuevo rol que los intelectuales adquieren en este proceso tendrá, en la década del 30, un importante soporte en la proliferación de las revistas literarias. Dos cuestiones esenciales se discutirán en las páginas de estos medios: por un lado, el esteticismo en su relación compleja entre las posiciones de la autonomía del arte y el compromiso político; y por otro, la cuestión de la literatura nacional que oscila entre la tradición criolla y el cosmopolitismo para legitimarse como entidad colectiva. *Sur*, la revista literaria fundada por Victoria Ocampo en 1931 se transformará en el símbolo de estas polémicas y funcionará como espacio de producción, aceptación y reconocimiento de los intelectuales y escritores, tanto nacionales como europeos en este periodo. Su misión didáctica se afianza en las ideas de José Ingenieros quien discurre sobre la importancia del rol de las minorías ilustradas, en *El hombre mediocre* (1911) y en el pensamiento de Ortega y Gasset que en *La rebelión de las masas* (1930) impulsa a los intelectuales a asumir su tarea rectora. Anclada en la fuerza de una elite privilegiada que lleva sobre sus hombros la misión de salvaguardar la cultura, *Sur* se inicia con un postulado esencialmente estético. Como señala Rosalie Sitman, el grupo que conforma la revista asume la tarea de esbozar

(...) una interpretación específica de la supuesta autenticidad de América, desde la perspectiva de un atalaya cultural en el que consideraban que primaban los valores del espíritu y un criterio esteticista alejados de consideraciones políticas y sociales. Por consiguiente ¿qué es lo que no hay? Ni una ideología política

expresa, ni un debate político abierto, ni tampoco un análisis sociopolítico sagaz.

(84)

Lo que se desprende de esta especie de manifiesto en defensa del arte universal es la conexión entre las elites intelectuales de Europa y de las dos Américas. El puente que Ocampo quiere construir entre el Viejo y el Nuevo Mundo intenta una comunicación selectiva según criterios estéticos y elitistas que omite cualquier consideración política, mientras pretende ignorar la ideología implícita que todo sistema de selección posee.

Desde su lanzamiento, la revista ha sido el eje de las discusiones culturales que conmocionaban al país. Como promotora cultural atrajo a las principales figuras del ambiente intelectual europeo y nacional, extendió su difusión a través de un sello editorial propio y de la organización de conferencias. Por sus páginas se consagraban los buenos escritores y se decidían las posiciones del campo cultural. En este sentido, *Sur* fue durante las primeras décadas de su existencia el centro de la actividad intelectual argentina. Como autoridad capaz de otorgar el reconocimiento oficial, despliega una suerte de paternidad artística. Los nuevos poetas y escritores son llamados a participar a través de avales y concursos auspiciados por este medio. Es de la mano de *Sur* que Wilcock llega a inscribirse en el campo de las letras nacionales. Sin embargo, como se señaló al principio, su posición se mantiene inestable entre las coincidencias estéticas y un proceso de distanciamiento que tiende a dismantelarlas. Este desvío es producto de su propia perspectiva ecléctica implementada a través de una dinámica de la exploración: Wilcock se arriesga más; allí dónde *Sur* se detiene, Wilcock se aventura. Más allá del conservadurismo encuentra los géneros menores: el policial, el melodrama, la ciencia ficción. Traspasando los límites temporales de lo contemporáneo sostiene una nueva

concepción del presente. Mientras *Sur* se queda atrapada en la preocupación superficial por la novedad (por lo que está pasando, una especie de cuenta pendiente para contrarrestar el atraso de la periferia), Wilcock regresa a los poetas del barroco y al teatro isabelino para construir una tradición que, siguiendo el sentido histórico atribuido por Eliot, hace del pasado una vivencia contemporánea. En las fronteras de la traducción donde *Sur* construye sus afiliaciones, Wilcock las redefine por anexión (la incorporación de autores extranjeros marginales) o por di-versión (lecturas correctivas a las tradicionales que muchas veces son deformadas por la ironía o la parodia.) Esta ampliación del archivo pone en evidencia el anacronismo de *Sur* y anuncia una democratización del mercado intelectual que aparecía oculta bajo el amparo de la elite constituida institucionalmente. La política cultural de *Sur* se revela como la continuación de los ideales cosmopolitas de la literatura del siglo XIX, que trata de modernizar la cultura argentina a través de la incorporación de las novedades europeas. Sin embargo, las condiciones sociales y la dinámica de las relaciones culturales han cambiado. En los años 30 se democratiza la producción y recepción de los bienes simbólicos, reguladas ahora por un mercado cultural mucho más amplio. Esta apertura engendrada por el éxito del programa modernizador de los 80 (mayor acceso a la educación de la clases medias) resultó en la constitución de un público literario que excede a las clases dominantes. A partir de este momento no sólo se extiende la capacidad receptiva de la sociedad sino que aumentan las fuentes de difusión y circulación de la cultura. Hay editoriales independientes que difunden traducciones europeas (en muchos casos de la mejor literatura europea como las ediciones de Santiago Rueda que publica, *Ulises* y *Retrato de un artista adolescente* de Joyce, y *En busca del tiempo perdido* de Proust). Nuevas

publicaciones que contradicen a la oligarquía tradicional: *Crítica* (1913-1962), *Nosotros* (1907-19439) y *El Hogar* (1904-1939) abiertas a círculos más populares. Además, las producciones sindicalistas representan circuitos alternativos que socavan la pretensión de univocidad de la elite dominante.^{li} Wilcock asume que la función de *Sur* como legitimadora de la cultura ya no es exclusiva, sino que las zonas de difusión se han diversificado y los procesos de consagración son más complejos. Conocer esta ampliación del mercado cultural lo lleva a desprenderse de la paternidad estética de la elite que lo engendró.

Antes de convertirse en detractor, Wilcock goza de los beneficios de su cuna. Amparado por la misión estética de la revista, se inscribe con facilidad en su círculo. Sus colaboraciones en *Sur* se extienden desde los años 40, cuando se publican numerosas notas suyas sobre crítica literaria y reseñas de autores europeos, así como sus primeros poemas y ensayos. A esta presencia constante se suma el reconocimiento como escritor, ya que “Hundimiento” recibe el premio del Concurso de Cuentos de la revista *Sur*, es publicado en el número de junio-julio de 1948 y se transforma en el primer cuento publicado del autor.^{lii} Además de los textos que escribe para *Sur*, Wilcock desempeña una intensa labor como traductor para las principales casas editoriales. Entre los autores más conocidos y que más han influido en su obra habría que destacar las traducciones de Kafka, *La condena*, *Diarios* y *Cartas a Milena* (Emecé), de T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos* (Raigal) y gran parte de la obra de Graham Green (Sur).

A finales de la década del 50, después de su partida, primero a Londres y luego a Roma, su presencia literaria decrece hasta que en diciembre de 1972, *Sur* publica “El Caos”^[CFG1], relato que abre su primer libro de cuentos publicado en italiano, *Il Caos* por

la editorial Bompiani en 1960. La génesis de este libro, en cuanto a su proceso de escritura, de corrección y de pasaje entre una lengua y otra, es una fuente importante de experimentación para entender las futuras modificaciones que desembocarán en su nueva estética. Las características de una escritura migrante que, aún antes de los viajes, empieza a tomar forma en la textualidad multifacética de sus relatos: la apropiación de la cultura popular y sus diversas formas de manifestación, el uso del imaginario tecnológico como forma de ficción, la incorporación de lo político a partir de la distancia paródica y grotesca, el lenguaje de la disipación entendido a través de sus postulados científicos.

Desglosando el alcance de los tres criterios en los que se materializa su divergencia, el trabajo con los géneros, la tradición y la traducción como la entrada más obvia de lo extranjero, se puede seguir el mapa que Wilcock traza en el inicio de sus desviaciones. La primera diferencia con *Sur* se inscribe en un eje temporal: Wilcock pertenece a la generación poética del 40. Este grupo de jóvenes, definido en términos de generación por León Benarós, comparte una ideología estética común que se identifica con el influjo poético de Rilke y con las innovaciones líricas de Pablo Neruda.^{liii} Las circunstancias históricas también se imponen en la definición de un tono fuertemente nostálgico que comparte la mayoría de estos poetas nacidos entre los desajustes de las dos guerras mundiales y afectados por los conflictos internos que acabaron con el derrocamiento de Irigoyen y pusieron un tope a las expectativas de una mayor participación de los sectores medios (en gran parte producto de la inmigración) en la política y en el acceso a los medios culturales. Wilcock emerge desde este lugar, huérfano de padres inmigrantes, pero con una capacidad ilimitada para la irrupción en el ambiente cultural e intelectual.

La segunda desviación parte de un interés común en la literatura europea que se vuelve diferencia en cuanto Wilcock comienza a develar la máscara universal que *Sur* representa. Sin embargo, es también conocida la heterogeneidad del grupo de escritores que giran en torno a *Sur*.^{liv} Un poco respaldado por el cosmopolitismo que caracterizó desde sus comienzos el proyecto cultural de la revista, Wilcock logra ingresar a partir de este interés compartido por la literatura extranjera. Allí escribe sobre Paul Verlaine, Albert Samain y Paul Valéry. Pero sus predilecciones marginales lo llevan a elaborar otro recorrido de lecturas que escapa al horizonte de autores publicados en *Sur*. El compendio de autores europeos que la revista construye no escapa a las reducciones de un carácter antológico. Muchas traducciones han puesto en evidencia el eclecticismo de su selección, la discrepancia y la disparidad de criterios que inspira la agrupación del corpus. Piglia, por ejemplo, la acusa de una predilección por la baja literatura anglosajona: “el centro de la política editorial de *Sur* pasaba por otro lado: cierta tendencia menor de la literatura inglesa, Huxley, D. E. Lawrence, Graham Greene y otros escritores de segunda clase (para no hablar de Lanza del Vasto, orientalista y profeta vegetariano, en fin algo kitsch) (77) Wilcock comparte lo ecléctico de la agrupación y se deja seducir por autores, tópicos y técnicas de los circuitos menores. Sin embargo, su modo particular de digerir esas infiltraciones lo ubican dentro y fuera de las antologías; es parte del séquito auspicioso de *Sur* y, a la vez, el hijo pródigo que busca separarse a través de sus propias elecciones.

Para encausar sus particulares gustos literarios deberá implementar un proyecto independiente que culminará en la creación de dos revistas literarias que traducen parte de su disensión. En ellas Wilcock inicia el ángulo de desviación desarticulando, por un lado, la simbiosis estética entre idea y forma; por otro, la incorporación de lo ajeno como

un todo compacto. Lo extranjero no pasa por la lectura de lo exótico como deslumbramiento acrítico, sino que es incorporado a través de otros autores que difieren temporalmente. No se trata de la antología contemporánea propuesta por *Sur*, sino de un escrutinio más agudo que busca en otros pasados la forma de ampliar lo autóctono. En el siguiente apartado se analizará el poder y las características de estas inclusiones. ¿Cuáles son los autores europeos que Wilcock rescata? ¿En qué sentido difiere su archivo personal del canon implantado por *Sur*?

1.7. Verde Memoria: revisiones de la tradición

La capacidad para descubrir nuevas escrituras tiene como principal motor una curiosidad ilimitada que lo lleva a recorrer amplios circuitos intelectuales y populares pero es en el campo editorial donde se materializa con mayor fuerza. En el año 1942 Wilcock funda y dirige junto a la poeta Ana María Chouhy Aguirre la revista *Verde Memoria*, luego de una experiencia breve como parte del consejo editorial de la revista *Canto*, en la que participa junto a otros poetas de la generación del 40.^{lv} Este gesto fundador señala el primer paso hacia un distanciamiento de *Sur* que se hará cada vez más evidente. Frente a las pretensiones nacionalistas que impulsaban los debates de sus contemporáneos, el cosmopolitismo de Wilcock no sólo abrumba sino que resulta difícil de entender en un contexto inundado por las migraciones internas, por la retórica populista del peronismo y por una ansiedad folklórica que empieza a ser cultivada también en los círculos intelectuales. A propósito de esta falta de “sentimiento nacional” saltan agudas recriminaciones dirigidas a su estética, como la señalada por Henrique A

Murena en la reseña de su libro, *Sexto*. Allí, después de elogiar la elección de los metros clásicos y la descripción de jardines mitológicos propensos a evocar la naturaleza, el amor y los recuerdos, el comentario del portavoz de la ideología oficial se cierra con una crítica irónica:

Sabemos trabajar perfectamente, pero ¿qué cosa? Sólo una mezquina parte de la materia que nos une se nos ofrece. Infiltrar un poco de rudeza si es necesaria para intensificar nuestras confesiones, no me parece perjudicial, aunque disienta con ello la elegancia y todas las filigranas del estilo. No olvidemos que Carriego, deficiente, inseguro, casi sin atributos poéticos, entregó sin embargo, en dos o tres páginas el borrador de la poesía nacional. Pero es imposible superar cualquier borrador si paseamos por el jardín mientras se nos inunda la casa. (44)

En el eje de estos olvidos se esboza la construcción de una poesía nacional que encontrará en el barrio, las calles y la gente que las transita sus principales apoyos mitológicos. Muy lejos de esta estética, Wilcock hace alarde de una subjetividad clásica que excluye la disyuntiva de las representaciones sociales o del color local.

Los seis números de *Verde Memoria* publicados entre 1942 y 1944 constituyen un claro intento de enfatizar la autonomía generacional y las discrepancias que lo separan, no sólo de sus contemporáneos sino también de los grandes maestros consagrados por la generación anterior agrupados bajo las premisas vanguardistas de la revista *Martín Fierro*. El primer número de *Verde Memoria* se inicia con una especie de manifiesto que hace de la juventud su más significativo valor:

Todo es triste en un mundo lleno de confusión y de violencia. Ahora no basta el recuerdo de los poetas amados leídos sobre la suave hierba. No basta la vocación espléndida de crear que habita en nosotros.

Es necesario combatir.

Vivimos rodeados de falsos cantores sin dignidad y sin mensaje. La incomprensión y el prejuicio se unen para cerrar el paso a la juventud, a la verdad. Existen indiferentes llenos de culpa; son aquellos que pueden medir el daño y nada dicen.

Pero los jóvenes, los jóvenes, corren hacia delante destrozando ataduras.

Con ellos, en nuestro país, en América, trabajaremos por una generación mejor para que los nuevos poetas, si existen, puedan surgir libremente.

VERDE MEMORIA recogerá sus voces. (3)

Este editorial señala, por lo menos, tres formas de distanciamiento. La primera se refiere a la controvertida situación de estos jóvenes poetas que han sido patrocinados generosamente por sus predecesores a tal punto que se les hace difícil quebrar los lazos que los unen: el premio *Martin Fierro* es otorgado a Wilcock por *Libro de poemas y canciones* y Murena, desde el suplemento cultural de *La Nación*, apoya la iniciativa poética de la nueva generación con elogiosas reseñas. No es fácil “correr hacia delante destrozando ataduras” que en muchos casos son prolongaciones de una misma exploración poética.^{lvi} Para superar la angustia de las influencias, matar al padre sin rechazar su herencia, es necesario implementar una manera particular de leer a los precursores.

La segunda confrontación se refiere a la actitud combativa que figura como una de las premisas de la juventud. Lejos de acercarse a los postulados de una poesía comprometida con los intereses políticos o los cambios sociales producidos en el contexto nacional del peronismo, la lucha anunciada toma otras manifestaciones y enfoca a enemigos mucho más sutiles. “La necesidad de combatir” se traduce inmediatamente en una lucha estética contra los “falsos cantores” es un enfrentamiento que se va a entablar contra los “otros nuevos poetas”. Más allá de la agrupación generacional que puede o no ser acertada, las inclinaciones poéticas de estos jóvenes tienen como denominador común la apropiación de la lírica de Rilke del que toman el tono elegíaco, el sentido de la muerte, la angustia y la nostalgia. A pesar de que los primeros libros de poemas de Wilcock adscriben a esta estética del lirismo neorromántico, su inspiración cosmopolita lo lleva a explorar diferentes tópicos que imparten un giro a su poesía. En este sentido comienza a producirse un desvío que algunos críticos no consiguen ver. En su estudio sobre las revistas literarias argentinas, Héctor René Lafleur analiza la importancia de la revista *Canto* como poética fundacional de la generación del 40 y considera, de alguna manera, a los emprendimientos editoriales que le siguieron como ramificaciones de este primer proyecto original. Sin embargo, frente a la continuidad que pueden haber tenido otras revistas dirigidas por miembros de esta misma generación, como *Huella*, *Cántico* o *Ángel*, *Verde Memoria* inicia una ruptura mucho más evidente que se materializa en el campo de la crítica. Como se muestra en el mismo subtítulo, “revista de poesía y crítica”, el proyecto de Wilcock se presenta combativo en la sagacidad de las reseñas y comentarios que publicará. Las armas de esta lucha estética están representadas en la sesión titulada *Hojas Secas*, un apartado destinado a la crítica literaria que tiene un tono

muy distinto al discurso laudatorio de otras revistas de la época. Allí se reseñan autores de la vieja generación, como Ricardo Molinari, José Pedroni y Oliverio Girondo, utilizando la ironía para señalar las diferencias y los desacuerdos entre jóvenes y consagrados. El sentido crítico de la sección va del mesurado respeto de Chouhy Aguirre, quien dice de Ricardo Molinari “Pero es esencial hacer constar que además de la impresión de inútil vanidad que producen estos cuadernillos vacíos, la imitación decidida de aquellos poetas anónimos y aburridos de la Edad Media española, por más que la respalde un espíritu fino como el de Molinari, es demasiado fácil y absurda para una época y una cultura como las nuestras.”(*Verde Memoria* Nro.1, 22) hasta los despiadados juicios de Wilcock que ataca a Francisco Luis Bernárdez con la máxima ironía:

Pero nada, nada es posible encontrar en este libro, salvo restos de frases que fueron geniales en labios de alguien (...) Ciertos sonetos de Bernárdez parecen una señora vestida de rayas desde el sombrero hasta los zapatos. Y casi todo se reduce a eso, rayas, rayas equidistantes durante páginas, entre las cuales veríamos, mirando cuidadosamente, unos dibujitos de gente que come, duerme, tiene hijos, y Bernárdez diciéndoles a todos: ¡Hermanos, hermanos! La técnica poética es tan pobre, que sólo encontramos, y ya va para muchos años de lo mismo, que todas las rayas son, o los endecasílabos de los sonetos, o esos versos largos constituidos monótonamente por dos impares pegados. (*Verde Memoria* Nro.1, 24)^{lvii}

Las objeciones de Wilcock se ensañan con la forma, con el abuso de la técnica y con el desgaste de la tradición que se repite cíclicamente. Esta evaluación encarnizada se apoya en un cambio de perspectiva materializado en la reelaboración de las normas que ordenan

el canon. *Hojas secas* constituye una revisión de la literatura ajustada precisamente al ámbito nacional. En la lista de autores reseñados no figura ninguno extranjero, incorporación que se hará posteriormente en la revista *Disco*. Los autores del canon son evaluados de acuerdo a un nuevo modo de lectura que somete los textos a principios muy diferentes. Estos criterios conciernen a la “perspectiva exterior” que orienta la reinterpretación nacional desde el afuera, incorporando lo nuevo, lo moderno y lo foráneo como parte determinante del juicio estético. En este sentido, los autores del canon deben sostener su lugar en el campo artístico a través de sus obras, ya que el linaje oficial no funciona como garantía de permanencia. Por esta razón, algunas críticas revelan la falta de evaluación de las instituciones que representan la autoridad del campo intelectual y que se han acostumbrado a vitorear a sus héroes. Esta diferencia es una marca de independencia que conlleva a la formación de un nuevo archivo sometido a constantes revisiones. En ese proceso, algunos grandes nombres caen, como Enrique Larreta: “Si los sonetos de “La calle de la vida y la muerte” hubieran sido escritos por un desconocido, no sería necesario hacerles crítica alguna. Un severo silencio bastaría a versos tan artificiosos y endebles” (22).

Una vez desarticulada la ficción del nombre como garantía de calidad, la mirada estética se traslada a la inclusión de la novedad. En este sentido, el siguiente reclamo hacia los autores del canon es la imitación de la tradición ejercida a través de la repetición de fórmulas ya clásicas y del abuso de las técnicas que en algún momento habían sido novedosas. Tal es la crítica hacia la modalidad poética de Oliverio Girondo, emblema de la vanguardia de los años 20: “Ella está actualmente agotada como ocurre en general con todas las innovaciones exageradas que surgen en momentos de transición” (22), y

censurada por el abandono de los grandes temas que quedan rebajados a un simple juego de palabras. Esta acusación se hace aún más explícita en el juicio hacia Canal Feijó por abusar de los procedimientos formales:

Hay aparentes alardes de técnica, como en una composición de veintiséis versos donde todos terminan con las palabras “el mar”; o en otra, de la misma longitud, en la cual cada línea es una comparación aislada de algo que no se llega a nombrar. Pero como todos los versos, separados o juntos, o cambiados de orden, no consiguen significar nada, el montón de palabras queda estérilmente en ruinas.

(22)

La lectura del canon exige una renovación. Sin embargo, “lo nuevo” no pasa exclusivamente por el aspecto técnico, sino que se halla en una confusión que pugna por conciliar los extremos de la idea y la forma. Por un lado, se critica la adhesión impulsiva hacia las corrientes del periodismo y los medios de comunicación, que afecta sobre todo a la poesía norteamericana. Esta obnubilación ensombrece la lectura de Conrad Aiken, demasiado refinado para sus connacionales que se han acostumbrado rápidamente a los códigos de la prensa. La misma fascinación mediática se pega a la lírica de autores latinoamericanos. De Larreta se dice: “Deslumbrado más bien por una fatal influencia radial escribe: “*Fue la vida*”, responde, “*No fui yo la traidora*”” (23) Estas líneas arrancadas del melodrama molestan por su inclusión puramente mecánica dentro del formato de la poesía. Para incorporar lo popular se necesita un trabajo previo que sea capaz de captar el eco de aquello que encierra la cultura masiva. Esta perspectiva señala un distanciamiento con la tradición que ligaba lo popular al desenfreno y a la ausencia de toda racionalidad. Los nuevos poetas reniegan del sentimentalismo y de la ingenuidad

que cubre como un aura la simbología popular. Bajo estos criterios se juzgan las apropiaciones de José Pedroni, clasificado como poeta de la inmigración, explorador del barrio y la esencia de la cultura popular, quien sin embargo: “canta a las cosas humildes y las excluye definitivamente de lo poético” (19) porque se aboca a compatibilizarlas con fórmulas ajenas a sus versos: “Aun la expresión de sentimiento que los asiste es de grandes titulares” (19). El significado de estas críticas se halla en la necesidad de incorporar lo popular a través del proceso de creación implicado en los actos de lectura. Nuevamente la mirada estética no pasa por el objeto sino que se traslada al campo de la interpretación:

Todo tiene posibilidad de belleza “dans ce monde ou la vie éclate en toute chose”, en un ambiente de trabajadores, en una sociedad a cuyo nacimiento asiste el poeta.

Pero es necesario poner de manifiesto la luz con que hieren el espíritu del hombre esos destinos oscuros para la mayoría. (19)

El poeta sigue teniendo la habilidad de percibir estéticamente pero además se le exige la distinción que debe plasmarse en su actividad artística. No todos tienen acceso al arte, no todos pueden producirlo.

Estos juicios estéticos que cuestionan la manera en que la tradición define los límites del arte, tienen su origen en las contradicciones que empiezan a socavar las etéreas formas del neoclasicismo. Las convulsiones sociales, la revolución tecnológica que agita la renovación de los medios de expresión, las teorías lingüísticas que preludian los desajustes de la representación, conmueven las formas artísticas. Los jóvenes de *Verde Memoria* experimentan la cercanía de los cambios y tratan de compatibilizarlos

con su actividad creativa. La renovación poética es ineludible pero no se materializa en la incorporación de corrientes modernas (aquellas que copian estrategias de los medios o que rebajan las vanguardias exclusivamente a sus mecanismos formales) sino que se busca en los poderes del desplazamiento. Una vez descubierta la fragilidad de la significación, el sentido se vuelve mutable, sujeto a la arbitrariedad de las relaciones entre la palabra y el mundo. La función de la nueva poesía es captar esa incompatibilidad, hacer visible la distancia entre el arte y la vida, como los versos de Barbieri que “Como toda obra de arte verdadera, nos deja imágenes capaces de existir con más fuerza que las reales” (24). Esta habilidad para transformar el entorno, refleja una predilección por lo indefinido, por lo raro, por aquello que no se deja asir a viejas fórmulas de interpretación.

La nueva poesía acepta las pulsiones que la llevarán a la práctica de las escrituras migrantes, abiertas a la experimentación lingüística, a la ambigüedad semántica y a la inadecuación con lo real. De ahí, la predilección por lo indeterminado, aquello que señala la falsedad de los valores universales, lo que se mantiene en los bordes de la identificación: “Algunos poemas de Aiken parecen hundidos en aguas opalescentes, con una voz semidormida que fuera mostrando, muy lentamente, formas vegetales, formas humanas, y todo oscilando y dispuesto a ser cualquier cosa en cualquier momento” (17). La poética neoclásica es atacada por la imperfección, su lenguaje se debate en la necesidad de expresar los significados, entre la fórmula moderna y las ideas clásicas, el tan aludido “desequilibrio del espíritu clásico frente a la vida contemporánea” que se encarna en la imagen de “Swinburne aturdido por los automóviles”.

La última reflexión del manifiesto enfatiza, dentro del advenimiento de la nueva poesía, el tema de la difusión. Como estandarte de la novedad, las jóvenes editoras se

proponen la ampliación del canon, es decir, la lucha de estéticas divergentes que presionan por entrar, que tensan las relaciones con la tradición y que exigen un ajuste de cuentas con la autoridad hegemónica representada por *Sur*. En este sentido, la revista dibuja un mapa diferente de las relaciones de poder ya que incluye un número completo con poetas del interior (Nro. 5) y otro dedicado a poetas uruguayos y chilenos (Nro. 6) De esta manera va entrando en la dirección estética de la revista una concepción de “lo extranjero” (también como lo no porteño) que resultará indispensable para definir la actitud de las escrituras migrantes y su influencia en la revisión del carácter nacional. Por un lado, lo extranjero ingresa con la irrupción de lo europeo. Estas “nuevas voces que *Verde Memoria* recogerá” no se restringen exclusivamente a los autores locales sino que se multiplican con la incorporación de algunos poetas contemporáneos en lengua inglesa. (siguen las afinidades de *Sur* en cuanto al eje temporal pero escogen desde otra tradición a aquellos que la desafían) Ejemplo de esta apertura son: el poeta americano Archibald MacLeish que viene acompañado por una nota en donde se enfatizan sus desviaciones. Lo que se rescata de sus versos, que de por sí son más bien clásicos, es la reescritura de la literatura inglesa, su versión de Hamlet como emblema del sufrimiento de la inteligencia conciente, la reseña del poeta del caos Conrad Aiken, quien se resiste a seguir los dictámenes de “la corriente literaria estadounidense, tan sumergida en el periodismo” (17), y los poemas de Louis Mac Neice en cuyo juicio se podría ver reflejado el mismo dilema que asalta a la poesía de Wilcock porque “ha debido llevar hasta ahora el terrible desequilibrio del espíritu clásico frente a la vida contemporánea” (19). Sin embargo, la manera en que ingresa lo extranjero es singular, en el sentido de que trasciende la corriente cosmopolita de *Sur*. Los poetas escogidos son representantes de una literatura

menor, en términos de actitud y capacidad para revocar la lengua mayor en la que están inmersos. Los dos ejemplos de poetas americanos hablan de esta relación con la poesía inglesa y también las reflexiones sobre el irlandés Mac Neice quien ha sido educado en Oxford y desde esta diferencia de origen trata de resolver la disyuntiva entre lo clásico y lo moderno incorporando lo político en el ámbito de las ideas y el prosaísmo en el campo de la renovación lingüística.

Esta serie de poetas contemporáneos que el mundo editorial y la elite intelectual desconoce, se completa con la presencia de algunos nombres que ya están ocupando un espacio en el canon occidental construido desde la hegemonía de *Sur*, como Ezra Pound, del que se publica el poema “The Spring” en el cuarto número. Sin embargo, la valoración del poeta americano tiene que ver con su conocimiento de lo extranjero y el modo en que el contacto con otras culturas modifica su concepción estética. Nada se dice de su orientación política, ni se critica su adscripción al fascismo. De él, se enfatizan el periodo que vivió en Italia, su traducción de los sonetos de Cavalcanti, y su interés por la poesía china cuya estructura cambiará definitivamente la forma de su producción estética. La información sobre los poetas se circunscribe a ubicarlos dentro de las corrientes artísticas señalando sus afiliaciones y sus discrepancias.

La dirección editorial adopta la traducción como una manera de acceso a la nueva poesía inglesa pero no se resigna únicamente a la difusión sino que introduce elogiosos ensayos que ayudan a la comprensión y contextualización de las obras indicando también un modo de lectura. Esto es importante para entender qué busca Wilcock en sus afinidades literarias y cómo concibe a la traducción, ejercicio que practicó asiduamente mientras vivió en Buenos Aires y que continuó con algunas interrupciones en su

residencia italiana. La antigua polémica que orienta la teoría de la traducción se basa en la incompatibilidad entre dos extremos: por un lado, la fidelidad hacia texto de origen; por otro, la libertad de convocar ciertas licencias que den prioridad al texto traducido, es decir, concebir la práctica de la traducción como una re-creación de la obra de arte capaz de conjurar las presiones de la lengua del texto que le da origen. Estas polaridades se incluyen en el contexto de las prácticas institucionales. ¿Qué significado tiene la traducción como importación de lo extranjero en el ámbito de las literaturas nacionales? ¿Cómo se implementan las políticas de traducción en los distintos momentos históricos?

Si se remonta una línea histórica, la literatura argentina surge como traducción de España y del catolicismo. Abocados a la tarea de educar y evangelizar a las culturas indígenas los primeros libros son traducciones, catecismos, obras religiosas que junto con las gramáticas de las lenguas autóctonas, constituyen las primeras impresiones escritas de América. Sin embargo, por detrás de estos círculos oficiales funciona un circuito herético que hace a la circulación de lo prohibido. Esta línea de ilegalidad se inaugura con la traducción de Mariano Moreno del *Contrato Social*, publicada por la Imprenta de los Niños Expósitos, y se continúa en una prolífera multiplicación hacia obras escogidas por el placer mismo de la traducción más que por una intención política. Las traducciones que Bartolomé Mitre hace de Longfellow, Hugo y Dante son ejemplos de esta actividad ociosa. Su versión de *La divina comedia* lleva el prólogo “Teoría de la traducción” que constituye la primera reflexión crítica nacional sobre este ejercicio de interpretación. Allí, Mitre habla exclusivamente de la traducción poética y sus dificultades. Aboga por la fidelidad de la copia instando al traductor para que contenga su afán de embellecer el original con ampliaciones innecesarias. Sin embargo admite cierto margen de libertad en

la interpretación. Compara la labor del traductor con la de un ejecutante quien imprime a la música su espíritu particular. Al concluir, coincide con Benjamin en que la mejor traducción es la interlineal porque sigue las formas de los textos consagrados introduciendo licencias donde sean necesarias.^{lviii} Forjada en ese doble filo, la práctica de la traducción contribuyó a la formación de una literatura nacional acostumbrada a leer, interpretar y adaptar los modelos europeos a la realidad americana, sin dejar de barbarizarlos, en el sentido de resistir el impulso iluminista de los textos de la civilización.

En el siglo XX, cuando la identidad nacional ya se ha consolidado, la práctica de la traducción se implementa como un modo de importar géneros y tópicos sin que esto amenace su originalidad. En la década del 40, *Sur* acepta lo extranjero desde esta confianza, la necesidad de llenar el desierto argentino con modelos europeos (la angustia de Sarmiento) se sustituye por el lado creativo de la traducción, hábitos de apropiación y modificación que generan modos de traducir (Borges y la tradición universal). Sin embargo, la política de *Sur* se basa en ciertos criterios de selección: en primer lugar se traducen exclusivamente textos contemporáneos con lo que se elude el problema temporal. Se trata muchas veces de primeras traducciones al español: Huxley, D. H. Lawrence, Joyce, Virginia Wolf, y de traductores que hacen escuela como José Bianco, que traduce *Otra vuelta de tuerca* de Henry James.^{lix} En segundo lugar, las reflexiones generales sobre “su” teoría de la traducción (el grado de importancia que le dan a la reflexión teórica se refleja en el número dedicado especialmente a los problemas de la traducción) enfatiza la preponderancia del original. La traducción debe respetar el aura de la obra primigenia, por eso se recurre a una transposición que borra los rasgos autóctonos

y que, más bien, considera a la práctica de la traducción como una imperfección ineludible cuya única virtud sería iluminar a aquellos que no conocen el idioma. Este modo de traducir da prioridad a la difusión y no a la creación: somete el texto traducido a la sacralidad del original pero no impide su modificación. Tal es la modalidad desarrollada por algunos traductores de *Sur*, quienes, como en el caso de Bianco ante *Las Criadas* de Genet, renuncia a las diversidades culturales cediendo ante el rigor de un estilo neutro que la purifica:

Se ha operado una homogenización de la diversidad discursiva del original. Se evita lo vernáculo y ese pan-hispanismo se transforma en un ennoblecimiento, en una escritura del decoro que estetiza la textualidad genetiana y que es percibida por los lectores actuales como hispanizante. (Willson 137)

Para ser fiel a la racionalización del original, Bianco elude las marcas vulgares. Como resultado de este ennoblecimiento las criadas hablan igual que sus amas, la materia narrativa se desvirtúa porque trasmite el contenido pero no su tono.

En *Verde Memoria* la incorporación de textos en otro idioma es escasa como para arriesgar una teoría de la traducción. Sin embargo, comparte con *Sur* la predilección por textos contemporáneos, y una cierta veneración al texto original, no tanto por la domesticación de las traducciones, sino por el respeto a la obra ya que el acto de transposición no la reemplaza: la traducción no suplanta al original sino que conviven en sus páginas los poemas traducidos junto a la versión en el idioma original. Esto habla de una recepción abierta a la diversidad de todas las traducciones posibles. La inclinación editorial no concibe a la traducción como obra acabada o totalizadora sino que la inserta

en una serie infinita que contempla la necesidad de traducir y re traducir, de confrontar la unicidad impuesta del texto que el mismo concepto de traducción desafía.

La práctica de la traducción que interesa a las escrituras migrantes, tiene raíz en este primer proyecto editorial de Wilcok pero se revelará con mayor fuerza en la revista *Disco*, donde despliega la conciencia de lo extranjero en tanto elemento intrínseco a la escritura en cualquiera de sus lenguas.

1.8. Discos literarios: nuevo archivo de la literatura occidental

Si *Verde Menoria* fue un tibio intento de separación, con el primer número de *Disco* (noviembre de 1945) se afianza el distanciamiento y la voluntad de implementar el excentricismo que estará plasmado en el criterio ecléctico que ordena la selección editorial. Desde el formato (22x14cm) hasta el diseño de la portada, en la que se incluye siempre un marco textual que funciona a modo de epígrafe, esta nueva revista se perfila como un proyecto de ruptura. Así lo señala Lafleur en su revisión de las revistas literarias argentinas:

Al releer hoy esas cuidadas entregas con tapas de distintos colores, advertimos que poco o nada tenían de común con el resto de las publicaciones similares, en las que los escritos incluidos respondían casi siempre a un programa, a un conjunto de declarados fundamentos estéticos o, como en ciertos casos, a requisitorias más o menos virulentas. *Disco* fue una revista literaria en el sentido más lato del concepto, un muestrario de las letras universales de la más alta jerarquía. Diez números, totalizados desde noviembre de 1945 a junio de 1947,

dejaron como saldo una antología muy particular, producto de un criterio exclusivamente hedónico. (201)

Sin embargo, la propuesta ex-céntrica de *Disco* dista mucho de ser sólo un muestrario y se hace evidente no tanto en la selección de obras de las “letras universales” como en la manifestación de las diferencias estéticas que esta selección implica. Como revista literaria, la primera innovación consiste en la ausencia de cualquier tipo de manifiesto poético. En su lugar, cada número viene acompañado de un epígrafe que tiene relación con los acontecimientos políticos y que luego, salvo en el número de lanzamiento y en el de junio de 1945, no se vincula con el contenido de la revista. El primer número, se abre con una reflexión acerca del final de la segunda guerra; “¡Oh sol, cómo te atreves a iluminar esta tierra de crímenes!” Coincide con las reflexiones políticas generadas en torno al conflicto internacional y denuncia las matanzas germanas de Caiazzo a través de un texto de Benedetto Croce que se publica en italiano con su respectiva traducción al español. Esta introducción del elemento político inaugura una nueva perspectiva de la revista con respecto a la polémica intelectual del compromiso (posición que *Verde Memoria* había preferido mantener apartada). Si bien la sostenida posición estética de *Sur* había sido compartida por las preferencias de Wilcock, el año 1945 no sólo plantea la necesidad de pronunciarse en el mundo dividido por la cortina de hierro sino que la situación particular del peronismo genera fervientes polémicas en el campo cultural que tratan de resolver el problema de la incorporación de la cultura de masas a la realidad política y cultural del país. Es por eso que, a partir del siguiente número, la serie de epígrafes se hará eco de las constantes protestas intelectuales: “Hidra de la ignorancia siempre serás el pórtico de las violencias” se afirma en el número dos y, más tarde, en el

número cinco aparecido en junio de 1946 justo con la asunción de Juan Domingo Perón a la presidencia de la República, el epígrafe advierte acerca de los peligros de la demagogia. “Las instituciones democráticas exigen un pueblo culto, donde la inteligencia y la ley prevalezcan sobre la arbitrariedad, el azar y la mentira”. En este caso, la intención contestataria no se reduce al texto de la portada sino que se extiende al primer artículo que es un fragmento de Alexis de Torqueville sobre “Del despotismo”. Sin embargo esta introducción política que podría leerse a partir de una intención didáctica o como un modo de oponerse a un régimen que empieza a reprimir la actividad intelectual, queda abandonada a la libre interpretación ya que, en el interior de la revista los ensayos, notas y antologías no aluden más que al mundo de las artes y a los debates estéticos, como lo comprueba el número 3 cuyo epígrafe reza: “Hace cincuenta años que murió en Francia Paul Valéry”

Como se ha señalado en el cambio directivo de *Sur*, muchas de las revistas literarias de la época se sienten llamadas a incluir una perspectiva política (esta tendencia desembocará en la fundación de *Contorno* en 1953, que tuvo una importante función en la orientación de la militancia de izquierda). Entonces es nuevamente en el campo estético que Wilcock cifra su permanente excentricismo. La diferencia de *Disco* se inscribe en la esencia de una antología que hace de la mezcla su principal condimento. No sólo se incorporan poetas contemporáneos en lengua inglesa (como lo hiciera en *Verde Memoria* o como marcan las preferencia temporales de *Sur*) sino que aparecen otros nombres asociados a la herencia en lengua española, junto a la integración de géneros que no se restringen únicamente a la poesía. Cualquier exposición sumaria del contenido de la revista sería incompleta pero se puede esbozar una idea de sus criterios de

selección: textos del teatro isabelino, como el fragmento de “La trágica historia del doctor Fausto” de Christopher Marlowe, autores del barroco español, sonetos de Quevedo pero también del Conde de Villamediana y de Francisco Medrano, menos conocidos y cultivados por la elite intelectual que se reconoce heredera de la tradición hispana; cuentos y relatos de escritores extranjeros contemporáneos, como “La cueva” de Paul Bowles, fragmentos de novelas como el final de *El extranjero* de Camus. Junto a esta selección heterogénea aparecen traducciones de poemas de Louise Labe, una poetisa del barroco francés, de clásicos latinos, como algunas Odas de Horacio, de Victor Hugo, de John Keats, William Blake y Ezra Pound.^{lx} La diversidad propuesta marca una distancia crítica señalada por una actitud que busca ampliar el campo cultural impuesto como hegemónico. Wilcock, en su insaciable voracidad cosmopolita, desafía el criterio de la intelgentzia de los salones porteños y propone un desvío estético que explora la marginalidad de la literatura universal. En este sentido, es mucho más que una respuesta hedónica. Como afirma Amanda Salvioni:

Questa tendenza di Wilcock, chiarissima in “Disco”, non rappresenta solo lo sfoggio di una cultura non convenzionale e raffinata, né soltanto tradisce il supremo piacere dell’intenditore che porge capricciosamente al lettore testi poetici come gioie rare e dalle fogge insolite. Essa conferma soprattutto la sua esigenza di anticonformismo e sprovincializzazione dei circoli di diffusione della cultura Argentina, troppo supinamente dipendenti dalle mode europee importate, se non superficialmente almeno con scarso senso critico, dai traghettatori instancabili come Victoria Ocampo. (60)

El anticonformismo señalado se relaciona con una intención correctiva de las apropiaciones europeas. Para Wilcock, la traducción es un proceso de desplazamientos entre textos y lenguajes pero también entre obras y lecturas. Ninguna traducción es única, aunque haya establecido escuela o se haya transformado en un clásico, sino que está sujeta a repeticiones, revisiones y perversiones. Esta línea de pensamiento inscribe a la traducción en el eje de la lectura que posibilita un acercamiento abierto a la pluralidad. Se trata de poner en evidencia cómo lee un traductor el texto original, cómo lee Bianco a Genet, o cómo leen las instituciones literarias los textos extranjeros. A partir de esta actitud receptiva, Wilcock no se contenta sólo con traducir sino que reflexiona sobre los modos de traducción y sobre las lecturas de esos modos. En *Disco*, reseña la traducción de los cuentos de Joseph Conrad. La importancia de un autor migrante que transforma la lengua inglesa desde su alejado origen polaco, se destaca en primer lugar. Pero junto a ese rasgo que la crítica inglesa parece ignorar en la recepción de un autor que escribe en su misma lengua, Wilcock propone una corrección de la lectura canónica. Conrad fue ubicado cómodamente dentro de los parámetros del exotismo que sirvió para pensar históricamente cualquier irrupción de lo extraño dentro de las literaturas nacionales. En la misma tradición, la recepción argentina lee las novelas de Conrad como parte de un género, la novela de aventuras, trasponiendo la apreciación de lo extraordinario por sobre sus virtudes narrativas. Wilcock señala este error armando otro sistema de filiaciones.

Sus personajes llegan a hacernos vivir en una atmósfera de intensa realidad, que en algunos casos se asemeja a la de los mejores novelistas rusos, con los cuales él debía tener un profundo aunque quizá inconsciente parentesco espiritual. Y si sus

escenarios son casi siempre exóticos, no hay tras esto el ingenuo placer de maravillarse sino la aplicación lúcida y meticulosa de cuanto él manifiesta en ese verdadero *Credo* del novelista, su prefacio a “The Niger of the Narcissus”. (58)

Lo que se aprecia de Conrad son sus habilidades narrativas que lo llevan por el curso de las escrituras migrantes. Wilcock destaca el valor de los desplazamientos, la maestría con la que el autor resuelve los problemas narrativos sin dejar lugar a la elección, elogia esa “rara capacidad para vivir una doble vida”, aquella que le permite ser a la vez marino y narrador, dar a sus personajes la fuerza del realismo y el rigor del análisis, usar un método que “no toma partido expreso por la razón o por el instinto” (59).

Esta relectura de las tradiciones fosilizadas en la importación de lenguas, lugares o costumbres exóticas, se completa con las reflexiones acerca de la práctica misma, del ejercicio fáustico de la traducción. Para Wilcock, la traducción implica una concepción de la propia cultura en la que se vive, un lugar que no puede permanecer cerrado, que no es casa ni refugio, sino por el contrario, un campo de batallas abierto a las sacudidas de las convulsiones externas. La lengua, como parte de esa cultura se hace permeable a los pasajes que la traducción supone. Pero lejos de ser traicionada por el ejercicio de los lenguaraces que la tergiversan y falsifican, supera la instancia de la incomunicación. En la base de los desplazamientos lingüísticos se encuentra paradójicamente la posibilidad de hallar un sentido, uno que resista la incontinencia de la significación implícita en la diversidad de las lenguas. La traducción detiene el efecto de dispersión, orienta la búsqueda de sentidos que son, en todos los casos, arbitrarios. Por esta razón, Wilcock aprecia los hallazgos lingüísticos del traductor, su manera de esforzarse para producir significados aleatorios, como una serie de armónicos que acompañan a la nota

fundamental, que no podría existir sin ellos a riesgo de perder su tonalidad. Cuando en *Disco*, se incorporan reseñas de libros traducidos al español, la reflexión señala una confianza en la posibilidad de transmitir la información, (la comunicación entre culturas diferentes) pero además suma a esta apertura universal la valoración de los desvíos, de las perversiones que la traición al texto original convierte en virtudes. Por eso, después de reconocer la colosal empresa que la traducción del *Ulises* supone, Wilcock resalta los errores del pasaje a la lengua española como versiones que lo exceden y resignifican:

J Salas Subirat ha logrado superar con bastante habilidad algunos de los mayores escollos de la prosa de Joyce, decayendo -inexplicablemente- en muchos pasajes que no ofrecen tantas dificultades, y sumando así a las muchas y laboriosas ambigüedades del texto original, otras que no poseen el sentido que Joyce impuso a las suyas. (31)

Dentro de los hallazgos, claro, puede haber desaciertos en los que el humor ácido de Wilcock se regocija. En la nota al pie que acompaña la cita añade:

Sugiero, entre tantos ejemplos, que la forma más correcta de traducir: “and the photograph of grandpa Giltrap’s lovely dog Garryowen that almost talked, it was so human” (Ed. Modern Library, página 346), no es “...y la fotografía del hermoso perro Garryowen, que casi hablaba del abuelo Giltrap, era tan humano” (Ed. Rueda, pp.371-372) (*Disco* 4, 31)

Este desvío hacia la crítica irónica, habla de la ambigüedad que subyace a toda traducción, aquello que se relaciona con la tradición y con la misión sagrada de inculcar eternidad al texto original, que debe ser esparcido y multiplicado en lenguas, y el otro

lado que se empeña en mantener la creencia en un núcleo intransferible que es la justificación misma de la libertad de traducción, libre de inventar, crear y acumular relaciones de sentido. Por eso, tal vez en *Disco* se vehiculizan las dos modalidades, por un lado se acentúa la importancia de la lengua primera ya que se incluyen textos en su idioma original sin traducción alguna, versiones bilingües e incluso algunos casos en los que se especifica que la versión es una “traducción literal”, como los poemas del alemán Eduard Morike. Por otro lado, se reseñan los libros europeos traducidos al español, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James o *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust valorando el esfuerzo de hacer coincidir las tradiciones europeas que afectan a la literatura nacional. Ya no se trata de la diferencia entre la lengua en la que se lee y la lengua en la que se escribe (diferencia que marca la relación con las literaturas de Borges y de Arlt) porque la existencia de la traducción garantiza el acceso que, de otra manera, estaría negado. La práctica de la traducción hizo posible, entre muchas cadenas, la repercusión de la obra de Joyce en los narradores locales. Como señala Juan José Saer elogiando la versión porteña del *Ulises*:

El *Ulises* de J. Salas Subirat (la inicial imprecisa le daba al nombre una connotación misteriosa) aparecía todo el tiempo en las conversaciones, y sus inagotables hallazgos verbales se intercalaban en ellas sin necesidad de ser aclaradas: toda persona con veleidades de narrador que andaba entre los dieciocho y los treinta años en Santa fe, Paraná, Rosario y Buenos Aires, los conocía de memoria y los citaba. Muchos escritores de la generación del 50 y del 60 aprendieron varios de sus recursos y de sus técnicas narrativas en esa traducción. La razón es muy simple: el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al

castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor- aparte quizá de Roberto Arlt-había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad. La lección de ese trabajo es clarísima: la lengua de todos los días era la fuente de energía que fecundaba la más universal de las literaturas. (Gamerro 139)

Nuevamente, la tradición de las literaturas marginales, aquellas que han adoptado la lengua de la colonización, se ajustan mejor a las tensiones que cuestionan la hegemonía de una lengua. Como señala Jorge Panesi, quién mejor que un argentino para traducir el *Finnegans Wake* que no es nada más ni nada menos que un “sainete irlandés”. En esa empresa se hallaba Wilcock, ajustando sus impresiones de escritor de los márgenes a la dialectología italiana.^{lxi}

Finalmente, en la experiencia editorial argentina, Wilcock traza los primeros atisbos que prefiguran su escritura posterior. Quizá de una manera más bien encubierta, como inquietudes en torno a los debates del campo intelectual porteño, descubre una forma de acercarse a los problemas que enfrentará la escritura migrante del siglo XX. En 1953 Wilcock se va a Londres y trabaja como traductor y comentarista en el Servicio Latinoamericano de la BBC. Sus actividades como editor y como crítico confluyen en esta experiencia europea donde alcanza a madurar sus reflexiones sobre los desplazamientos lingüísticos. Si se puede hablar de una lengua original, no es porque se añore la armonía de una utópica Babel, sino por aceptar que todo lenguaje es un juego de ilusiones. Este descubrimiento procede en cierta medida de las prácticas de traducción que Wilcock maneja como parte de una teoría de la lectura. Son varios caminos que llevan al mismo interrogante: el ser del lenguaje. Porque antes de la transposición de una

lengua a otra, antes de cualquier desplazamiento, existe la relación del lenguaje con el universo, mediatizada por la actividad del poeta-escritor. En esta primera aproximación, Wilcock sabe tempranamente que la transparencia es imposible y que sólo el sujeto es capaz de inventar un sentido: “No seremos capaces de profundidad -de tragedia o gran poesía- hasta que no encontremos algún sentido a nuestro mundo”, y es evidente que para encontrar actualmente algún sentido al mundo occidental, es necesario burlar nuestra inteligencia, engañarnos” (19) dice en su reseña del poeta Louis Mac Neice en *Verde Memoria*. Esta temprana apreciación lleva la semilla de la desconfianza que volverá a confrontarlo cuando incorpore sus lecturas de Wittgenstein, ya que antes de la traducción hay que enfrentar primero el problema del lenguaje con el mundo. Partiendo de la arbitrariedad de la lengua multiplicada en la confusión de lenguas diferentes que limitan su universalidad, el hombre ha sido condenado pero a la vez tocado por la infinita serie de significados creada en cada acto de interpretación. La traducción es primero un acto de lectura, la decodificación de aquello que en la lengua original trata de dar un sentido al universo. Luego, se trata del problema del orden que también ha sido atacado por la Babel del conocimiento. La búsqueda del sentido entronca con la búsqueda de la verdad, una verdad que está más allá de las palabras. Sin embargo, la exploración ontológica ha dado como resultado el vacío. Se sabe que la búsqueda de la verdad es siempre la persecución de aquello que no existe. Para el escritor esto significa aceptar los límites de la representación, crear desde la conciencia del engaño, “burlando nuestra inteligencia”, establecer un nuevo orden para la literatura. Ese nuevo orden pone en cuestionamiento los géneros y la manera en que la escritura mediatiza la realidad.

Desde esta perspectiva, “Todas las novelas son fantásticas, aun cuando quieren describir la realidad” (23). Desde esta cita que habla de *Plan de evasión* de Bioy Casares, Wilcock piensa toda su literatura posterior al imprimir las huellas de un orden dislocado por la creación. La escritura del caos tiene su fundamento en la irrecuperada transparencia del lenguaje, en el exceso de significación que representa el plus de la literatura, y en la reposición de una nueva forma de orden basado en la modificación del anterior.

(...) importa ser consecuente con las derivaciones lógicas de nuestras suposiciones, ser un respetuoso de los principios fundamentales, del orden y de la silogística. Con ellos vivimos en nuestra cultura; cualquier representación de otra cultura (una melodía egipcia, o un libro de medicina hindú) se nos vuelve fantástica como un cuento oriental, porque sus leyes son inusitadas. Pero si modificamos alguna circunstancia del mundo que nos rodea, y aplicamos al sistema restante nuestros principios naturales, obtenemos un nuevo universo homogéneo y comprensible, cuyo enriquecimiento nos pertenece. (23)

Parte de ese enriquecimiento se aprende en el proceso de traducción, entendida como una actitud más que como una técnica, ya que se trata de mantener la extranjería de toda lengua, resguardando aquello que queda incólume en el núcleo de su traducibilidad. Tomando las enseñanzas de Benjamin, para quien ambos, el original y la traducción se afectan y son afectados en su intrincada relación, Wilcock asume la reescritura que toda traducción implica como un modo de conservar la excentricidad dentro cada una de las lenguas.

Después de la experiencia de *Disco*, Wilcock se abocará a sus propias traducciones, no sólo de clásicos europeos sino de sus propios relatos que constantemente reescribirá en uno y otro idioma; y también de sus desplazamientos de exiliado: espacios, personas, relaciones temporales con la materia de sus vivencias que traslada a la escritura. Se trata de una traducción que involucra mucho más que la lengua, un trabajo con la memoria, con la transposición de los recuerdos en una estructura narrativa, con la incorporación de las culturas populares traducidas a través de una lectura propia de las vanguardias.

2.TECNOLOGÍAS

“Querido Pepe: Te recuerdo que el amor, aun un leve balbuceo como el que me relatás, es un fenómeno patológico (...) Transcribo una frase tuya para que te diviertas: “He encontrado a alguien que ha sido como un fogonazo”. El progreso en ese sentido consiste en encontrar sucesivamente personas como disparos, como cañonazos, como cartuchos de nitroglicerina, como torpedos, como bombas atómicas y, por fin –y eso ya es aniquilación- como bombas de hidrógeno. O tal vez sea una mera cuestión de luminosidad, pasar a las lámparas de magnesio, a las descargas de 2 millones de volts, para llegar –también aniquiladoramente- al núcleo mismo de una estrella en desintegración. Todo es posible en el cine” (Londres, 11 de mayo de 1954).

2.1. Mutaciones de la ciudad moderna

Para ubicar el escenario textual de las narrativas migrantes es preciso incorporarlas a las contradicciones de la modernidad. El complejo de prácticas culturales que forman lo moderno se reconoce como un producto dual que define dos tipos distintos de modernidad. Por un lado, aquella que se origina en la lógica del capitalismo, que es producto del progreso científico y de la revolución industrial; por otro, una modernidad estética que reacciona ante las normas de la sociedad burguesa a través de sus muchos modos de rebelión, desde la provocación más o menos ideologizada de las vanguardias hasta la conciencia política de los movimientos sociales. Esta doble articulación influye en el desarrollo de las escrituras migrantes que asumen la etapa moderna como condición de su existencia. Primero, por el registro de los modos de producción y recepción que la tecnología hace posible y luego por la revolución estética que las vanguardias llevan a

cabo. Las narrativas migrantes se nutren de ambas modernidades y nacen de un intento por compatibilizarlas.

El conflicto primordial que asume la modernidad se identifica con el tiempo. La fascinación por lo nuevo, la inminente aceleración del progreso, la fugacidad del instante se confronta con la trascendencia de la obra de arte y la permanencia de las tradiciones que se aferran al tiempo circular de los mitos. Sin embargo hay una reestructuración que no afecta sólo a las dinámicas temporales sino que involucra una nueva vivencia del espacio. La faceta tecnológica que reformula la continuidad del presente en el futuro se expresa además en los cambios físicos que le imprime a la ciudad. La revolución en el campo de las comunicaciones, los medios de transporte y los aparatos que transforman las prácticas de la vida cotidiana genera una aproximación diferente a la realidad. Sus habitantes tienen que adaptarse a nuevos códigos y cambiar sus hábitos de percepción. Por un lado, el espacio urbano se halla afectado por cambios que parecen ser constantes: para modernizarse hay que demoler, reconstruir, y reciclar; seguir el continuo de una producción que recubre a la ciudad de andamios, carteles, y grúas. En segundo lugar, esta nueva imagen urbana viene acompañada por el desconcierto del sujeto que la recorre, quien se deja deslumbrar por las nuevas estructuras que la diseñan pero al mismo tiempo reconoce las huellas de una ciudad más tradicional: los toldos descoloridos de los almacenes, casas residenciales transformadas en negocios, plazas públicas encerradas por modernas avenidas.^{lxii}

La imagen ilusoria de un espacio urbano fijo se desintegra en la corriente de flujos y velocidades que lo construyen. Se trata de un proceso infinito de modernización en el que se incorporan adelantos técnicos que hacen a la infraestructura de los espacios

públicos pero que también modifican la arquitectura de los espacios privados. Esta conciencia del cambio genera una nueva sensibilidad sobre la que Walter Benjamín reflexionó en varios de sus textos pero que adquiere una visión particular en su experiencia de Nápoles. La ciudad se presenta como una suma de edificios a medio construir mezclados con antiguas residencias en ruinas que deslíen los bordes del tiempo y del uso. El concepto de *porosidad* aplicado a la ciudad italiana es una forma de reconocer esta capacidad de integración, de adaptación y de reciclaje en la que todo espacio urbano se halla envuelto a partir de la modernidad. Se trata de una ciudad inconclusa, en constante proceso de asimilación y reacomodación:

In such corners one can scarcely discern where buildings are still in progress and where dilapidation has already set in. For nothing is concluded. Porosity results not only from the passion for improvisation, which demands that space and opportunity be at any price preserved. Buildings are used as a popular stage. They are divided into innumerable, simultaneously animated theaters. Balcony, courtyard, window, gateway, staircase, roof are at the same time stage and boxes. Even the most wretched pauper is sovereign in the dim, dual awareness of participating, in all his destitution, in one of the pictures of Neapolitan street life that will never return, and of enjoying in all his poverty the leisure to follow the great panorama. (Benjamín 1978, 167)

Esta descripción podría concentrarse en la clásica visión de los conventillos que sirvieron de base a la ciudad de la inmigración. Un espacio dado a la promiscuidad, a la superposición de materiales, a la transgresión de lo privado y lo público; un espacio peligroso porque no respeta límites ni se deja atar a categorías de distinción. Desde allí se

redefinen las identidades culturales sujetas a la fragmentación y a la hibridez que, como la ciudad, no dejan de transformarse. La representación literaria de este espacio alienta la ambigüedad fundacional de las escrituras migrantes que se abstienen de recurrir a referentes reales. No se trata de la reconstrucción de un espacio añorado desde la nostalgia del exilio, sino de la creación de otro lugar infundido por la dislocación.

En los primeros cuentos de Wilcock se percibe la extrañeza de los lugares como una desterritorialización de los límites de la nación. Alejándose de la impronta geográfica que marca la escritura de los exiliados (hay que pensar en los planos que Cortázar describe obsesivamente, París de un lado, el recorrido definitivamente porteño, de otro^{lxiii}) Wilcock ubica sus narraciones en lugares imaginarios difíciles de identificar. A pesar de que algunos relatos transcurren en Buenos Aires, Francia o Roma, las descripciones avanzan hacia la desnaturalización de lo referencial. El nombre deja de ser un indicador espacial imbuido por la superposición de elementos. En “La fiesta de los enanos” el departamento de la calle Solís donde conviven la viuda Güendolina y sus dos compañeros eunucos, Présule y Anfio, pierde nitidez al confrontarse con los nombres propios de sus habitantes, que no son para nada autóctonos. Además, la decoración del interior burgués es muy poco local. Para aumentar el desconcierto, el lugar se halla plagado de objetos de distinta procedencia que superponen espacios, tiempos y estéticas varias: un juego de comedor de nogal traído de Francia, sillas de esterilla con arabescos florales y un aparador barroco de mármol vetado italiano. La única alusión nacional se sitúa en una estatuilla de bronce que representa a un indio atacado por un puma. Aunque es una de las adquisiciones de mayor orgullo del señor Marín, el motivo forma parte de la serie cosmopolita que alienta el ambiente completo de la sala. Los objetos conviven en

un espacio interior que borra las huellas barriales de la calle Solís. Algo similar sucede en “El Caos” donde el narrador, un aristócrata con inclinaciones filosóficas, gobierna un territorio imposible de ubicar. Su geografía está demasiado generalizada en montañas, abismos y costas que podrían ser de cualquier lugar y los nombres de sus habitantes, los dos lacayos Felpino y Tolsok, no alcanzan para suponer la procedencia de ninguna nacionalidad. En los casos en que las referencias son reales, la introducción de elementos fantásticos desarticula la identificación propiciada por la mimesis. Como en “Los donguis” que transcurre en un Parque Lezama fantasmal contaminado por lo extranjero:

Ese parque solitario y húmedo con estatuas rotas y vulgaridades modernas para la gente pobre, con flores como estrellas y una sola fuente buena, Parque sudamericano, cuántas *liaisons* de personas que llaman jazmines las tumbergias habrá visto fenecer debajo de sus palmeras polvorientas, entre otras cosas.

(169)^{lxiv}

Las típicas flores azules que se enredan a los troncos reciben diferentes nombres y también los enamorados proceden de distintas culturas y clases. El lugar se transforma en siniestro por la presencia de los donguis, animales fantásticos que habitan en una cueva y que el protagonista utiliza para deshacerse de sus amantes. Las víctimas también evidencian en sus nombres el desarraigo regional: hay una Virginia y una Rosa pero también una negrita Colette, una polaca y una menorcita de origen desconocido.

La porosidad es también una marca que señala cómo el tiempo se imprime en las ciudades, no para pronunciar su historia y regocijarse en el pasado sino para preñarla de originalidad. La superposición de lo viejo y lo nuevo juega con la imagen de autenticidad, ya que parece que en este proceso de construcción simultánea de un espacio sobre otro, se

creara algo característico. Sin embargo, lo que más se enfatiza es la improvisación, aquello que hace que “el más pobre de sus habitantes sea soberano en su modo de participación”. Una suerte de diseño arquitectónico librado a la arbitrariedad del uso pero también una forma improvisada de habitar ese espacio. Se trata de un recorrido que no está orientado sólo por proyectos de transformación urbana sino por el uso que los sujetos hacen de ese espacio. Como ha sido señalado por Michel de Certeau, la ciudad ciega del caminante se hace en la práctica de todos los días y tiene su principio elemental en la operación de no reconocer un destino fijo: “l’acte même de passer” (147).

Las escrituras migrantes registran los cambios de la ciudad efímera y adoptan la porosidad como sistema de construcción. Estos relieves textuales reflejan la manera en que el espacio se modifica a partir del ingreso de las grandes masas de extranjeros. Pero los cambios no son sólo demográficos sino que la porosidad exhibe la emergencia de una transformación en la manera en que se percibe, se usa y se habita el espacio urbano. De este modo, la representación espacial en las escrituras migrantes se desplaza de lo temporal a lo virtual, la ciudad deja de ser estática para convertirse en el espacio del movimiento, la circulación y el nomadismo. Esta especie de errancia adquiere nuevo valor en la textualidad migrante en donde ambos, el sujeto y el texto, deben desarrollar otro sentido de la orientación.

Ningún otro es el destino de Guido Falcone en “La noche de Aix”. Desde el comienzo del relato se lo presenta como el exiliado que huye de una existencia monótona y que utiliza los desplazamientos para conjurarla. En el cuento, sale de París hacia Provence, en una partida que ya se había iniciado antes con el abandono de Buenos Aires. Su forma de acceder al espacio distorsionado de referencias lo lleva por recorridos azarosos.

Se echó nuevamente a andar por la ciudad inmóvil, con el mismo criterio con que pasea un perro por Pompeya, o sea desvinculado por completo de la arquitectura que lo rodea y su significado histórico, salvo bajo su aspecto de obstáculos de piedra que lo obligan, como al más conciente historiador, etnólogo o poeta, a atenerse al trazado inmemorial de las calles hasta el momento excavadas. (140)

Los nuevos sujetos en tránsito ya no buscan espacios de referencialidad. La lectura de la ciudad no pasa por el reconocimiento de símbolos nacionales o de monumentos que fortalecen la identidad colectiva. Las marcas de la tradición se mueven a la par del recorrido migrante y, por ello, escapan de las convenciones. La realidad se mezcla a partir del recuerdo pero también de las proyecciones de una ciudad que no fue o que todavía está por ser.

El espacio de las migraciones aparece teñido por el sueño, como el que Guido Falcone recuerda mientras trata de dormirse:

(...) un niño le mostraba un paisaje de edificios chatos en la margen opuesta de un río amarillo como el Plata, y le decía: “Hubiera visto qué lindo era todo esto en 1810”. La escena irreal empezaba ya a incorporarse a la colección de escenas reales que aún conservaba de su país distante, y que le gustaba evocar como quien relee un libro de poesías. (133)

Los lugares se trasladan en cada uno de los recorridos del migrante que los lleva consigo en su memoria. Allí se desvirtúan y se contagian, el aquí se contamina del ahora que es otro y simultáneo. El lugar que se ha abandonado se enrarece por el contacto con nuevos territorios, de la lengua, de los suburbios franceses, de ese estar siempre en otra parte. La entrada al cinematógrafo representa esa alteración. En una sala de Cour Mirabeau,

proyectan una vieja película argentina y un documental sobre los animales salvajes de África. Después del intervalo:

Aparecieron en la pantalla rectangular las estólicas caras porteñas que en su infancia le habían sido familiares, conversando en francés en un Barrio Norte poblado de almaceneros retirados y prostitutas en actividad. Fragmentos de la Diagonal, una entrada del subterráneo, una calle de paraísos; hasta lo cierto resultaba falso, como en un cuadro académico. (134)

La certera ubicación es desmentida por la transformación del espacio que todo lo absorbe: el lugar abandonado, los recuerdos, el espacio virtual de los sueños, las transposiciones mediáticas. Todos los lugares son uno y el mismo. En su máxima exaltación se halla el baldío, ese no-lugar que sirve de cobijo a cualquiera, amparado en el desorden universal de la naturaleza. Allí se produce la revelación de la simultaneidad:

En su inocente, modesto terreno baldío de Aix, donde los siglos pasados y futuros parecían superponerse abolidos por la futilidad de sus acontecimientos importantes, bajo el techo en ese momento helado de Europa y en el silencio sin ladridos de los perros, un argentino se acurrucaba entre tejidos de lana de oveja como los primeros pobladores de Francia que tal vez eran negros, y a pesar de una preparación literaria de muchos años, o quizá gracias a ella, conseguía percibir la intensidad de la pureza nocturna que pudo haber exaltado cualquier instante en la vigilia del hombre magdaleniano cuando, exiliado de su cueva familiar por haber infringido un rito religioso, erraba por el valle del Ródano no totalmente liberado todavía de los hielos, durmiendo bajo los árboles como Falcone, esperando el ataque de otra familia o el salto letal del tigre prehistórico. (138)

Como en Nápoles, las capas del tiempo se acumulan y las huellas culturales se borran en la experiencia del exilio. En el baldío la comunión con la naturaleza, aquello que por oposición a la cultura permanece siempre igual a sí mismo, se deshacen las marcas de la diversidad. Razas, clases, condiciones culturales, todas las variaciones coinciden en la solidaridad del espacio virtual migrante.

Para completar el recorrido espacial imbuido por el tiempo, faltaría agregar la instancia de posibilidad que supone toda modernización. Las huellas de la ciudad pasada que asoman sobre las reconstrucciones urbanas modernas señalan una superación pero preanuncian el destino hacia el que se dirigen los cambios. El pasado pierde peso en la prolongación que la ciudad moderna despliega sobre sí misma. Se trata de una proyección que nunca acaba en la ciudad presente sino que se extiende hacia las infinitas posibilidades de una ciudad futura. Estas expectativas, cifradas en la misma corriente natural del progreso, están aferradas al universo de la técnica que hace posible, no sólo la transformación del espacio urbano, sino también del horizonte de posibilidades de la humanidad entera. A pesar de las críticas y contradicciones propias de una modernidad periférica, existe una suerte de utopía cifrada en las transformaciones que dicha modalidad requiere como curso natural de los acontecimientos.^{lxv} En el siguiente apartado se analizarán los efectos de la ciencia en la modificación de los hábitos culturales y la importancia de la técnica como proceso de apropiación y penetración de los espacios sociales y políticos.

2. 2. Aguafuertes tecnológicas: curiosidades y catálogos

La difusión de las nuevas teorías es un fenómeno que sólo puede ser entendido a partir de su inclusión dentro de la cultura de masas. El desarrollo de la tecnología transforma las relaciones políticas, sociales y culturales a nivel mundial. En la etapa de posguerra, las naciones se enfrentan a un proceso de reorganización en el que la economía avanza apuntalada por este nuevo campo que involucra circulación, ciencia y tecnología. En el mundo del arte, las vanguardias que habían sido el centro de la experimentación formal tratan de rearticularse frente a los excesos políticos del fascismo. Wilcock, en medio de la conmoción masiva que en Argentina se une a la entrada de las masas peronistas a la escena pública, orienta su producción narrativa hacia las escrituras migrantes. Las maravillas de las ciencias lo seducen a partir del exilio. El desplazamiento geográfico parece acompañar un interés creciente por otras zonas discursivas que desembocan en un cambio de estilo más abierto a la cultura de masas, a los juegos lingüísticos, a los desenfrenos del humor y la parodia. A la realidad inmediata de su nuevo entorno italiano se suma la ya existente curiosidad textual que trasciende fronteras nacionales y culturales.

2.2.1 Todos los caminos conducen a Roma

En 1955 Italia vislumbra los primeros efectos materiales de la reconstrucción. Como resultado de la miseria generada por la segunda guerra, la política oficial del gobierno de Giovanni Gronchi puso en práctica una estrategia comercial que transformaría la economía nacional; se pasó de la actividad predominantemente agrícola al desarrollo de la industria, especialmente la automotriz. Este “milagro económico” fomentó el aumento de la producción en la escala de las exportaciones pero también se

extendió hacia el mercado interno en la producción de bienes de consumo. La reconstrucción económica basada en la apuesta industrial no se reduce únicamente al ámbito de las relaciones internacionales sino que se desplaza gradualmente a las prácticas de la vida cotidiana. En el plano de la realidad más inmediata, empiezan a propagarse los primeros aparatos modernos que harán de la vida doméstica una compensación de felicidad: máquinas eléctricas, implementos sanitarios, refrigeradores, autos para todos de circulación masiva. Ese mismo año Fiat lanza en el Salón del automóvil de Ginebra su modelo 600 diseñado por el ingeniero italiano Dante Giacosa. De esta manera, el mercado automotriz italiano propone una versión económica que abre el consumo hacia los sectores populares: el Fiat 600 es el más vendido porque reúne las virtudes más solicitadas: resistencia, bajo consumo de combustible, tamaño ideal para una familia tipo y facilidad para encontrar estacionamiento. Esta resurrección industrial materializa la metáfora de la circulación, “todo marcha sobre ruedas”, pero además funciona como el regreso a una modernidad que había sido destruida por los estragos de la guerra o que nunca había llegado a salvar las distancias sociales entre los que no tenían acceso a este tipo de comodidades. La confianza en los adelantos técnicos, en la capacidad científica y en la visión de un progreso garantizado por la evolución de las ciencias naturales, crea un espacio dentro de la modernidad que hace posible una ilusión de igualdad. La revolución tecnológica es aplaudida no sólo por las ventajas que el confort puede propiciar sino por su capacidad para aglomerar otro tipo de saberes modernos que anuncian la posibilidad de una movilidad social y la proposición de un cambio cultural.

La puesta en marcha de la industria automotriz se complementa con otra serie de fluidos que tienen que ver con el movimiento, la información y las comunicaciones. La

técnica como parte de la modernidad se vuelve accesible a partir de los aparatos que se transforman en bienes de consumo: desde los primeros descubrimientos de la comunicación por cable, el teléfono, la radio, el cine, hasta la adquisición de los televisores. Con las primeras transmisiones italianas en 1954, se consolidó el universo mediático que comienza a modificar las relaciones familiares e introduce en el ámbito de la intimidad la presencia social del mundo de los otros. Sin embargo, esta presencia no es sólo virtual sino que se extiende a la existencia real de los “contadini” del sur, inmigrantes que dejan su tierra de origen e inician su viaje hacia el norte en busca de las fuentes laborales que provee el desarrollo industrial de la región septentrional. La brecha de las diferencias culturales, traducidas también en términos de lenguajes y dialectos diversos, es profunda y las dificultades de convivencia (a pesar de pertenecer a un mismo país) no son por ello menos conflictivas.

Sin embargo, estas diferencias culturales entre el norte industrial y el sur agrícola encuentran un punto de negociación en el campo de la imaginación técnica. La divulgación de un tipo de conocimiento que tiene que ver con el “saber hacer” más que con la cultura letrada, pone la ciencia al alcance de todos creando no sólo una audiencia interesada en los temas tecnológicos, sino también una ilusión de igualdad que muchas veces funciona como medio para acceder a un espacio cultural del que los sectores populares estaban excluidos.^{lxvi} El proyecto de una Italia moderna empeñada en construirse como la potencia automotriz de occidente se conjuga con la necesidad de mano de obra especializada pero también con el mito del fordismo americano en el que todo sueño de confort es posible si se tienen la disciplina y tenacidad necesarias. Las múltiples facetas de la imaginación técnica proveen el escenario adecuado para que se

produzcan todos los milagros: la visión optimista del futuro, la fe ciega en los adelantos científicos, la entrada en la modernidad, la técnica como matriz de creación. Esta última perspectiva es la que explora Juan Rodolfo Wilcock durante sus primeros años de exilio romano.

Antes de profundizar en la importancia de la imaginación técnica, mediatizada a través del discurso de los medios periodísticos, es importante destacar cuáles han sido los puntos de viraje señalados por la crítica en la obra de Wilcock. Los pocos trabajos publicados sobre su obra se basan generalmente en la búsqueda de la ruptura o de la continuidad que pudieran haber caracterizado sus dos momentos creativos: la juventud argentina, seguida de la madurez italiana.^{lxvii} En referencia más inmediata a su obra narrativa, la inclinación más común es ubicarlo en los términos de una comparación con el género fantástico y vincularlo con el canon tradicional del Río de la Plata. Por eso Wilcock fue leído dentro de los parámetros de un campo intelectual que incluye autores tan diversos como Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. La relación personal que tuvo con el grupo *Sur* no desacredita esta lectura, pero a mi modo de ver la simplifica y reduce el potencial multifacético que explota Wilcock al enmarcarlo en el espacio de las influencias o de los discípulos. Es cierto que se puede leer el catálogo de historias narradas en el *Lo stereoscopio dei solitari* (1972) como un encadenamiento análogo a *La historia universal de la infamia* (1935), o que *Los traidores* (1956), obra de teatro escrita con Silvina Ocampo, demuestra su especial predilección por el uso del humor y de la ironía como medio de aproximación a la crítica estética, modo que fuera característico de la generación *martinfierrista*.^{lxviii} Pero, así como el mismo Wilcock lo manifestó en muchas de sus apariciones excéntricas y como lo atestigua el

criterio editorial que caracterizó y guió el eclecticismo de la revista *Disco*, son amplias las zonas de diferencias y clara la apuesta por la diversidad.

Al abordar los primeros textos narrativos publicados en italiano, es posible notar una matriz común que los relaciona con otra zona marginal del canon argentino. Me refiero a la exploración del mundo de la técnica, capitalizada por la difusión de los medios masivos de comunicación y de una amplia gama de revistas y periódicos que comienzan a distribuirse desde la década del 20: el campo de la imaginación técnica que Beatriz Sarlo describe y analiza como parte del bagaje cultural en el que se inspira uno de los raros excluidos de *Sur*, Roberto Arlt. En una primera aproximación, podría parecer extraño cualquier vínculo que ligara a Arlt con Wilcock. El primero es un escritor que compensa la falta de recursos culturales, ese plus cosmopolita del que gozan los del grupo *Sur* (capitalizado en el conocimiento de varias lenguas), a partir del uso y apropiación de los “saberes del pobre”, una clase de saberes modernos que tiene que ver con la circulación de información y con las experiencias pseudo-científicas que conforman el imaginario moderno de los sectores populares. Wilcock pertenece al círculo íntimo de *Sur*. Pero además, posee la habilidad y el don de lenguas, es uno de los privilegiados por el multilingüismo. Su universo literario se expande sin fronteras de idiomas y sin la necesidad imperiosa de recurrir a las traducciones baratas de las novelas rusas que Arlt encuentra en los kioscos de la avenida Corrientes. Como se ha visto anteriormente, Wilcock traduce del inglés y del francés, edita un revista donde publica traducciones de Christopher Marlowe, James Joyce, Victor Hugo, T. S .Eliot, Paul Valéry, pero también de otros autores menos conocidos; Hilaire Belloc y Andre Chenier. Sin embargo, esta voracidad literaria se complementa con una curiosidad insaciable por

el mundo que lo rodea. Así es como traiciona a esa elite intelectual que le dio albergue para volver la mirada hacia el espacio de la técnica, hacia la fascinación por el “saber hacer” que deslumbra al hombre común en donde Arlt percibe los poderes de la modernidad. Wilcock se apropia de un campo semántico ignorado por la inteligentzia porteña y descubre una manera de usar sus mecanismos creando la escritura migrante que lo ubicará definitivamente fuera de la angustia de las influencias.

Estos saberes modernos se manifiestan en los primeros libros publicados por Wilcock en Italia. En el caso de *Fatti Inquietanti* (1960), el interés por el discurso de los medios, y la difusión que estos hacen de los adelantos tecnológicos, de las nuevas teorías científicas y de los modernos descubrimientos psicológicos, se expresa en forma directa en la construcción de las historias. El libro mismo está basado en la recopilación de noticias relacionadas con los grandes avances de la ciencia. Se trata de un registro bastante exhaustivo de las nuevas tecnologías que los medios difunden durante la década del 50, especulaciones futuristas que tienen que ver con los descubrimientos prácticos pero también con la evolución de las teorías astronómicas y físicas, con los experimentos en el campo de las conductas humanas, y con el mundo de la moda y el consumo, especialmente ligado a las formas del espectáculo y a los ídolos modernos del cine y la publicidad. En cuanto a su género, *Fatti Inquietanti* es un libro difícil de clasificar, constituye el primero de un conjunto de textos que trabajan con el fragmento, ya que podría marcarse una serie que lo uniera a *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), *La Sinagoga dei iconoclasta* (1972) y *Il libro dei mostri* (1978). Sin embargo, la particularidad de estas historias cortas que parecen formar parte de una galería de curiosidades, puede hallarse en la intersección entre la verosimilitud y la imaginación,

una especie de registro que tiene que ver más con la ficción científica que con la ciencia y que Wilcock percibe como la forma narrativa de los medios periodísticos. Así, los fragmentos de *Fatti Inquietanti* pueden referirse a hechos fácilmente constatables en el contexto de la época, ya que tienen como fuente directa la realidad inmediata, cambiante y mutable vertiginosamente a partir de los avances tecnológicos. Efectivamente, el psicólogo Frank Roseblatt inicia las investigaciones que serán relevantes para construir métodos de educación a distancia “ha recibido el encargo de preparar para la Marina de los Estados Unidos un aparato llamado “Perceptron”, que estará en condiciones de aprender a leer, traducir discursos en otras lenguas y reconocer a primera vista un rostro humano” (79) son reales los trabajos de Desmond Leslie y George Adamski sobre los platos voladores que inspiraron el film de ciencia ficción *Stranger from Venus* (1954) “Adamski encontró uno (un OVNI) en un desierto, lo fotografió, fabricó un molde de yeso con la huella dejada en la arena por uno de los dos ocupantes y habló con ellos en inglés (un automovilista mexicano que tuvo la misma experiencia declaró que los que él había visto hablaban español, aunque con acento extranjero” (65). Estas curiosidades que responden a un interés moderno son parte de la evolución de un tipo de saber que mezcla una confianza ciega en el progreso tecnológico y una fantasía futurista que roza los límites de la ciencia ficción. No se trata sólo de la utopía técnica sino de la contaminación de creencias populares ligadas a lo maravilloso que ahora encuentran un horizonte de probabilidad.^{lxix} Lo que interesa de esta exploración es cómo usa Wilcock esta creencia incondicional que parece funcionar como el pacto de la “suspensión de la incredulidad” sostenida por Coleridge, de qué manera procesa sus mecanismos y cómo desarticula los mitos políticos contruidos en torno al progreso y a la modernidad como ejes en donde se

consolidaba el futuro de las naciones. Pasando del plano general de la teoría a las implicaciones prácticas que genera la escritura, los textos italianos son una prueba de que las migraciones se producen no sólo a nivel espacial. En los relatos del exilio Wilcock atesora una cantidad impresionante de lecturas que trascienden lo exclusivamente artístico. Las ciencias, la tecnología, el progreso industrial, la historia de las religiones, el discurso de los medios masivos son disparadores que hacen saltar la escritura de sus cuentos. El siguiente apartado se focalizará en la función de la ciencia como generadora de una ficción migrante que transita los bordes de los géneros literarios desarticulando sus convenciones.

2. 3. Ciencias transversales: *La sinagoga de los iconoclastas*

La modernización que reestructura el espacio urbano y modifica las relaciones de sus habitantes no acaba en la ciudad. Lo moderno se entiende a partir de la planificación que abarca también otro campo del saber relacionado con las ciencias: la técnica como mano instrumental del conocimiento. El desarrollo de nuevas teorías e inventos acompaña los aspectos prácticos del progreso y la ciencia se vuelve importante a la hora de sostener sistemas políticos y redefinir las tensiones entre lo nacional y aquello que lo trasciende.^{lxx} La aplicación del saber científico a la vida social y cultural se ha manifestado en su máxima potencia luego de la segunda guerra mundial. Como señala Eric Hobsbawn, la guerra demandó alta tecnología que luego deriva hacia el uso civil: el radar, el motor a reacción, ideas previas aplicadas a la electrónica y a la tecnología de información de posguerra.^{lxxi} Desde la bomba de Hiroshima el interés por la investigación

científica crece, no sólo en el ámbito de las inversiones de los gobiernos nacionales que planean su uso con fines políticos, sino también en la confianza popular que busca su aplicación para la solución de los problemas cotidianos. Este último orden inaugura una instancia de difusión que realimenta las fantasías científicas haciendo que la tecnología se convierta en necesidad. La circulación promueve la ansiedad por la exploración y es una de las herramientas con las que se legitima la “voluntad de saber”. Así, surge un tipo especial de público que consume noticias relacionadas con inventos y nuevas teorías pero que, a la vez, genera y desarrolla otros usos de ese saber científico.

Las escrituras migrantes participan de la revolución tecnológica reconociendo el ámbito de expresión abierto por esta nueva audiencia y apropiándose de sus mecanismos para crear formas nuevas de escritura experimental. En lo que se refiere al área de la difusión, se trata de un fenómeno que se retroalimenta, por un lado comienza a surgir un público interesado en los avances de la ciencia y en los nuevos inventos avalados por la tecnología; por otro, los medios de comunicación, principalmente la prensa gráfica, empiezan a lanzar colecciones, suplementos y revistas que se ajustan a esas demandas. De este modo, el saber científico comienza a circular de manera masiva y para una audiencia no especializada. Muchos de estos medios tienen una producción nacional pero apelan a descubrimientos y avances que, anclados en la virtud democrática del progreso científico, son patrimonio de toda la humanidad. Los medios publican resultados de investigaciones promocionadas por Estados Unidos y Europa, mientras que también se abre la posibilidad de impulsar la creación propia a partir del ingenio que suple la falta de recursos y de una tradición nacional en el campo de las investigaciones científicas. El creciente interés en las ciencias se abre espacio en los periódicos ya existentes para

desplazarse luego a publicaciones y editoriales específicas. La prensa local recicla notas de las principales revistas norteamericanas como *Scientific American* (1845), *Harper's* (1850), *Collier's* (1956) y *Reader's Digest* (1929) y reseña libros populares como *Dianetics* (1950), *The Cellular Cosmogony* (1922) o *The Symmes Theory of Concentric Spheres* (1826), publicaciones que mezclan la seriedad del ramo específico con otros de dudosa procedencia. Esta amplia circulación se complementa con publicaciones nacionales como *El hogar* (1904), *Ciencia Popular* (1872) o los suplementos tecnológicos de *Crítica* (1926) y *El mundo* (1930).

Pero, seguido de esa expansión surge el conflicto entre los profesionales. Junto a las noticias y reseñas de autoridades prestigiosas en el ramo de las ciencias, se publican teorías espurias de escasa confiabilidad que desacreditan las investigaciones disciplinarias. Debido a la falta de rigor editorial, se entrecruzan saberes que se aproximan a lo científico desde muy diversas prácticas. Es necesario entonces, cuestionar este nuevo periodismo que conjuga en un mismo nivel lo riguroso, lo alternativo, la arbitrariedad, la sospecha y la superstición. Martin Gardner esquematiza la problemática de la mezcla a partir de dos extremos que hacen posible la división entre lo verdaderamente científico y sus emulaciones.^{lxxii} En primer lugar, se trata de la escala de grados en la que las teorías científicas se autorizan a través de la evidencia. Unas se confrontan como extremadamente falsas, algunas se confirman mediante resultados prácticos y otras mantienen sus principios pero no pueden ser catalogadas empíricamente como verdaderas o falsas. En segundo lugar, se recurre a la competencia que vincula al saber con su campo específico, aquellos que han sido acreditados por las instituciones científicas y, por lo tanto, legitimados dentro de su área.

La permeabilidad a este nuevo interés en las escrituras migrantes es inmediata y tal vez por eso, poco inclinada a respetar el rigor exigido por la esfera científica. La ciencia se esboza como un espacio capaz de abrir las fronteras nacionales, incluso de grupos y de clases. Los descubrimientos científicos son aplaudidos por su poder innovador y la proyección democrática que éstos hacen posible. Por esta razón, la estética migrante explota las invenciones científicas adoptando sus propias prácticas. Inventores, falsos profetas, sabios, médicos y físicos conviven en la ficción tanto como en la prensa diaria. Wilcock deja traslucir su interés científico en los relatos que conforman sus libros más fragmentarios. No tanto en las teorías que parodia o refuta sino en el valor narrativo inaugurado por los efectos de estas publicaciones, su escritura apela a la recepción de una audiencia convertida incondicionalmente a la tecnología y a las posibilidades que ésta abre en el campo del lenguaje.

La sinagoga degli iconoclasti (1972) es una muestra del poder sintético de su autor no sólo por la brevedad escogida como forma de escritura sino por las pasiones que conjuga. En estos relatos Wilcock hace coincidir su interés por la excentricidad y sus maneras de encadenarla a la tradición. El libro está construido como una serie de biografías ficcionales que sostienen un diálogo con sus más fervientes precursores: Borges ya la había practicado en *Historia universal de la infamia* (1935), revelando el vínculo de afiliaciones que lo emparejan con las *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob y con la narrativa de Stevenson.^{lxxiii} La elección genérica permite relacionar la forma de la biografía historiográfica moderna con las biografías burlescas clásicas donde se mezclan rasgos literarios. De esta unión nacen los criterios para contar las vidas imaginadas: los personajes son marginales a la historia de los grandes hombres, sus vidas

se ciñen a la narración de una circunstancia o manía que los hace únicos, la ironía es el tono con el que se juzga su trascendencia.

Los puntos de contacto con la narrativa borgiana se hacen evidentes en los tres rasgos señalados. Sin embargo hay una desviación que se palpa en el origen de los textos y en el modo de construir las historias. La ambivalencia entre la realidad y la ficción es una de las premisas que usa Héctor Libertella para referirse a las virtudes de Wilcock, quien funda a su criterio la transbiografía.^{lxxiv} Este nombre señala justamente el tránsito que las escrituras migrantes enfatizan. En los ejemplos de *La sinagoga* se tratará del pasaje en sus tres variaciones posibles: de la vida común a la publicidad colectiva alcanzada por la historia, de los desajustes de la imaginación técnica a lo real científico, de la sobria exactitud del lenguaje a la irrupción patética que lo desarticula. La primera condición biográfica se enfrenta con los poderes de la elección: quiénes son los personajes que merecen ser rescatados por la escritura. Cuando Foucault reúne los datos para el estudio de los hombres infames, señala como punto decisivo el cruce de esas vidas anónimas con el poder. Aquellos seres anormales existen sólo por los documentos que estaban destinados a marginarlos. Irónicamente, la ley los ha sacado de la ignorancia, pero ellos por sí mismos, carecen de cualquiera de las virtudes merecedoras de la fama:

Es inútil buscar en ellos otros rostros o sospechar otra grandeza; ellos son algo solamente a través de aquello mediante lo cual se les quiso destruir: ni más ni menos. Tal es la infamia estricta, la que, por no estar mezclada ni con el escándalo ambiguo ni con una sorda admiración, no se compone de ningún tipo de gloria.

(127)

Los utopistas, los inventores frustrados, los fanáticos religiosos, todos los personajes que transcurren en *La sinagoga* participan de este tipo de infamia. Sin embargo, no han sido glorificados por el enfrentamiento con el poder sino que son rescatados a partir del cruce con la ciencia. Wilcock extrae a los individuos que están poseídos por el fervor científico de la modernidad. Los usa como horizonte de credibilidad, no los juzga desde el rigor racional de Gardner sino que los honra con las virtudes de la imaginación. Los iconoclastas son hombres fracasados, sus buenos propósitos han caído en disparates o calamidades que la razón desmiente pero a pesar de ello no declinan en sus intenciones. Su deshonra procede de una fe ciega, fueron tocados por el sueño de la razón tecnológica, y por ello, se han transformado en monstruos. Esta es la fascinación de Wilcock que ve en estos perdedores una chispa de genialidad. Así como Schowb trabaja los rasgos esenciales de un individuo para definir su historia, Wilcock percibe a los iconoclastas a través de sus desviaciones y mide su capacidad de invención sin ajustarse a la dimensión de sus fracasos.

La precisión del método confluye también con la ciencia. Si aceptamos con Borges que la narrativa de estas biografías se mide en el “arte de la invención circunstancial”, la anécdota se construye a partir de un detalle que explica todo lo demás. La elección de un hecho que resume la vida de un hombre, “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es (562)”, es el centro de la historia. A Borges le gusta ubicarlo en el duelo, en el encuentro de Cruz y Fierro o en la muerte de Belisario Villagrán con la que Billy the Kid asume su verdadera identidad de pandillero. El entrevero de Wilcock es menos violento y más difícil de poetizar. Se trata del cruce del

hombre mediocre con la imaginación técnica. Los seres infames de *La sinagoga* se definen a partir de la irracionalidad de un proyecto que está frustrado desde su nacimiento: la utopía de abolir el transcurso del tiempo sostenida por Aaron Rosenblum quien pretende volver a la época victoriana suprimiendo los avances tecnológicos posteriores, el descubrimiento de un método para abolir la ley de gravedad de Roger Babson o la intención de aislar la eumorfina, una sustancia que, según Henrik Lorgion, contiene el germen de la belleza.

De las múltiples historias que configura el libro, interesan los puntos de contacto que las vinculan a las escrituras migrantes. Por esta razón, los ejemplos se refieren a la tecnociencia como marco de destino, al lenguaje descompuesto por la mecánica de la significación y a la transformación de las identidades como efecto de los desplazamientos modernos. En primer lugar, la proyección tecnológica provee el marco irreal de estas vidas imaginadas. El curioso método que Borges admira en Schwob (“Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén” (486)), sirve para entender también las vidas imaginarias de Wilcock. La ciencia, y su expansión hacia lo oculto, impregnan lo real manteniendo las biografías imaginadas en la ambigüedad de un fantástico particularmente tecnológico.

La mayoría de los relatos toman sus referentes de la realidad. Algunos pertenecen a la galería descrita por Gardner en *In the Name of Science* (1952); otros, aceptan las fuentes periodísticas de la época donde los críticos especializados en el campo científico reaccionan ante la difusión de teorías obstinadamente complejas o descaradamente falsas. Uno de los casos más atacados por Gardner es el de Immanuel Velikovsky que intenta

probar a través de hechos científicos algunos de los milagros relatados en las *Sagradas Escrituras*. Esta polémica trasciende exclusivamente la disputa por la legitimidad del saber. Lo importante es que se abre un espacio en el que la ciencia y la ficción parecen mezclarse desde los medios masivos.^{lxxv} Wilcock se alimenta de esa dilatación de fronteras y explota la confusión de los campos del saber para asentar el fracaso de la utopía científica. La impresionante aceptación de teorías escasamente probadas es la base narrativa del retrato de “Frantz Piet Vredjuik”, cuyas resonancias con el caso Velikovsky son deliberadas. Los ecos de la justificación científica de los misterios religiosos pasan a la vida del moralista, quien intenta explicar la transformación de la luz en sonido a partir de una degeneración que tiene que ver con el pecado original. Esta aseveración comparte las apreciaciones enumeradas por Gardner: la contextualización dentro del ámbito de las ciencias junto a una serie que incorpora no sólo a físicos sino a personas alejadas del saber científico:

Nella lunga contesta post-mortem tra Huygens e Newton sulla natura Della luce si inserirono, tra molti altri, vescovi, pazzi, farmacisti, una principessa di Thurn und Taxis, un entomologo Della Sacra Porta, Goethe; i loro titolo di Studio non erano sempre quelli che l’argomento richiedeva, ma nessuno ne ebbe più scarsi di Franz Piet Vredjuik, becchino a Udenhout nei Paesi Bassi, se è vero che, come lui stesso dichiara, in tutta la sua vita non aveva letto che due libri: la Bibbia e le opere complete di Linneo. (91)

A la prolongada discusión *post-mortem* entre Huygens y Newton sobre la naturaleza de la luz se apuntaron, entre otros muchos, obispos, locos, farmacéuticos, una princesa de Thurn und Taxis, un etnólogo de la Sagrada

Puerta, Goethe; sus títulos académicos no siempre eran los que el tema exigía, pero nadie los tuvo más escasos que Franz Piet Vredjuik.(73)

Este personaje, un holandés que trabaja como enterrador y que ostenta su falta de cultura como una virtud, representa a los falsos sabios que Gardner censura. En el plano de la ficción se reitera la excentricidad del espurio que se aísla del círculo de las autoridades científicas porque no admite confrontación ante las evidencias que lo contradicen. Se siente injustamente perseguido como la imagen del genio que, por ir contra las teorías del canon, es discriminado. La figura del sepulturero asume el rol de estos iniciados que el sistema ignora. Efectivamente su formación no pertenece a la competencia científica “(...) se é vero che, come lui stesso dichiara, in tutta la usa vita non aveva letto che due libri: la Bibbia e le opere complete di Linneo” (91) [“si es cierto que, como él mismo manifiesta, en toda su vida sólo había leído dos libros: la Biblia y las obras completas de Linneo]” (73). Su nombre permanece ausente en el campo de la física aunque logra publicar su libro. “Questo suo vanto, che lo rende unico nel frastagliato campo della filosofia post-newtoniana, si legge esplicito, non si sa se spavaldo o modesto, nella prefazione del solo opuscolo suo a noi pervenuto: *Il Peccato Universale, ovvero Discorso sull’identità tra suono e luce* (1776, Utrech)” 91. [“Esta presunción suya, que le hace único en el irregular campo de la filosofía post-newtoniana, se lee de manera explícita, y es difícil decir si petulante o modesta, en el prefacio del único opúsculo suyo que ha llegado a nosotros: *El pecado universal o Discurso sobre la identidad entre sonido y luz* (1776 Utrech)]” (73).

La credibilidad científica se legitima en el lenguaje a partir de mecanismos que se asocian al léxico de las ciencias. Según Gardner estos fraudes se expresan en una

escritura que usa una jerga incomprensible, que inventa neologismos y que se vale de una retórica persuasiva para autorizarse. De la teoría de Vredjuik se dice:

Dal punto di vista puramente strutturale, ammessa l'ipotesi poi detta ondulatoria, la proposta di Vredjuik poteva apparire difendibile; molto meno accettabile parve tuttavia la sua motivazione, e cioè: che la causa efficiente e universale del ricorrente scadimento Della luce a suono fosse il peccato originale. (91)

Desde el punto de vista meramente estructural, admitida posteriormente la hipótesis llamada ondulatoria, la propuesta de Vredjuik parece defendible; mucho menos aceptable parece no obstante, su motivación, que es la siguiente: la causa eficiente y universal de la transformación regresiva y recurrente de la luz en sonido es el pecado original. (74)

La supuesta teoría es presentada como hipótesis y sujeta a la confrontación con las evidencias empíricas. Palabras como *hipótesis ondulatoria*, *transformación regresiva*, suenan racionales desde que se las asocia inconcientemente a la terminología científica. Además, se describen ejemplos físicos, experimentos ópticos que tienen que ver con las estrellas y el sol, pero que se vuelven irónicos en la continuación de una serie que incluye pruebas físicas con las lámparas de las Iglesias y los ojos de los niños mudos.

Pero la jerga no es sólo una cuestión estilística en las escrituras migrantes. El tema del lenguaje es también legitimado por la ciencia. A partir de los avances en el sistema de desciframiento de códigos y en las máquinas destinadas a manejar información, los estudios lingüísticos pasan por el tamiz de una dimensión práctica. No se trata sólo de literatura sino del poder de la comunicación. Por eso los escritores,

editores y poetas de *La sinagoga* están más interesados en el método que en el estilo, buscan la forma de almacenar información: catálogos, colecciones, enciclopedias, y de desarrollar un sistema de escritura que conjure la totalidad confrontándola con lo fragmentario. Lo experimental modifica la escritura a partir de la evaluación de las teorías del lenguaje que empiezan a cuestionar y sistematizar los procesos de significación. Por ejemplo, el escritor francés Jules Flamat compone una novela diccionario, *La langue en action*, en la que

(...) l'autore si era proposto, con flaubertiana pazienza, di comporre un nuovo tipo di dizionario che unisse l'utile all'avventuroso, come ogni altro vocabolario riportando definizione e impiego di ciascuna voce, corredati tuttavia, non da piacevoli osservazioni e divagazioni erudite come quelle che allietano o allietavano le vecchie enciclopedie, bensì da brevi passi narrativi, concatenati in modo che, a lettura finita, non solo ha imparato il lettore l'uso corretto di tutte le voci che compongono la lingua, ma si è inoltre divertito a seguire l'intricato sviluppo di una vicenda quanto mai accattivante e movimentata, di tipo spionistico-pornografico.(21)

el autor se había propuesto, con una paciencia flaubertiana, componer un nuevo tipo de diccionario que conjugase lo útil con lo aventuroso, indicando como cualquier otro vocabulario la definición y la utilización de cada una de las voces, acompañándolas, sin embargo, no de agradable observaciones y divagaciones eruditas como las que alimentan o alimentaban las antiguas enciclopedias, sino de breves pasajes narrativos, encadenados de tal manera que, una vez acabada la

lectura, el lector no sólo ha aprendido la utilización correcta de todas las voces que componen la lengua, sino que además se ha divertido siguiendo el intrincado desarrollo de una trama de lo más cautivante y movida, de tipo espionaje pornográfico. (17)

Este proyecto dispara las potencialidades de la significación que se entiende ahora como un juego del lenguaje. Cuando se expone el propósito, se reflexiona sobre el objetivo de la literatura y se ironiza sobre su cualidad didáctica, la máxima de Horacio “enseñar divirtiendo”, se cuestionan las formas en que se almacenan los significados, se duda de la aspiración a la totalidad o a entender el lenguaje a partir de una gramática universal. Aceptando los postulados lingüísticos que desconfían de la significación precisa o transparente, la obra de arte se libera de la “intención” comunicativa y puede concebirse a sí misma sin ninguna atadura como parte del juego irracional de la significación. Si el proyecto se enuncia desde la irónica perplejidad de un imposible (se sabe que una escritura que sea diccionario y novela a la vez sería desquiciada) más delirantes parecen sus ejemplos.

Perspectiva: prospettiva. Questione di *perspective*, mugugnò il ragazzo. I vostri comunque sono di seta ordinaria. (23)

Pessimisme: pessimismo. Una nuova zaffata, più violenta Della prima, spazzò via il suo *pessimisme*: questa volta doveva trattarsi di un luogo di decenza semi-pubblico, probabilmente comunicante con il cinematografo. (25)

Peste: peste,; accidenti. Siamo arrivati, disse. Peste! Esclamò Michel: E adesso come mi asciugo? (25)

Perspectiva: perspectiva. Problema de perspectiva, murmuró el muchacho. Los que usted lleva, en cambio, son de seda vulgar.

Pessimisme: pesimismo. Una nueva oleada, más violenta que la anterior, terminó con su pessimisme: esta vez debía tratarse de un excusado semipúblico, que probablemente comunicaba con la sala de cine. (20)

Peste: peste. ¡Maldita sea! Ya estamos, dijo. Peste!, exclamó Michel: ¡Y ahora cómo me seco! (21)

El deseo de unir la explicación lingüística con la narración de una historia con sentido germina en la escritura fragmentaria fundada en las posibilidades de la elipsis, de lo no dicho y de la habilidad del lector para producir significados. Esta disposición lúdica de la escritura se prolonga en otros experimentos también delirantes: el del relojero Amet Absalón quien crea el mecanismo del filósofo universal:

Il precursore occulto di una parte non trascurabile di ciò che poi si sarebbe chiamato la filosofia moderna-forse di tutta la filosofia moderna- e piú precisamente di quel vasto settore di indagine a scopo voluttuario o decorativo consistente nel casuale accostamento di vocaboli che nell'uso corrente raramente vanno accostati, con susseguente deduzione del senso o dei sensi che eventualmente si possano ricavare dall'insieme; per esempio: "La Storia é il moto del nulla verso il tempo, Oppure " del tempo verso nulla; "Il flauto é dialettico", e combinazioni simili. (67)

El precursor oculto de una parte de la filosofía moderna-, y más exactamente de aquel amplio sector de investigación con fines superfluos o decorativos que

consiste en la casual aproximación de vocablos que en la práctica corriente rara vez mantienen contacto entre sí, con la consiguiente deducción del sentido o de los sentidos que eventualmente puedan desprenderse del conjunto; por ejemplo: “La Historia es el movimiento de la nada hacia el tiempo”, y combinaciones semejantes. (53)

Los cilindros que conforman el aparato se podían mover a voluntad para producir infinitas combinaciones. Este manejo inconciente de los significados tiene una raíz surrealista que opera más en el fondo que en la forma, buscando provocar la combinación irracional del sentido. La lucha de las primeras vanguardias (1910-1920) contra las ataduras del lenguaje se presenta como una violación que lo afecta en su integridad. Ya no existe una conciencia orgánica del idioma, aquello que se deja afectar por desvíos, juegos y tensiones pero que no admite rupturas. Como afirma Julio Cortázar en su “Teoría del túnel” (1947), las vanguardias asumen la agresión y la reconstrucción; los dadaístas en la renovación formal, los surrealistas en la descomposición de los fondos tradicionales, entendiendo fondo en un sentido más completo que el retórico. De esta manera, la máquina del “filósofo universal” no es revolucionaria por el método sino por los aforismos que lanza a la manera del oráculo de Delfos.^{lxxvi}

La desarticulación final de la significación se propone desde la polivalencia del uso explicada por las nuevas teorías lingüísticas.^{lxxvii} Wilcock intenta su más arriesgada confrontación con el lenguaje en la biografía del dramaturgo Llorenç Riber. Al modo de construcción de las vidas imaginarias agrega un nivel metadiscursivo: se trata de la vida de un director catalán que es el responsable de la puesta en escena de las *Investigaciones*

filosóficas de Wittgenstein. La primera descripción del personaje marca su diferencia y pone en primer plano la contrariedad que sabrá manejar en sus obras:

Llorenc Riber ebbe la fortuna singolare di nascere in una delle case d'appartamenti costruite da Gaudí a Barcellona; suo padre diceva che sembrava una conigliera. Questo fu il suo primo contatto con l'arte e con i conigli; ciò spiega perché divenne, in arte, un iconoclasta; in conigli, un intenditore. (169)

Llorenc Riber tuvo la fortuna singular de nacer en una de las casas de pisos construidas por Gaudí en Barcelona; su padre decía que parecía una conejera. Este fue su primer contacto con el arte y con los conejos; ello explica que en materia de arte se convirtiera en un iconoclasta; y en materia de conejos, en un entendido.

(134)

La elección de la excentricidad del personaje biografiado recae primero en Riber pero se duplica en la singularidad del filósofo austriaco escogido como fondo del drama a representar. Es comprensible la seducción que una vida al borde de las instituciones ha ejercido en Wilcock, siempre atento a las posibilidades imaginativas de los que van “contra las reglas”. De Wittgenstein se reproducen los argumentos dispuestos a liberar la significación de sus límites lógicos pero se pone especial atención en la particularidad de su método didáctico, muy lejano al de cualquier maestro tradicional. Aquella insistencia en enseñar sin un texto, la forma del diálogo socrático que prefiere usar con sus estudiantes, la práctica de explicar a partir de ejemplos comunes sobre los que se vuelve a interpretar anticipándose a las objeciones posibles, es lo que Riber prefiere tomar para su representación.

La segunda dirección de esta *mise en abisme* del personaje dentro del personaje (Llorenc Wittgenstein) se reproduce en la forma de la escritura: son reseñas de una obra dramática, la escritura dentro de la escritura, la crítica dentro de la ficción, el comentario textual de otro texto que permanece siempre como sustrato. El tono irónico predomina en el discurso del crítico Enrique Martínez de Hoz quien lleva el nombre de una de las familias de estancieros más importantes del país. Esta parodia no sólo golpea al sistema de consagración académica sino a la presunción patricia de querer dictaminar sobre las reglas de la sociedad. La reseña alaba la figura del director no tanto por la innovación de su obra como por todo aquello que lo hace poco convencional:

Llorenc Riber arriva come un angelo, leggero, quasi sulla punta dei piedi, le braccia aperte a croce, le mani che svolazzano armoniosamente seguendo il riversarsi a destra o a sinistra dei lunghi capelli biondi, puliti e lisci. È molto giovane, eppure è già riuscito a farsi un nome tra i peggiori registi di Spagna. Invece di portare il maglione sotto la giacca lo porta al collo, a modo di boa, e ogni volta che scatta di impazienza davanti all'incomprensione e la stupidità del mondo si gesta indietro una manica di lana sulla spalla, irritato, viperinamente minaccioso. (170)

Llorenc Riber llega como un ángel, ligero, casi de puntillas, los brazos abiertos en cruz, las manos revolotean armoniosamente siguiendo los desplazamientos a derecha e izquierda de los largos cabellos rubios, limpios y lacios. Es muy joven, pero ya ha conseguido hacerse nombre entre los peores directores de España. En lugar de llevar el jersey debajo de la chaqueta lo lleva al cuello, como una boa, y cada vez que salta de impaciencia ante la incomprensión y la estupidez del

mundo, se echa hacia atrás una manga de lana sobre el hombro, irritado, viperinamente amenazador. (135)^{lxxviii}

Una vez hecha la presentación, se regresa al discurso filosófico provisto por Wittgenstein. Al comienzo, se pone en escena la refutación de la teoría de San Agustín sobre el poder de las palabras para nombrar una cosa. El monólogo del personaje se interrumpe por un tercer nivel de metadiscursividad: la incorporación de la lógica de los medios masivos. A la introducción agustiniana sucede el argumento que lo rebate en la voz de Nick Bates, actor favorito de una serie británica popularizada en 1972 como alternativa comercial a la BBC. Este canal independiente apuesta por la telenovela de tema trivial y sin pretensiones intelectuales. Al incorporar los elementos de la cultura de masas, la tensión del discurso filosófico que se encuentra atrapado en la necesidad de autoexplicarse se resuelve paródicamente porque no hay que buscar un sentido. El espectador se siente a salvo, protegido por la lógica de la industria cultural que ha llevado a su máxima expresión la teoría del arte por el arte, sin contenido “profundo”, sin moral porque no se evalúa según lo bueno o lo malo sino según lo masivo; sin una referencia fija, imitación burlesca de la inestabilidad del lenguaje. El drama filosófico reseñado bajo el título: “La búsqueda del Yo” da por sentado su propio fracaso, ya que de todas las palabras confrontadas, el pronombre asume su más alto vaciamiento.

El propósito de Wilcock, desenmascarar la fragilidad del significado asociado a la lógica del lenguaje en uso, adopta la dinámica del teatro del absurdo, entendido como negatividad de la cultura. Si la definición del teatro clásico pasaba por la mimesis, su relación cómica o trágica con la realidad, con aquello que “es presentado”, la manifestación del absurdo se construye sobre la imposibilidad de encontrar un correlato

exterior a la obra. La cultura es fragmentaria, no refiere más que a su propia entropía y, por eso, lo que se representa es su descomposición. La referencia ya no se encuentra en los objetos de la realidad sino que es una referencia textual que además se halla descoyunturada. Dada la intertextualidad, no ya con la cultura de donde no se puede extraer más que ruinas, sino con la ambigüedad del lenguaje, lo que se privilegia son los juegos lingüísticos más apropiados a la representación del teatro del absurdo. Como es sabido, Wittgenstein mismo postula la necesidad de volver a estos juegos primitivos para entender sus mecanismos y poder adquirir nociones más complejas:

In the practice of the use of language (2) one party calls out the words, the other acts on them. In instruction in the language the following process occurs: the learner names the objects; that is, he utters the words when the teacher points to the stones. (...) We can also think of the whole process of using words in (2) as one of those games by means of which children learn their native language. I will call these games "language games" and will sometimes speak of a primitive language as a language game. (5)

El juego lingüístico enunciado en (2) describe la comunicación entre un Constructor A y su asistente B. Mientras A dice el nombre de cada elemento, B tiene que reconocerlo y alcanzárselo. Este uso primitivo del lenguaje demuestra cómo la teoría agustiniana (que supone una relación directa entre la palabra y el objeto) no sirve para explicar el sistema completo de la significación, ya que sólo funciona para los nombres. En la representación teatral, se reproduce el mismo juego casi sin mediaciones:

La scena era nuda, con qua e lá qualche suggerimento di primo dopoguerra: rifiuti, arti persi, una sveglia sventrata. Apparivano il Costruttore, che dava gli

ordini, e l'Operaio, che gli portava i materiali di costruzione. "Lastra!" diceva il Costruttore, e l'altro gli portava una lastra; "mattone!", "trave!", e via dicendo. Il gioco a poco a poco si espandeva, diventava più complicato: apparivano nuove strane parole, come "questo" e "qua", adeguatamente chiarite dai consueti gesti indicativi; venivano introdotti i numeri (rappresentati dalle lettere dell'alfabeto), a indicare quanti pezzi di un dato elemento do costruzione doveva portare l'Operaio. (182)

La escena aparecía desnuda, con unas pocas sugerencias a la primera posguerra: basuras, objetos de arte persa, un despertador desventrado. Salían el Constructor, que daba las órdenes, y el Obrero, que le traía los materiales de construcción: "¡Piedra!" decía el Constructor, y el otro le traía una piedra; "¡Ladrillo!", "¡Viga!", y así sucesivamente. El juego se ampliaba poco a poco y se hacía cada vez más complicado: aparecían nuevas y extrañas palabras, como "esto" y "aquí" adecuadamente aclaradas por los gestos indicativos. (145)

En el marco de la descripción se intuye la mirada vanguardista que usa el collage como mecanismo de superposición y como modo de aceptar la desarticulación política de posguerra. La puesta en escena del juego lingüístico enfatiza la imposibilidad de comunicación incluso en las situaciones más concretas. El mecanismo de señalar un objeto diciendo su nombre, el modo en el que el niño aprende los nombres de las cosas, se pone en duda cuando se trata de aprender el uso de las palabras, cuando del nivel del enunciado se pasa al de las funciones. Las mismas preguntas avanzan hacia la desintegración y anulan la tesis de que el significado sea intrínseco a las palabras. El

ejemplo del Constructor es usado por Wittgenstein en su exposición didáctica junto con el del carro con el cubo de colores, el hombre con una caja de herramientas o las sucesivas comparaciones con el ajedrez. La puesta en escena de estos juegos lingüísticos exaspera la significación y pone en evidencia la irreconciliable pérdida de confianza en el sentido. “Tutta una teoria di brevissime scene illustrative che culminano nella commovente apoteosi del vocabolario, portato in scena sulla groppa di due elefanti birmani” (183). [“Toda una teoría de brevísimas escenas ilustrativas que culminan en la conmovedora apoteosis del vocabulario, llevado a la escena sobre el lomo de dos elefantes birmanos” (146)]. Lo único que resta es burlarse.

El segundo acto abandona los problemas de la referencialidad lingüística para ubicarse en el conflicto filosófico de la identidad. Otro de los temas lógicos planteado por Wittgenstein en sus primeros escritos, *The Blue and Brown Books* (Blackwell, 1958) es tratar de distinguir las falacias del lenguaje filosófico que confunde el mundo de la experiencia física al usar significados del lenguaje ordinario. En su famosa refutación del solipsismo, el filósofo austriaco, utiliza ejemplos de oraciones para acentuar la imposibilidad de acceder a la vida desde la perspectiva de otra persona. El problema radica en confundir la experiencia física con la gramática.

I said that the man who contended that it was impossible to feel the other person's pain did not thereby wish to deny that one person could feel pain in another person's body. In fact, he would have said: “I may have toothache in another man's tooth, but not *his* toothache”. Thus the propositions “A has a gold tooth” and “A has toothache” are not used analogously. They differ in their grammar where at first sight they might not seem to differ. (53)

Lo que ejemplifica Wittgenstein es que cuando alguien dice que no puede conocer la pena de otro no está haciendo una afirmación experimental sino usando una declaración gramatical. Nadie discute la propiedad de la pena sino que se establece un nivel lingüístico que se refleja en el uso de los pronombres: es *su* pena y no la de *él*. No se trata de un impedimento físico sino de la imposibilidad expresada a través de la gramática. Wilcock trabaja con el lado absurdo de estas paradojas del lenguaje filosófico atrapado en sus propios laberintos lingüísticos. En la representación de Riber, el dolor de muelas es suplantado por un dolor de cabeza:

Ora era di scena quella adorabile vacca sacra ch'è Ruth Donovan, nella parte di un'intellettuale piuttosto isterica, afflitta da un'emicrania persistente, ma stranamente convinta che il suo mal di capo si trova nella testa di un'altra persona, una zia tedesca brillantemente interpretata de Phyllis Ashenden. La Donovan costringeva la Ashenden a prendere delle aspirine col piramidone, a mettersi del ghiaccio sulla fronte; le accarezzava le tempie con massaggi studiati e suadenti, la faceva sdraiare; eppure era lei a lagnarsi tutto il tempo del mal di testa. (183)

Ahora aparecía en escena aquella adorable vaca sagrada que es Ruth Donovan, en el papel de una intelectual más bien histérica, aquejada de una persistente migraña, pero extrañamente convencida de que su dolor de cabeza se encuentra en la cabeza de otra persona, una tía alemana brillantemente interpretada por Phyllis Ashenden. La Donovan obligaba a la Ashenden a tomar aspirinas con piramidón, a ponerse hielo en la frente; le acariciaba las sienas con masajes estudiados y

estudiosos, le hacía echarse; sin embargo era ella la que se quejaba todo el tiempo del dolor de cabeza. (146)

Ruth Donovan, una actriz de Chicago comprometida con el catolicismo que ha representado frecuentemente en los medios vidas religiosas, se encuentra en otra posición: es una intelectual acosada por los delirios del lenguaje. La refutación del solipsismo, encarada desde la filosofía del lenguaje como una refutación gramatical, es interpretada desde la lógica del absurdo. No hace falta conocer los argumentos de Wittgenstein sino dejarse llevar por la dinámica de una representación que pone en escena justamente el fracaso de la interpretación. El absurdo, definido en 1962 por Martin Esslin en referencia a las obras de Ionesco y de los dramaturgos ingleses del grupo de John Osborne, supone la no correspondencia con la cultura. Ya no la imita sino que la contradice porque para el absurdo la vida no tiene sentido, sólo se puede representar esa ausencia. Si el sentido implica un orden, la falta de sentido se interpreta como desorden, como la abolición de las clasificaciones y el cuestionamiento de la normalidad. En su lugar se impone el caos, la necesidad de crear órdenes alternativos, aberrantes que superen las convenciones sociales. El resultado es el vacío de sentido o su forma de cuestionar lo institucional: la espera, la duración, la repetición, el malentendido, la inconsistencia del mundo como manera de pensar la incomunicación.

L'atto si dilungava in altre interessanti illustrazioni della teoria Della personalità, finché la Donovan non cadeva in preda sia degli altri attori che del pubblico, non rispondeva più quando le parlavano, provava a sedersi e invece cadeva per terra accanto alla sedia, tanto era certa che il mondo fisico fosse scomparso. (184)

El acto se extendía en otras interesantes ilustraciones de la teoría de la personalidad, hasta que la Donovan caía víctima del más delirante de los solipsismos: negaba tanto la existencia de los actores como del público, dejaba de responder cuando le hablaban, intentaba sentarse y en cambio caía por el suelo junto a la silla, tan absolutamente convencida estaba de que le mundo físico había desaparecido. (146)

El tercer acto apunta a la clausura de la representación. Una vez demostrada la fragilidad de la significación a partir de los juegos lingüísticos, la palabra cede lugar a la escena misma. Como ha señalado Antonin Artaud, la tiranía del texto es abolida para privilegiar el teatro de la crueldad, anclado en la gestualidad, en la fuerza del espectáculo, en la trasgresión de los límites clásicos entre espectador y actor, texto y escena, inconciente e interpretación. En la puesta en escena de las *Investigaciones*, se traduce de la siguiente manera:

Impossibile descrivere in così poco spazio la plétora di invenzioni, sia registiche che epistemologiche, con cui il terzo atto di questa memorabile per quanto effimera produzione gremiva di stringate metafore figurative il piccolo palcoscenico oxoniense. Gran parte dell'atto era ovviamente dedicata alle graziose evoluzioni del "papero-coniglio". Questo animale composito è così fatto che se lo si guarda in un modo sembra un coniglio e se lo si guarda in un altro modo sembra un papero; simbolo vastamente suggestivo, ripetutamente adoperato dal filosofo nella seconda e ultima parte delle Ricerche (...) Difatti quest'ultimo atto altro non è in realtà che un prolungato tour de force de fouettés, arabesques,

pirouettes e grands jetés zoologici: un complicato balletto quasi interamente a carico dell'elegante e ambiguo papero-conglio. (185)

Imposible describir en tan poco espacio la abundancia de invenciones, tanto teatrales como epistemológicas, con las que el tercer acto de esta tan memorable como efímera producción llenaba de sucintas metáforas figurativas el pequeño escenario oxoniano. Gran parte del acto estaba obviamente dedicado a las graciosas evoluciones del “patoconejo” (...) En el fondo este último acto sólo es en realidad un prolongado tour de force de “fouettés”, “arabesques”, “perouettes” y “grands jetés” zoologicos: un complicado ballet casi enteramente a cargo del elegante y ambiguo patoconejo. (147)

Esta apoteosis de la escena que se libera del texto es casi un espectáculo circense basado en el dibujo de Jastrow, *Fact and Fable in Psychology* (1899), que Wittgenstein usa para ejemplificar la ambigüedad de la percepción. Este animal mutante que tiene cabeza de pato o de conejo según la perspectiva, es la materialización de la confusión filosófica. Ya no hace falta lenguaje para explicar la falta de sentido. El diálogo es reemplazado por figuras y movimientos. La imitación burlesca de los argumentos lingüísticos inviste a la escena de una crueldad ajena a la violencia pero no menos conciente de su poder para sacralizar el espectáculo. Desaparece el texto, tanto el discurso filosófico como su parodia en los diálogos del absurdo. Lo que prima es el cuerpo que debe buscar su propia gramática en la representación. En el sentido que Derrida toma de Artaud,

(...) la escena *no representará ya*, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, y que

ésta se limitaría a repetir, y cuya trama no constituiría. La escena no vendrá ya a repetir un *presente*, a *re-presentar* un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella, ausente de la escena y capaz, de derecho, de prescindir de ella: presencia a sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. (*El teatro de la crueldad*)

El último acto prescinde del lenguaje verbal, del anclaje en la cultura, de la palabra que autoriza. No hay explicación posible para los bailes del patoconejo, se abandonan los razonamientos sobre la migraña y los juegos lingüísticos de los constructores de muros. Lo que se presenta es puro espectáculo.

Sin embargo, la vuelta de tuerca que hace Wilcock nos ubica un paso más allá de la festividad propuesta, porque la vivencia de lo cruel es también una afirmación. A pesar de todo lo que Artaud destruye en su camino hacia el renacimiento de lo tribal, del espectáculo sin referente textual, de la escritura jeroglífica, su aspiración es la de incidir en la negatividad de la cultura. “El teatro de la crueldad no es el símbolo de un vacío ausente” sino la posibilidad de un nuevo orden que desafía la falta de sentido existencial. Wilcock inscribe su espectáculo en una obra que no busca referencialidad en la cultura porque la sabe invadida por la frivolidad de la industria cultural. No hay gasto interpretativo ni esfuerzo de comprensión. La búsqueda de sentido es banal, tanto en la filosofía como en el lenguaje. “É vero che il balletto in sé non approda, dal punto di vista filosofico almeno, a nessuna conclusione che possa dirsi definitiva; ma neanche Wittgenstein , in questo suo ultimo delizioso capitolo, vi approda” (185) [“Es cierto que el ballet en sí no conduce, desde el punto de vista filosófico al menos, a ninguna conclusión que pueda llamarse definitiva; pero tampoco Wittgenstein, en su último y

delicioso capítulo, conduce a ella” (147)]. Las reflexiones del narrador subrayan el absurdo de toda creencia, como si se concentrara en la destrucción de todas las certezas heredadas: la muerte de Dios, las falacias del progreso, la crisis de la modernidad, la utopía estética de las vanguardias, la desilusión política de la posguerra.^{lxxix} Lo que sí parece ampliamente factible es la transposición de los argumentos lógicos en el absurdo, y así uno se pregunta cómo es posible que nadie haya intentado representar verdaderamente las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein una vez que Wilcock ha demostrado su increíble potencialidad dramática.

La deconstrucción de los sistemas lingüísticos apunta a denunciar las falsas certezas usadas para resistir la inestabilidad de la significación. Lejos de atemorizarse frente a la falta de sentido, las escrituras migrantes trabajan sobre el lenguaje para devolverle su multiplicidad, aceptan los juegos lingüísticos donde cada participante está sujeto a la variación de combinaciones y jugadas. Sólo algunas derivan de leyes precisas; otras son propias de los juegos del azar. En ese terreno aleatorio interviene el poder de la invención y, a veces, el de los malos entendidos. Para los filólogos de *La sinagoga*, la comunicación es un milagro siempre al borde del absurdo, para las escrituras migrantes, un desafío que asumen desde la conciencia de un lenguaje atacado por el virus de su propia destrucción.

En la siguiente fase, la exploración lingüística orientada exclusivamente desde la lógica de la significación, se aborda desde la perspectiva científica. Asumiendo los interrogantes surgidos de la exploración informática de posguerra, la técnica evoluciona hasta erigirse como una de las formas del saber capaz de legitimar (o desarticular para siempre) la muerte de la significación. Centrada en el análisis de *El caos* (1960) la

siguiente sección muestra cómo la faceta técnica incide en la perspectiva científica y examina la forma en que lo migrante trasciende disciplinas para quebrar las convenciones del lenguaje. Siguiendo un recorrido mucho más cercano al texto, la perspectiva crítica se moverá de los bordes generales de las narrativas migrantes hacia el centro del relato sólo para volver a expandirse luego a otros territorios textuales.

2. 4. *El lenguaje del caos*

Todo movimiento se reconoce por un cambio de estado e indica que se deja definitivamente o no el punto de partida. En las escrituras migrantes, esta dinámica marca una textualidad permeable dispuesta a devorar materias y tradiciones y a destruir activamente sus puntos de apoyo. Wilcock maneja esta ductilidad desde sus primeros relatos. Se trata de rupturas, extrañamientos y cortes que mueven la escritura más allá de un punto fijo y esquivan clasificaciones formales. Si la voracidad literaria marcó el terreno de sus lecturas y traducciones, la misma inquietud por extenderse hacia prácticas culturales más diversas ha signado el repertorio de sus apropiaciones. Por eso, la mirada estrábica que sirvió para definir la duplicidad de la literatura argentina de los sesenta (atrapada entre lo nacional y lo europeo, entre la política y la estética) se deshace y, en su lugar, proliferan las series.^{lxxx}

Wilcock rompe estas polaridades con la incorporación de un espacio ajeno que incluye a las ciencias como estandarte del interés estético. Esta percepción científica aparece por primera vez en “El caos”, un cuento que reproduce en la arbitrariedad de sus publicaciones el incierto itinerario de las escrituras migrantes. Como relato, surge a la luz

editorial en el número 23 de *Sur* en 1960. Casi al mismo tiempo, se publica la versión italiana en el semanario *Il Mondo* con el título “La danza della morte” que, esta vez, se segmenta en dos entregas, 23 de febrero y 1ro. de marzo de 1960. En agosto de ese mismo año, aparece su primera versión como libro, publicada por la editorial Bompiani bajo el título de *Il caos*.^{lxxxi} En 1974 salen dos publicaciones más; en Adelphi, *Parsifal, I racconti del caos*; y *El caos* en Sudamericana que lo reedita en 1999 incorporando dos relatos nuevos “Recuerdos de juventud” y “La nube de Ross” junto con un apéndice a cargo de Ernesto Montequin.

Los avatares de “El caos” testifican las mutaciones de un relato que apuesta a la inestabilidad. ¿Por qué es éste un texto de origen, aquél que inicia el movimiento hacia un cambio que transforma toda su producción posterior? Para responder, hay que leer en “El caos” las premisas de un manifiesto estético que Wilcock empieza a desarrollar en sus narraciones migrantes (posteriormente imbricadas en las novelas *I due allegri indiani* (1973) y *Il tempio etrusco* (1973)) En principio, las ciencias, y en especial la física, enriquecen la materia narrativa hasta adentrarse en la escritura. El narrador se presenta como un joven aristócrata interesado en temas metafísicos. Siguiendo la caprichosa dirección de sus fabulaciones intenta, por diferentes medios, buscar el sentido del universo. Así se involucra en situaciones catastróficas: una fiesta de Carnaval donde termina casi masacrado por la muchedumbre frenética, un retiro místico que culmina con una caída en el abismo de la duda y la consternación, y su propia experiencia como gobernante de un reino ordenado por el caos.

En primera instancia, la ciencia abre el relato a través de un epígrafe de Erwin Shrödinger: “La tendencia natural de las cosas es el desorden”. Esta idea de un caos

“natural” entronca con la tradición cristiana que ubica a la creación como un efecto de orden sobre la confusión previa del universo.^{lxxxii} Sin embargo, la cita de Shödinger está tomada de “What is life? The Physical Aspect of the Living Cell” publicado por el físico alemán en 1945. Este libro, asume los postulados de la mecánica cuántica para explicar la incidencia de las variables en el proceso de las mutaciones genéticas. De esta manera analiza las leyes de la herencia y desarrolla una versión química del azar como elemento catalizador del orden. Los puntos clave en donde se halla la diferencia (podría decirse, allí donde se altera el orden) son el eje de sus inquietudes científicas: la deformación del labio leporino de los Habsburgos, las mutaciones genéticas que explican la evolución de las especies a través de la herencia y no de las variaciones accidentales propuestas por la teoría darwiniana, la discontinuidad como hecho significativo de la biología. Esta interpretación del paradigma evolutivo, se asemeja a la teoría de Clausius (1859) quien formula la segunda ley de la termodinámica, asociada a la entropía, término que en griego también significa “evolución”. A partir de esta ley, se define la entropía como el proceso mediante el cual un sistema aislado evoluciona hacia su mayor grado de uniformidad, es decir, se deshace de todas sus diferencias para alcanzar la homogeneidad de la muerte térmica. En este punto, el desorden asimilado al caos se define como un proceso natural que anula la artificialidad del orden; lo aparentemente organizado no se sostiene porque la naturaleza de las cosas tiende hacia la dispersión.^{lxxxiii}

De estas teorías, Wilcock adopta algunos criterios que él mismo manipula en función de sus objetivos estéticos. En “El caos”, el narrador pertenece a una elite aristocrática que se distingue por la fineza de su estirpe. Su genealogía se construye alrededor de un orden femenino: numerosas tías que le aconsejan cómo comportarse en

sociedad y primas duquesas que le abren las puertas sociales de sus bailes. Por la rama paterna, el linaje lo vincula con Guillermo Tell, el guerrillero suizo. Si es cierto que la excepción hace a la regla, (y esto es así en la herencia analizada por Shrödinger ya que los pequeños cambios genéticos hacen evolucionar a la especie), el narrador del caos se inscribe como uno más de los Habsburgos. Es “el último descendiente de una familia que otrora fue la más ilustre del país” (8), miembro de una estirpe colectivizada en la imagen femenina de todas sus parientes aristócratas, mujeres que defienden su “clarísimo linaje” de la fiebre carnavalesca del populacho. En su persona, los pequeños cambios genéticos se hallan exacerbados hasta el límite de la deformidad, descrita casi siempre como pérdida; le faltan dedos, no puede caminar, ha perdido un ojo y “es extremadamente bizco de nacimiento” (8). Sin embargo, estos defectos físicos se traducen en una capacidad innata para dedicarse a la meditación y para mantenerse aislado del mundo exterior. Vinculada a la segunda ley de la termodinámica, aquella que postula que en los sistemas cerrados la entropía tiende a crecer, el aislamiento forzado por su condición genética (percibida también como condición social o de clase) encierra al narrador en un circuito entrópico contra el cual es necesario reaccionar para evadir la muerte. La muerte que es, en términos físicos, el estado de máximo equilibrio y en términos lingüísticos la parálisis, la afasia, la incomunicación. Cuando la entropía pasa de los límites artificiales del experimento donde se pueden conocer y manipular las condiciones iniciales, a las variables más complejas de los organismos vivos, los sistemas se abren al mundo exterior. Es el paso del laboratorio a la naturaleza, de la física a la biología.

El ser humano es un sistema abierto. Se comunica con el medio a través de sus órganos; necesita respirar, comer, y relacionarse con otros seres humanos. A partir de

estos intercambios, consigue disminuir la cadencia entrópica de los sistemas cerrados. El contacto con los demás hace que la entropía decrezca. Por lo tanto, si bien no se puede evadir el destino final de la evolución hacia la dispersión, por lo menos se retardan sus efectos. Así es como llega el narrador a esbozar su propuesta filosófica:

(...) me ví obligado no diré a aceptar pero sí a examinar hasta qué punto eran válidas ciertas teorías modernas, en el sentido de que la investigación solitaria no puede revelarnos el enigma del universo, y que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será permitido entender lo poco que nos es dado a entender del mundo que nos rodea. (10)

En este credo se apoya el protagonista de “El caos” para iniciar su salida al mundo, para lanzarse “en medio de la muchedumbre” (11) que se halla desbocada por los efectos del Carnaval. Su primer intento por develar el sentido del universo se concreta a través de la experiencia de la sociabilidad, situación contradictoria hasta el momento con su experiencia de vida recluida. Abolir la entropía a través de un intercambio con el exterior lo lleva sin embargo a una situación de caos. “En efecto, la tumultuosa visión de toda esa gentuza que a la luz de las innumerables linternas y antorchas se entregaban al desenfreno, dando rienda suelta a los instintos contenidos durante todo un año, no era en verdad tan placentera” (12). Atropellado por esta “plebe enloquecida” que la “gente de su clase” usualmente ignoraba, el joven filósofo se transforma en el rey del Carnaval. La elección de este periodo para realizar su exploración del mundo no es arbitraria. Si pensamos que el orden es una ley impuesta, las reglas del Carnaval donde “todas las locuras estaban permitidas” (15) se convierten en las verdaderas. En el Carnaval imperan las leyes del caos, el mundo se percibe a través de la mezcla bajtiniana y de la inversión

de categorías: “La avalancha de provincianos que para la ocasión se volcaban sobre la capital, convertían a las calles en un verdadero remolino donde todas las edades y las clases sociales se confundían” (11) En el transcurso de esta experiencia, el narrador es arrasado por el frenesí de la multitud: lo untan de hollín, le ponen un gorro de cascabeles, le vuelcan un tarro de miel y lo cubren de plumas hasta abandonarlo medio inconciente en la fuente de la plaza. Sin embargo, a pesar de que el narrador acepta “el grosero homenaje de esos patanes irrespetuosos” (15) sabe que las subversiones carnales no duran para siempre. El Carnaval ilumina sus inquietudes intelectuales pero no alcanza para explicar el sentido del universo que, orientado por su capacidad entrópica, debería abandonar la ilusión de orden y mostrarse cada vez más caótico.^{lxxxiv} El Carnaval no funciona porque termina, es un oasis de caos que sólo dura hasta que se restablece el orden.

Como el contacto con sus semejantes no le proporciona una solución verdadera, el impaciente filósofo decide “no volver a intentar el más mínimo contacto con el populacho” (20) y cambiar de método elevándose a las esferas intelectuales del éxtasis místico. La mirada científica que califica al Carnaval como parte de la teoría del caos puede parecer totalmente excluida de la concepción mística que aspira a la calma y a la contemplación. Sin embargo, el protagonista, al elegir el abandono de todo pensamiento sistemático y la renuncia a los placeres materiales, se sumerge en los terrenos de la naturaleza, en la que vuelve a encontrar el caos. En las inmediaciones de un monasterio de la costa se retira a la vida contemplativa. Por las tardes, abandona las lecturas que realiza en su celda y se hace trasladar a la cima de un acantilado desde donde puede contemplar la inmensidad de la creación. Sin embargo, la naturaleza que descubre no

parece proporcionarle ninguna calma. Mientras se halla en plena concentración, el promontorio comienza a desplomarse como para certificar sus temores filosóficos: comprobar que la naturaleza “se mueve sin obedecer ni a directivas ni a finalidades” (23). El sentimiento de inestabilidad, de sinrazón, se confirma en su caída y aumenta cuando se halla en poder de un águila marina. Esta ave lo rescata del peñasco en el que había encallado pero con el único propósito de alimentar a sus crías. Mientras el decepcionado místico reflexiona sobre la prestigiosa elección del Águila como “pájaros de respetable tradición” (28) que ilustran el escudo de sus antepasados, el orgullo se degrada en el ave real que se muestra más bien como una gallina burguesa, “una pobre ave campesina que cumplía sus deberes familiares: incubar huevos, ir a buscar la comida para sus hijos”. (28) mientras en su nido, “reinaba un olor tan fuerte a pescado podrido que en un primer momento creí desmayarme” (28). En ese ambiente denigrante, el narrador comprueba que él, como cualquier ser humano, no es más que

una voluntad insegura plantada en un cuerpo inadecuado, una ilusión de orden y de inexistencia en medio de un caos de desorden y de inexistencia, un suspiro de la naturaleza, y para peor un suspiro incompleto, ¿qué probabilidades tenía de salvarme? Prácticamente ninguna; hoy o mañana o dentro de diez años, esta irregularidad del cosmos que es mi persona estaba destinada a borrarse, a desaparecer bajo las siempre renovadas avalanchas de fenómenos y manifestaciones que componen la majestuosa, incommovible indiferencia del universo. (29)

La naturaleza no es armónica. El mismo mar que antes le pareciera el epítome de la perfección, se transforma en olas que son “un ordenamiento casual y momentáneo de

materia insensible” (29) El mundo evoluciona hacia el caos pero mantiene la ilusión de estar controlado por algún tipo de organización. Saber que el orden es sólo aparente, comprender que los sistemas son falsos, genera en el protagonista el ansia de rebelarse. En ese momento se produce la epifanía:

Me pareció entrever una especie de verdad, un pliegue por así decir de la túnica transparente de la Verdad que hasta entonces me había eludido. Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia. Ante esa inmensidad de la nada, ni siquiera el águila marina era importante, ni siquiera el mar, ni siquiera la roca, ni siquiera la luna. Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica. (30)

Sin abandonar del todo la irracionalidad carnavalesca, estas reflexiones llegan a vincular el caos a la nada pero introducen una nueva incógnita: ¿cómo funciona esa “conciencia fugitiva” que elude cualquier tipo de orden, que digita el caos, que opone cualquier sentido del universo a la nada existencial? Nuevamente, la respuesta se halla en la física. Si es cierto que los sistemas caóticos son más frecuentes que lo que uno se imagina, la percepción de las leyes naturales cambian. La física newtoniana fundada en el determinismo y por ello capaz de predecir resultados basándose en condiciones primarias, cuestiona la validez de sus postulados. A partir de los descubrimientos de Boltzman en Alemania y de Gibbs en América, la física deja de ocuparse de leyes precisas que hacían que todo futuro dependiera de un pasado, para admitir la incertidumbre y la contingencia de los acontecimientos. Ya no se trata de certificar predicciones sino de alcanzar un

estado probable: el resultado se da por aproximación y no como una ley fija, el futuro es incierto.

Siguiendo las lecturas de Wilcock, se puede volver a las apreciaciones de *What is life?* Shrödinger adopta los postulados de la mecánica cuántica en este sentido de desmitificación de la ciencia ya que se muestra muy conciente de la desorganización natural que prima sobre el universo fuera del laboratorio. Al observar lo natural desde la perspectiva probable, se demuestra que la continuidad es absurda, que la unión armónica entre las partes de ese continuo que es la vida, no se da de forma natural. Así, se llega a la formulación de las leyes que rigen las mutaciones, el cambio y la diferencia. Este pensamiento desestabilizador marca una ruptura que revela la caótica organización del universo, una grieta por donde saltan a la vista las falacias del orden.

A través de la mecánica cuántica se descubren las potencialidades del azar, definido en términos físicos en la forma del salto cuántico: “We have to assume that a small system can by its very nature possess only certain discrete amounts of energy, called its peculiar energy levels. The transition from one state to another is a rather mysterious event, which is usually called a “quantum jump”. (49) El misterio del salto cuántico no halla respuestas en la física. Se trata de una modificación en la configuración de los átomos, cambios que no respetan ninguna ley preestablecida. La reacción se produce por contigüidad; si los átomos se encuentran próximos, éstos pueden escoger entre una serie discreta de estados y cambiar de configuración. Esta transición entre una configuración y otra es el salto cuántico. Pero el principal axioma de esta experiencia es que el salto se produce de manera arbitraria. Se trata, como en el cuento, del descubrimiento del azar.^{lxxxv}

En el tercer intento por conocer cuál es el sentido del universo, el protagonista de “El caos” reúne la experiencia mística que le revela la nada existencial con la explicación caótica del azar.

Hasta que un día comprendí: mi profunda fe teleológica, desde aquella noche en que me había sido revelada la verdad, se había convertido en una especie de religión del Caos, del cual yo ahora, con el poder de mis riquezas y el prestigio de mi casa, me sentía algo así como supremo sacerdote. Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misionero el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino.

(34)

El gobernante del caos quiere desesperadamente abolir el orden, o al menos, denunciar su artificio al punto de creerse capaz de “desproducirlo”. La manera en que se propone implantar la religión del caos es introduciendo estos flashes de azar que el salto cuántico legitima. Al principio, practica algunos cambios inocentes que vuelven famosas sus fiestas: da órdenes a los músicos para que varíen la velocidad de ejecución de los bailes, ofrece bocadillos con demasiada sal y bebidas adulteradas, intenta bromas sencillas que hacen tropezar a los invitados. Más adelante, refina sus métodos a partir de algunas estrategias que imitan el estado catatónico del carnaval: el descentramiento de lugares, las habitaciones del palacio ya no se corresponden con los usos corrientes (los huéspedes no son recibidos en la sala sino en dependencias mucho más rústicas, la cocina, el cuarto de la criada, el gallinero), la mezcla de clases que no excluye al pueblo pero sigue estableciendo jerarquías “(...) estos intrusos se diseminaban, al principio con respeto y desconfianza, luego con creciente aplomo, entre los más refinados exponentes de la

aristocracia, que empeñados cada uno en su peculiar diversión ni siquiera se daban cuenta de esta contaminación social, de esta nueva confusión que en otras circunstancias les habría parecido intolerable”. (39), la subversión de categorías morales que se manifiesta en la inversión de roles y profesiones “(...) nadie era lo que había sido antes de entrar: los más eminentes políticos se volvían peluqueros de señora, los actores de teatro salían al jardín a jugar a la pelota con los cocineros, las famosas libertinas resolvían problemas de ajedrez” (38).

El descubrimiento de la nada, asimilada con “la tendencia natural de las cosas al desorden”, se traduce como el límite de la homogeneidad, la reiteración, el aburrimiento. Si la pregunta por el sentido del universo cae en la defraudación impía de la nada, la forma de resistirla es no encontrar ningún sentido o, como decide el narrador, desordenar el orden heredado. Desde esta perspectiva, implementar el caos es destruir la ilusión de un mundo regulado naturalmente por leyes precisas. Si el orden es absurdo y, por el contrario, el desorden es un estado natural negado por la obsesión humana de controlar y producir algún tipo de organización, la única manera de vivir de acuerdo a las leyes de la naturaleza es dejándose arrebatar por el caos.

Mi método consistía, ni más ni menos, en una imitación, sólo que mucho más confusa, de la vida: si la única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión, la continua disolución de las formas en la nada, para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución, no hacía falta expresarse el cerebro inventando artificios: bastaba ofrecer a mis huéspedes una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre, para sumirlos en el caos. (36)

Sin embargo, la felicidad primera se empaña a medida que se amplifican las situaciones caóticas. El “gobernador del caos” que como Gatsby repasa cada detalle de sus fiestas, pronto descubre que el estado de desorden es difícil de mantener y que no siempre se puede manipular el azar. Como en la física, los efectos del salto cuántico son efímeros. Según Schrödinger, el cambio de configuración en la estructura de los átomos se da de manera arbitraria pero se trata de fluctuaciones hacia un nuevo orden. El azar produce el cambio pero el caos vuelve a ordenarse porque la naturaleza se contradice a sí misma. Las contradicciones de estas teorías ya fueron señaladas por diferentes escuelas.

En la década del 60, el físico belga Ilya Prigogine y sus discípulos trabajaron en el estudio de los organismos que se auto-organizan. Esta postura encuentra una forma de contrarrestar el desorden que rige las leyes naturales a partir de islas que son capaces de crear orden en el caos. Si existen organismos altamente complejos que se auto-organizan (como es el caso del ser humano), es posible que el orden surja espontáneamente del caos. Prigogine llama estructuras disipativas a los sistemas que logran desintegrar la entropía. Se trata de organismos inscriptos en una dialéctica entre el azar y la necesidad, seres que evolucionan alejándose de la evolución entrópica única. No sólo los seres vivos sino también las estructuras colectivas como las organizaciones ecológicas y humanas participan de esta capacidad que les permite eludir el caos. Aunque parezca una contradicción, estas organizaciones definidas por un estado de no equilibrio, calificadas de inestables, logran transformar a la disipación en una cualidad positiva. El caos, entendido como el orden natural que tiende hacia el máximo equilibrio, esconde un componente impensado que es el de la estabilidad. La tendencia de las cosas hacia el desorden es una tendencia a la homogeneidad, traducida en termodinámica como la

muerte térmica. Los organismos complejos se caracterizan por una inestabilidad que los mantiene alejados de la homogeneidad entrópica. Entonces, las estructuras disipativas parcializan los efectos de la entropía manteniéndose en un estado de no equilibrio que está marcado por ciertas regularidades.

Una ciudad cualquiera mantiene su estructura, no porque permanezca aislada, sino porque intercambia continuamente “bienes” con el campo que la rodea. La ciudad es un sistema abierto, ubicado permanentemente en condiciones de no equilibrio. Éstas son las características distintivas que conducen a un estado estable y estructurado. (Prigogine 46)

La resistencia de estos organismos complejos, como las ciudades, como el país del gobernante del caos, deshace los intentos de caotizar la realidad. El optimismo que inunda los sistemas físicos, aquellos que se mantienen abiertos y que hacen que a través del intercambio y la auto-organización la entropía decrezca, parece destruir la utopía caótica del cuento. La esperanza que justifica científicamente el progreso (el hombre es capaz de imponerse a la dispersión natural), se lee como una traición. La fiesta del caos, extendida por pedido unánime “a todo el perímetro urbano” se transforma en la vida misma, el narrador se convierte en el “dictador virtual” del país y el orden vuelve a ser reestablecido. En la forma de una nueva revelación, el gobernador del caos resulta vencido por las estructuras que disipan su bien intencionado desorden:

¿qué sentido podía tener sino el de un retorno a la vieja vida, rutinaria, y al fin de cuentas ordenada de antes? ¿Qué importaba si ahora los verduleros eran ex marqueses y los bomberos ex financistas; qué importaba si el verdugo había sido obispo y los ministros basureros? El caos era siempre el mismo; el viejo orden

sólo se había llamado orden porque al hombre le encantaba usar esa palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos. (42)

El sistema implementado sufre su propio boicot ya que no deja de auto-ordenarse. El ahora desilusionado gobernante del caos comprende, frente al fresco medieval que representa “La danza de la muerte”, que su universo caótico es imposible porque él mismo forma parte del complot organizador. La sentencia es irrefutable: no se puede implementar el caos porque “no bastan cinco o seis siglos para cambiar la fisonomía del hombre; probablemente cuarenta años antes Venus ya se acostaba con el chimpancé, y la humanidad danzaba al borde del abismo, y alguien se hacía la ilusión de dirigir la danza” (43) Como el demiurgo de las ruinas circulares, el ansioso gobernante comprendió que era el sueño de otro hombre, que no es él la conciencia que decide y practica los cambios, sino “una presencia invisible, como tal vez lo era la muerte en el fresco medieval”(42)

Detrás del orden está el azar que lo desestabiliza pero éste sigue siendo incontrolable. La paradoja radica en que las fugaces intervenciones del azar sólo dejan el sabor liberador del caos porque “el estado de fiesta permanente se convierte en estado de normalidad” (43) Es la victoria del orden: el hombre triunfa sobre la naturaleza y se impone a la disipación. Una vez alcanzado este conocimiento, el narrador del caos debe resignarse a “desempeñar el papel de gobernante justo, laborioso y progresista”(43).

Sin embargo, las consecuencias de esta revelación no se miden únicamente en términos físicos sino que pasan a cuestionar directamente los sistemas de significación. “El caos” puede ser leído desde una perspectiva filosófico-científica pero además refuerza el absurdo del universo o al menos de las premisas con las que fue pensado. La irracionalidad que adultera a las ciencias se corresponde con la crisis de sentido que

afecta al lenguaje. La entropía física se vuelve también lingüística y la muerte por dispersión se traduce en la ruptura del orden que ceñía la dirección significativa entre las palabras y las cosas. A continuación, otra lectura de “El caos” hará más explícita la transposición del desorden científico al desorden de las leyes de comunicación y permitirá esbozar cómo las escrituras migrantes utilizan esta inestabilidad para desafiar las convenciones narrativas.

2. 5. La gramática de la disipación

La inquietud filosófica que abre “El caos” se plantea como un problema teleológico. El narrador quiere saber “¿Cuál es el verdadero sentido y cuál la finalidad del universo?” (8) Sin embargo, todos los esfuerzos dedicados a resolver esta incógnita derivan en el descubrimiento de la nada existencial que podría traducirse, en su correlato mundano, en el sin-sentido de la vida. Si es cierto que el destino del universo corre hacia su lenta disipación, la vida (aunque sea un enclave efímero de organización) carece de sentido, se revela como “la suprema inexistencia de nuestra existencia”. Esta paradoja transforma el problema filosófico en un fenómeno lingüístico, ya que resulta absurdo buscar el significado de algo más allá de las palabras. Esta confusión de la metafísica con el empirismo termina afectando la interpretación del caos. El interrogante filosófico debería buscar una respuesta lingüística ya que el sentido sólo puede ser atribuido a una oración, sentencia o proposición en su correspondencia con la realidad. Para que las preguntas sobre el sentido sean legítimas deberían aplicarse exclusivamente dentro del lenguaje. Esto ha sido señalado por Ludwig Wittgenstein en sus reveladoras lecciones

que inscriben al lenguaje como punto crucial en el que la ciencia y la filosofía se debaten. La intención es separar la filosofía de su aparato lógico unidireccional para que pueda desarrollarse en el campo de la diversidad lingüística. Lo que proponen las escrituras migrantes es esta conciencia de la multiplicidad que tiene origen en el uso del lenguaje. De esta manera entra a jugar un papel indispensable la narrativa como proceso que permite el conocimiento de la realidad. No se trata de reemplazar la filosofía sino de reconocer su potencial narrativo a partir de una apertura que tiene que ver con los juegos del lenguaje. Como las escrituras migrantes parecen eludir siempre una única orientación, se acomodan sin dificultades a las posibles variaciones de sentido que el lenguaje “en práctica” hace posible. Dos puntos son centrales en esta relectura de la significación: la riqueza del lenguaje corriente capaz de romper las estructuras rígidas del lenguaje científico y las infinitas variaciones que el juego lingüístico promueve a partir del desplazamiento del sentido, el cual deja de pertenecer al universo cerrado de los signos para ubicarse en el contexto en el que éstos son empleados.

Wittgenstein traslada el énfasis de los estudios lingüísticos al plano del lenguaje común, afirmando que la filosofía usa las palabras buscando una esencia que en realidad no poseen fuera de las reglas del juego lingüístico en el que fueron concebidas: “What we do is to bring words back from their metaphysical to their everyday use” (48e) Se trata, entonces, de reconocer la estructura de una pregunta del tipo, ¿cuál es el sentido del universo? como un simple fenómeno lingüístico en el que el significado de una palabra está determinado por su uso, como lo es en el lenguaje cotidiano. De esta manera, lo que está puesto en dudas es la referencialidad, ya que no siempre una palabra tiene un objeto

que le corresponde en el mundo exterior al lenguaje. La ambivalencia del “significado” se potencializa al inscribirse en las reglas del juego lingüístico.

Los relatos de *El caos* reconocen las posibilidades liberadoras del sinsentido y no le temen a la crisis de significación. Son textos que trabajan destruyendo certidumbres y cuestionando certezas. Esta misma inestabilidad hace propicia una mirada crítica que acepta múltiples entradas. La lectura tradicional dirigió su análisis hacia la impronta política, centrándose en los conflictos de las masas que el peronismo corporizó a nivel público. Es cierto que algunos de los cuentos parodian la invasión de la barbarie y la retirada indignada de la elite intelectual. La inmersión del protagonista de “El caos” en el Carnaval del pueblo lo testifica. Pero este contacto del sujeto con la masa, en términos ideológicos de la civilización con la barbarie, se reitera en el viaje del Prosecretario del partido Carlos Trenti al carnaval de Colquetá. El cuento se llama “Felicidad” y narra el exterminio de toda oposición en manos del pueblo. El ingenuo funcionario es enviado a la Provincia sólo para calmar la efervescencia de la muchedumbre que termina ofreciéndolo en sacrificio como si fuera uno más de los muñecos que queman en las hogueras de sus fiestas paganas. Estas entradas vinculan la obra de Wilcock con la tradición literaria nacional, desde *El Matadero* de Echeverría (1871) hasta “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy (1967). A la intención de reflejar las dicotomías que el peronismo representó históricamente se suma el desafío enigmático de retratar a sus héroes. “Casandra” es evidentemente una escritura de Evita y sus dotes de hechicera popular.^{lxxxvi}

Sin embargo, la destreza narrativa de Wilcock se impone con mayor fuerza en aquellos relatos en donde la parodia es sólo un mecanismo que hace posible el pasaje a lo

fantástico (siempre interceptado por algún grado de crueldad). En esta corriente, la filiación del canon lo entronca a la narrativa de Julio Cortázar. El cuento, “La fiesta de los enanos” podría fácilmente incluirse en la serie que analiza el desmantelamiento de la moral burguesa y la pérdida de privilegios ante la irrupción de la barbarie. En este sentido, “Casa tomada” (1951) es más que un cuento fantástico ya que le han sido atribuidas todas las angustias de una clase que se sabe en decadencia.^{lxxxvii} Esta interpretación política podría resonar en “La fiesta de los enanos” en donde Raúl, un “negrito tucumano” se hace presente en la casa de la calle Solís para revertir las normas de convivencia. El universo idílico de Güendolina y sus dos enanos (transposición de la familia como institución social) transcurre pacíficamente entre rutinas ordenadoras: almuerzos compartidos, siestas, conversaciones nocturnas y afectos recíprocos que compensan la soledad de la viudez. La llegada del sobrino desencadena una catástrofe. La invasión de la casa es mucho más efectiva (Raúl se mete en el dormitorio con Güendolina y desplaza a sus antiguos compañeros) pero esta insolencia no queda impune. Los enanos, amantes conceptuales de la dueña de casa, consuman la venganza y la antigua dicotomía se rompe ante la presencia de lo irracional-grotesco. No hay vencedores o vencidos sino caos, azar y disipación. En el siguiente acercamiento, la perspectiva crítica tomará el camino del desorden físico transmitido al lenguaje para proponer una lectura fuera del canon. Wilcock merece esta consideración ya que él mismo ha propiciado este tipo de distanciamientos.

Si “El caos” proponía una estética de las ciencias físicas haciendo de la teoría del caos una premisa de escritura, “La fiesta de los enanos” instaura la incógnita filosófica en el centro mismo del lenguaje. El caos entendido como la falta de orden encuentra su

contrapartida en el lenguaje que, como sistema, encarna los desafíos del orden.^{lxxxviii} En el relato, las menciones del azar científico continúan, ya sea como explicación de una catástrofe: “como aquellos astros del sistema solar llamados cometas, que nadie sabe de dónde vienen ni cuándo aparecerán, y menos todavía qué destrucciones ni qué aniquilaciones de materia o de energía hasta ese día indestructible acarrearán a su paso” (50) o como desvíos no pronosticados : “La señora Marin había demostrado ser como esos planetas o asteroides que avanzan incansablemente sobre la misma órbita, durante años y siglos, sin cambiar de trayectoria, hasta que un día sufren la incalculable sacudida de algún cataclismo interestelar, y cambian de dirección para siempre, sin darse cuenta ...” (63) que tratan de explicar la conducta humana como un desprendimiento natural del caos que gobierna el universo. Pero finalmente estas especulaciones acerca del sentido filosófico ceden su espacio a la preponderancia del sentido lingüístico.

La pregunta por el sentido de la vida va a discutirse directamente en el lenguaje de la vida cotidiana. Desde el comienzo, el lenguaje marca la relación casi erótica de los enanos con la dueña de casa. Las veladas nocturnas que pasan en la habitación de Güendolina son la encarnación del deseo, lo que da sentido a todas sus actividades diurnas como preparación para el diálogo socrático: “Los enanos de la calle Solís se distinguían por el eclecticismo de su conversación, por la originalidad con que encaraban los más diversos problemas, y también por su buena educación...” (45). La conversación no sólo implica un circuito de comunicación sino que ubica al lenguaje en el plano de la pragmática. Ya no se trata únicamente de discutir si el sentido debe hallar un correlato en la realidad externa al lenguaje, ignorando la instancia de la comunicación, sino de enfatizar la multiplicidad de sentidos que se desprende de su uso. Desde esta perspectiva,

el primer objetivo de las conversaciones es mundano, el placer de la distracción: “De noche, una vez apagadas las luces de la casa (...) los enanos la entretenían con su conversación. Temas no le faltaban, y todos parecían interesarles” (44). Las veladas nocturnas compensan la falta; Güendolina transfiere la ausencia de su marido (y el deseo erótico) a las disquisiciones sobre el mundo en general para las cuales se preparaba con ahínco. “(...) se pasaba las tardes leyendo revistas, en perpetua soledad, escogiendo aquí y allá noticias y comentarios de actualidad, así como apotegmas de carácter general, que luego le permitirían durante la noche mantener encendida la llama del diálogo con los enanos” (46).

Esta centralidad del lenguaje se desliga de las premisas del lenguaje científico, aquellas que aún se dejan engañar por el sentido unívoco de las palabras para ampliar el horizonte de significación que abarcaría todas las formas de la vida: la conciencia, la emoción, las intenciones. Una conversación podía empezar, por ejemplo, con temas triviales: “¡Qué frío hace esta noche! ¿No le parece?” (55) simplemente como una manera de hacer que el diálogo siga hacia adelante. Pero además se agregan subrepticamente otras finalidades que buscan una acción fuera del lenguaje. Lo narrativo se une a lo formativo porque el lenguaje implica no sólo una forma de referirse a la realidad sino una manera de ser o de estar en el mundo. La afirmación de Présule podía producir otra narración; que la viuda comenzara a contar la historia de la pérdida de su marido (quien había muerto de frío una noche de invierno porque su mujer no quiso abrirle la puerta ofendida por una discusión trivial), o un pedido, Anfibio queriendo meterse debajo de las cobijas en la cama de su dueña.^{lxxxix}

Cuando el lenguaje asume la multiplicidad propia del uso, algo tan simple como entender que una palabra tiene más de un significado, el análisis lingüístico admite otro componente que nunca le fue ajeno pero que la ciencia y la filosofía desdeñan: lo lúdico.

Dice Wittgenstein:

how many kinds of sentences are there? Say assertion, question and commands?-

There are countless kinds: countless different kinds of use of what we call

“symbols,” “words,” “sentences.” And this multiplicity is not something fixed,

given once for all; but new types of languages, new languages-games, as we may

say, come into existence, and others become obsolete and get forgotten. (11e)

En los juegos donde interviene el lenguaje, la palabra entra en acción. “the speaking of language is part of an activity, or of a form of life” y el lenguaje pasa a ser parte de todo lo que el hombre hace. Esta incorporación del lenguaje a la vida resalta una implicación que tiene que ver con la puesta en práctica: al usar el lenguaje se manipulan las palabras siguiendo acciones que están imbricadas en estos juegos. Se trata de admitir las posibilidades de combinación, reconocer el sentido no en la naturaleza de los elementos sino en sus relaciones. Como en el símil del ajedrez que funciona para explicar los juegos lingüísticos. “We talk about it (language) as we do about pieces in chess when we are stating the rules of the game, not describing physical properties” (47e). A partir de su uso, las palabras son leídas de muchas maneras. No solo sirven como tema de conversación sino que se vuelven instrumentos que responden a una intención. Esta conciencia adquirida por los integrantes del ménage nocturno armoniza las reglas del juego: los enanos distraían a Güendolina con observaciones de carácter general “No le

habían gustado nunca las referencias a hechos materiales, exceptuando esas interesantes noticias sobre reinas y artistas de cine que suelen traer las revistas ilustradas, personas que de todos modos se encuentran suficientemente distantes del lector como para parecer inmateriales” (53), ella olvidaba la muerte de su marido y la vida seguía su curso. El lenguaje puesto en práctica durante las conversaciones reproduce las formas originarias del lenguaje corriente, en el sentido de que se apoya en las descripciones más que en las explicaciones. Pero, por otro lado, todo lo que los enanos hacen puede interpretarse a través del juego lingüístico que adquiere significado en tanto se observen las acciones entrelazadas o involucradas en el juego. Sus conductas están orientadas por juegos primitivos en los que intervienen las palabras, como Présule que siempre “había corrido por toda la casa (...) escondiéndose detrás de los libros para esperar el paso de Güendolina y asustarla haciendo “Cu-Cú” (68) o los juegos lingüísticos de Anfio que usa el lenguaje como si estuviera siempre aprendiendo a hablar de nuevo:

Aunque esa mañana parecía perfectamente incapaz de aprender el breve discurso que su compañero le había encomendado. Confundía las palabras; cuando imitaba la voz gruesa del muerto, se distraía, olvidándose por completo de lo que estaba diciendo, para prorrumpir en chillidos incoherentes; intercalaba bromas, se rascaba, se interrumpía para alisarse el pelo de los hombros, y en el momento menos pensado se echaba al suelo y se quedaba dormido. (58)

Sin embargo, este regreso a la lengua primitiva, especie de Edén lingüístico donde cada palabra recupera su multiplicidad, se interrumpe por la llegada de Raúl. Este acontecimiento cambia el curso de las conversaciones en las cuales los sentidos empiezan a entremezclarse como si se desconocieran las reglas del juego. Ya no se trata del placer

o del entretenimiento sino de las especulaciones. Como en el reino de Alicia, las palabras se desprenden de su peso nominal y se ponen en movimiento: “-¡No se soporta más, no se soporta un día más!” “-Así es. Su insolencia no conoce límites” (55). El diálogo empieza a fluir hacia otros sentidos que parecen alejarse de la serie primigenia. Así, la doble serie que define a las paradojas, aquella que incluye en la serie del sentido su sin-sentido radical, se hace explícita. Este cambio en la estructura de la comunicación incorpora dos principios: el de la multiplicidad validada por el uso que Wittgenstein asocia a una forma de vida (de la que el lenguaje es sólo su instrumento); y la riqueza de la doble serie que entiende al sentido como producto del sin-sentido. En el primer caso, los efectos del juego lingüístico deben buscarse en las reacciones que estos provocan. Ante el anuncio de la muerte de Raúl, Anfio no recurre a una respuesta lingüística sino que “se precipitó hacia el cuarto de baño, destapó el frasco de agua de Colonia de Güendolina, y empezó a bebérsela a grandes sorbos, cantando al mismo tiempo “La Violeta, la va, la va” (71) En el segundo, la serie del sentido se enriquece con la incorporación del sin-sentido. Ante el anuncio de otra muerte, esta vez la de su bienamada dueña, ocurre la siguiente escena:

Completamente desnudo bajo su mantón bordado de grandes rosas rojas, Anfio se asomó a la puerta del dormitorio y preguntó qué pasaba.

-La señora ha pasado a mejor vida- le contestó Présule, mordiéndose los labios. Las lágrimas le corrían copiosamente por sus negras mejillas.

-Yo, en cambio, no tengo nada de sueño- exclamó Anfio. (72)

La réplica de Anfio responde a la ruptura de las analogías del lenguaje cotidiano, “pasar a mejor vida” con otro desvío donde el sentido no se pierde sino que aparece siempre desplazado, “yo en cambio no tengo nada de sueño”.^{xc} Esta ruptura de la serie del sentido

se hace cada vez más frecuente hasta prorrumpir en estallidos que llevan el lenguaje hasta el límite de la significación. Présule jugando con las palabras: “¿Para qué sirve la nariz, para qué sirve la nariz? (75) mientras perfora los orificios de Raúl en una parodia del cuento infantil de Caperucita o a la clausura del diálogo, Anfió saliendo abruptamente de su escondite gritando: “¡Hurra! ¡Bravo! ¡Hurra!””, para ser echado a empujones ante la impasible Güendolina que “no hizo ningún comentario” (62). La proliferación del sentido se vuelve conciente cuando los enanos reinstauran el lenguaje en el marco del uso. Sin embargo, para combatir la contingencia de la significación, es necesario establecer las reglas del juego y ceñirse a ellas. Una vez desarticulado, el desorden del mundo exterior contamina el orden del lenguaje haciendo que el sentido se disperse. Una vez más, el orden lingüístico se revela como parte del universo entrópico en el que el hombre trata de comunicarse.

Este punto de contacto entre la ciencia y el lenguaje desemboca en una nueva conciencia de sus fallas. De manera natural, la entropía científica entronca con la entropía informática al hablar esporádicamente de comunicación con el entorno. Robert Wiener (1950) ha estudiado las interferencias que inciden en las transmisiones mecánicas a partir de las órdenes que se les da a las máquinas. “En las comunicaciones y en la regulación luchamos siempre contra la tendencia de la naturaleza a degradar lo organizado y a destruir *lo que tiene sentido*, la misma tendencia de la entropía a aumentar, como lo demostró Gibbs” (19). Si se adaptan los postulados científicos a la teoría de la información, las consecuencias en cuanto a la degradación del orden al desorden, son equivalentes.

Trasladando la segunda ley de la termodinámica, la cual asegura que un sistema puede perder orden y regularidad espontáneamente pero nunca adquirirlo, a su correlato en la teoría informática se entiende entonces que “un mensaje puede perder orden espontáneamente en el acto de transmisión pero nunca ganarlo” (7). Cuando alguien se comunica nunca está seguro de transmitir la integridad del mensaje. Esto es así porque las transmisiones se basan en la regularidad y en la repetición de patrones que, cuanto más regulares son, mayor información transmiten, pero los modos y usos del lenguaje muchas veces se alejan de esos modelos. Para explicar las fallas de comunicación, Wiener recurre a la noción de pérdida como disminución de orden. Se trata de organizar los mensajes eludiendo las secuencias caóticas de símbolos o modelos que hacen imposible la comunicación. Dado que en todo proceso de transmisión se pasa por diferentes estados en los que hay actos de traducción, la información termina siendo disipada. (Esto confirmaría la imposibilidad de la traducción de ser “fiel” a un mensaje original). Sin embargo, algunas proporciones de la pérdida pueden ser recuperadas a través del *feedback*. Así es como funcionan las máquinas y así es como se relacionan los seres humanos, adaptándose a la naturaleza caótica. “The process of receiving and of using information is the process of our adjusting to the contingencies of the outer environment, and of our living effectively within that environment”(19). Este proceso de ajuste tiene que ver con la necesidad de contrarrestar la entropía pero además involucra la instancia performativa, la traducción del juego lingüístico en acciones, la puesta en uso del sentido.

Asumiendo esta perspectiva en el cuento, cuando la conversación es vedada, el sentido se desplaza a otra serie que reemplaza la acción por la función poética.

¡Adiós conversaciones, adiós brillantes comentarios, adiós noches de verano lentamente saboreadas, *mientras un rayo de luna llena se desplaza con pereza desde la cómoda hasta el tocador, y el perfume de los paraísos en flor entraba desde la calle por la ventana entreabierta, para mezclarse con los perfumes baratos y familiares de Güendolina!* (65)

La parodia lírica sustituye el deseo de comunicación y el sentido se ensimisma. Los enanos terminan aislados, se transforman en un sistema cerrado incapaz de contrarrestar los efectos de la dispersión. Su único lazo con el mundo es un lenguaje que carece de interlocutor ya que Güendolina pierde su carácter nominador para ser “la compañera de lecho” de Raúl.

(¡con qué íntimo desgarramiento, como si un alambre de púas le ciñera el corazón, el enano aplicaba esta nueva denominación a aquella que había sido intocable deidad protectora de sus vidas, venerado numen de tantas veladas exquisitas y hoy más lejanas que un sueño irrealizable, perfecta inspiradora de entusiasmos y afectos!). (65)

La inanidad termina embelesando la fiesta de los enanos como el gobernador del caos a sus convidados. La entropía científica que tiende a la lenta dispersión de la energía se resuelve en el goce de las delicias mundanas, allí donde “el pescado resolvía las contradicciones de la realidad”. El banquete final que sucede a la muerte de Raúl y a la clausura de las conversaciones con Güendolina, culmina en la disolución del lenguaje que se fuga a otra serie: “La luz eléctrica suscitaba reflejos dorados en las latas abiertas, centelleaba sobre el vidrio de las botellas vacías, destacaba las rosas rojas del mantón de seda abandonado en un rincón de la cocina” (77).

Este final que Reinaldo Laddaga juzga inánime (no por azar titula su capítulo sobre Wilcock “Maneras de abandonar un cuento”), es en realidad el inicio de un giro en la narrativa migrante del autor. Aceptar el desafío de una escritura que se construye a partir de la desintegración es plantear otros modos de contar que van a diferir de las grandes narrativas. Alejándose de los principios tradicionales que marcaron una dirección moral a las narrativas trasplantadas (contar el exilio desde una poética espacial, adentrarse en las profundidades de la nostalgia, enfatizar la desilusión de la resistencia política), Wilcock implementa una fuga constante por la tangente del sin-sentido, usando la entropía como un modo de lectura y escritura, el caos como procedimiento y los juegos lingüísticos como catalizadores del sentido en uso. Asumiendo las posibles objeciones de caer en “relatos que no progresan, se precipitan en la intrascendencia, en la falta de significación, en la trivialidad”. (Laddaga 128), su escritura migrante apuesta por la apoteosis de lo banal como forma de significación, a riesgo de que muchos lo consideren una pérdida de energía.

La dispersión de sentidos asumida por las escrituras migrantes se inicia con un interés por las formas discursivas que incitan a la disipación. Los medios masivos y la difusión de los bienes simbólicos promovidos por la industria cultural son espacios que privilegian y dictaminan los momentos de esparcimiento. Por esta razón, las narrativas que apuestan por la distensión del caos y las virtudes de la trivialidad hacen uso de los medios como forma de orientar sus migraciones. El mismo relato que habla de la inestabilidad del lenguaje en uso, se inspira en las narrativas del imaginario mediático. “La fiesta de los enanos” no es sólo la celebración lingüística del sin-sentido que lleva a

la dispersión. También es el descubrimiento de una manera de catalizar los dispositivos artificiales de los medios para conseguirla.

2. 6. Teoría del caos: Inversiones, desorden y juegos de azar.

Los hechos inquietantes que Wilcock descubre en la prensa a través de las noticias tecnológicas son disparadores que estallan en sus ficciones narrativas. A través de una selección proteica de casos clínicos, descubrimientos asombrosos, curiosidades científicas y conductas extrañas arma una colección que funciona como una máquina de fabricar historias. Para Wilcock, la esfera técnica es más que un archivo de ideas. Es una forma de escritura: sirve para comparar, metaforizar y construir analogías, es un juego narrativo del que hace derivar sus ficciones. Por esta razón *Fatti Inquietati* es casi un borrador, un plan de trabajo que organiza y cambia la escritura de *Il Caos*, su primer libro de relatos del que ya han sido analizados los cuentos “El caos” y “La fiesta de los enanos”.

En esta sección, las teorías científicas que han sido estudiadas en ambos relatos se leerán a la luz de las resonancias mediáticas que los unen con *Fatti Inquietanti*. Los cuentos que forman parte de *Il caos* fueron escritos en español entre 1948 y 1960 y, la mayoría, ya habían sido publicados en diarios y revistas hispanoamericanas antes de que saliera como libro. Si bien la simultaneidad de publicación (*Il Caos* y *Fatti Inquietante* se publican en 1960 por el mismo sello de la editorial Bompiani) podría indicar ya un

vínculo de trabajo compartido, la relación entre ambos involucra la contaminación del mundo tecnológico que primero se explora a través del discurso periodístico para luego extenderse hacia la construcción del relato ficcional. El resultado de esta mezcla es una escritura inspirada en la voz objetiva y autorizada de los medios que hace uso de las fantasías técnicas para crear un relato fantástico muy distinto al tradicional.

Tomando los fragmentos de *Fatti Inquietante* como matriz narrativa es posible encontrar las conexiones que hacen rizoma en los cuentos de *El caos*; una especie de gestación que aparece disgregada en las anotaciones microscópicas de la colección periodística, pero se vuelve escritura en la construcción de las historias. El análisis del cuento “La fiesta de los enanos” da una idea precisa de cómo funciona este universo tecnológico ensayado previamente en el formato del fragmento. La vida rutinaria de Güendolina, recientemente viuda y aquejada de la soledad ineludible que viene después de la muerte, se va encausando en forma armónica alrededor de la compañía de sus dos huéspedes excéntricos, Présule y Anfió, dos enanos eunucos que la distraen con sus conversaciones. La paz hogareña se ve interrumpida por la llegada de Raúl quien se cruza sensualmente al invadir el triángulo erótico que forman los de la casa. El cuento narra la historia de una desaparición, cómo los enanos planean, practican y ejecutan la tortura y muerte del intruso, pero también cómo se denuncian los peligros de la masificación, la amenaza constituida por un tipo de saber que está al alcance de todos y que ya está perturbando las relaciones poder.

En primer lugar, está la obsesión permanente sobre las leyes que rigen el universo. Como muchos otros relatos del libro, la idea principal gira en torno al caos como fuerza que organiza los sistemas de relaciones y afiliaciones. Pero la novedad de

este concepto radica en que la funcionalidad estética deriva de una legitimidad científica. Los estudios físicos sobre las leyes del caos y la fuerza de atracción entre planetas, originan una explicación mecánica que puede ser aplicada también a la conducta humana. Cuando los enanos del cuento ven amenazado su minúsculo universo formado por la íntima y obscena relación que tienen con su dueña Güendolina, encuentran en el discurso científico la justificación de los cambios que llevan a la destrucción de la familiaridad.

La señora Marín había demostrado ser como esos planetas o asteroides que avanzan incansablemente sobre la misma órbita, durante años y siglos, sin cambiar de trayectoria, hasta que un día sufren la incalculable sacudida de algún cataclismo interestelar, y cambian de dirección para siempre, sin darse realmente cuenta, sumisos y obedientes a las leyes Newtonianas; como si tuvieran en el fondo la seguridad de que todo el espacio está a su disposición, que una trayectoria no es mejor ni peor que otra, y que lo esencial es girar cíclicamente. Tanto más si la órbita nueva resulta ser una de las anteriores. Poco importa, por otra parte, si en ese cataclismo el planeta se desprende de alguno de sus satélites: un astro siempre puede prescindir de sus satélites, o procurarse otro. (63)

El determinismo que en las ciencias físicas podría traducirse como la ley fundamental de la mecánica, se lee también como explicación de los hábitos de la intimidad. Güendolina no necesita pensar o interpretar, su conciencia es parte de una conciencia colectiva que no se percibe ni se escruta interiormente. Asociada a la industria cultural, ésta sería la actitud de la recepción de masas, sin digestión, sin razonamiento, sin crítica. Sin embargo, el resultado de estas leyes que derivan de la ciencia es contradictorio, hay efectos que no se desprenden necesariamente de la norma, elementos que parecen estar sujetos a otro orden

distinto y alternativo que, en el caso de la física y también de los relatos, está supeditado a la arbitrariedad.

Las leyes de la física postuladas por Newton empiezan a ser socavadas por la imposibilidad de predecir resultados a partir de sistemas cuyas condiciones no estén dadas de antemano y no sean manipuladas por el laboratorio. La mecánica estadística propulsada por Gibbs establece nuevas leyes basadas en la probabilidad más que en las certezas. De aquí derivan los estudios sobre sistemas de no equilibrio, la teoría del caos y la termodinámica. Según afirma Ilya Prigogine en su estudio sobre la irreversibilidad del tiempo:

Classical science emphasized order and stability now, in contrast, we see fluctuations, instability, multiple choices, and limited predictability at all levels of observation. Ideas such as chaos have become quite popular, influencing our thinking in practically all fields of science, from cosmology to economics. (4)

Esta es una primera introducción física al problema del tiempo filosófico pero que roza otro campo importante para la desestabilización de la mecánica clásica: la intromisión del azar como parte de las explicaciones científicas. La investigación periodística realizada en *Fatti Inquietante* se detiene frecuentemente en estos temas: “La indeterminación fundamental”, (74) donde se desacraliza la infalibilidad de los fenómenos atómicos, “Curiosidades estadísticas” (43) en donde se descubre que es imposible hallar una serie desordenada de números en el entorno real, o “Ninguna verdad es irrefutable” (52) en donde se remarca que los resultados de la mecánica son siempre probabilidades ya que no se pueden reproducir las condiciones primarias de cada experimento. La serie de estas anotaciones está orientada por la exploración de distintos campos: la astronomía, las

matemáticas, la química, la biología y la psicología. Este interés científico que se une a la valoración de la imaginación técnica ordena el proceso de creación y lleva a encontrar los vínculos entre estas teorías y el arte. A propósito de las objeciones realizadas por Karl Popper acerca de que las conclusiones científicas nunca pueden considerarse definitivamente probadas y que deben mantenerse en el ámbito de las aproximaciones, se concluye que esta nueva “filosofía de la ciencia podría establecer una diferente y curiosa conexión entre las ciencias de la naturaleza y la estética” (53). Esta conexión es la que Wilcock ejercita en su libro de relatos, implementando procedimientos que derivan de sus investigaciones científicas. El más notorio se refiere al uso e incidencia del azar.^{xci}

La importancia del azar en la construcción de los relatos fantásticos, es evidente en muchos escritores vinculados por la tradición a Wilcock. Si consideramos la obra de Julio Cortázar, no sólo en sus cuentos sino también en sus novelas, la incidencia del azar es tan fuerte que pasa de la exposición de una teoría al intento de manipular ese mismo desorden para crear una estética capaz de escapar al orden impuesto por la narrativa. *Rayuela* y su tablero de dirección invita a imaginar otros órdenes posibles. El salto deslíneal de los capítulos es un ejemplo de esa persecución de la arbitrariedad (corporizada formalmente en *62. Modelo para armar*), mientras que los encuentros fortuitos en el subte enlazados magistralmente en “Manuscrito hallado en una botella” sintetizan la suerte del azar como tema. El azar es para Cortázar destino, una especie de *phatos* griego del que es imposible escapar pero que tiene todavía el halo romántico de encuentros ineludibles que niegan la explicación trivial de las coincidencias. Por el contrario, para Wilcock, si bien el azar es una diferencia que rompe con las reglas del determinismo, no escapa a la sistematización. No se trata de la liberación total contra un

orden establecido, aquél de la lógica o la razón, el del determinismo científico, sino de la imposición de otro orden diverso pero atrapado en la repetición de sus propias formas simétricas. En el cuento, los enanos presienten la amenaza del mundo exterior, temen la entrada del azar en ese sistema cerrado que es su triángulo erótico.

A pesar de su reducida experiencia del mundo, no ignoraban que la calma y la relativa felicidad que las semanas, los meses, los años les deparaban con tan homogénea regularidad, no eran más que un respiro provisional concedido por el destino, ese dragón que está siempre alerta esperando un momento nuestro de distracción para golpearnos con la aparente ferocidad de sus zarpazos (que en el fondo no es más que una de las tantas manifestaciones de su indiferencia) No ignoraba que el mundo exterior está poblado de fuerzas incontrolables, influencias que por su misma inocencia no merecerían ser llamadas malignas, pero que son de todos modos capaces de hacernos mucho más mal que una hueste de demonios.

(50)^{xcii}

La normalidad es un estado provisorio destinado a colapsar. Pero estos cambios bruscos de fortuna no señalan más que el advenimiento de otro sistema tan rígido y ordenado como el anterior. Si recordamos el análisis de “El caos”, la desilusión del gobernante es la máxima exposición de esta confirmación ya que al querer implementar un gobierno caótico reproduciendo el azar que encuentra en la vida cotidiana, la última respuesta es el fracaso. El proyecto caótico es incongruente y el inocente gobernante rebelde se convierte en uno más de los políticos progresistas que antes detestaba.

La desorientación de los enanos (que no logran controlar el azar a pesar de librarse a conductas altamente instintivas) se repliega hacia el extremo de la

planificación. Guiados por el imaginario de los medios, se abocarán a poner en práctica el orden dictado por la comunicación satelital. En el orden textual, las narrativas migran de la inestabilidad científica al mundo virtual del imaginario massmediático.

2. 7. Máquinas literarias: apropiaciones y usos de la cultura popular

La siguiente exploración de Wilcock cambia el foco de atención, de los hábitos generados por los medios a los modos de percepción de la cultura popular. Hay un interés especial por registrar cuáles son las experiencias por las que transitan las masas (de mujeres, de obreros, de jóvenes, de toda la nueva audiencia que alimentan los medios) cuáles son sus gustos, preferencias y ceremonias. Del mismo modo en que la imaginación técnica es impulsada por la prensa, la cultura popular se identifica con estos diarios y revistas que tematizan la llegada material del progreso y promocionan el mundo del mercado cultural. A partir de una lógica económica se practica el consumo de los bienes simbólicos pero además, paralelamente se despierta la conciencia de los procedimientos. En las narrativas migrantes se trabaja con el reconocimiento de esta dinámica que encuadra las relaciones dentro de la industria cultural. Por eso los textos de Wilcock enfatizan la metacognición, la capacidad de poner en evidencia los mecanismos que mueven a las masas, desde la discusión sobre los métodos inductivos de la publicidad hasta la influencia de los astros del cine en las conductas de los adolescentes.

En una primera exploración contextual *Fatti Inquietanti* se detiene en recuperar resultados de encuestas sobre la democracia, “La nueva generación norteamericana” (208), en la defensa del consumo como principal actividad de las mujeres británicas

“Oráculos publicitarios” (118), en la apología de la juventud “El culto a James Dean” (206). La influencia de los medios, de las revistas, de la televisión y de la época dorada del cine crea un campo de saberes que circula derribando barreras sociales. Se trata de un modo de conocimiento mediante el cual los sectores populares mantienen la ilusión de acceder a las muchas vidas posibles. La difusión de información relativa al mundo de las divas y de los actores, de productos asombrosos que reflejan el sueño americano, recrea el horizonte de la imaginación técnica. La expresión que se refiere a “la vida imita al arte” se reemplaza por otra que indica que “la vida copia a los medios” y así es como estas fantasías massmediáticas funcionan como fuente de inspiración estética.

En el cuento, los enanos planean la muerte de Raúl y recurren a la colección de estos saberes populares para encontrar el mejor método que les permita ejecutar el crimen perfecto. Entre sus primeras hipótesis figura la del envenenamiento “se desharía de ese negro concupiscente; si fuera necesario lo haría desaparecer empleando medios químicos, como en la novela *Sin dejar huellas*” (68). Sin embargo, ante la falta de productos farmacéuticos se limitan a utilizar las pastillas para dormir que le habían recetado a la viuda cuando murió su marido. Llegando al extremo de libre interpretación de lecturas de toda índole, conciben la descabellada idea de la muerte por exceso sexual a partir de esta imaginación pseudo-científica que mezcla las teorías de la física con las del espiritismo más despreocupado. Présule, el más inteligente de los enanos,

Recordaba haber leído en un opúsculo escrito por un jesuita, una verdadera autoridad en la materia, que la insistencia en el pecado solía provocar las más serias enfermedades en el organismo, desde el cáncer hasta la tuberculosis. Cuando el chico se hubiera enfermado gravemente, se desembalarían de él

mandándolo a un hospital; la señora Marín, en cambio, era mujer y según el sabio jesuita podía hacer el amor cuantas veces quisiera, sin debilitarse. (56)

Sin embargo, los enanos no son los únicos que se hallan atraídos por los medios, fascinados por la posibilidad de un “saber hacer” que los involucra y que les abre un mundo de habilidades de fácil adquisición. La señora Marín también se manifiesta como una asidua lectora de novelas rosa como *Tutor y amante*, *Del altar al arroyo*, *Mariposas de madrugada* (56) en las que encuentra compensaciones sublimadas de su escasa vida sexual. Estas lecturas de evasión se complementan con las noticias que la viuda saca de revistas de moda, de las que extrae los temas que discutirá en las tertulias nocturnas con los enanos, único momento de placer que los tres aguardan durante todo el día:

No le habían gustado nunca las referencias a hechos materiales, exceptuando esas interesantes noticias sobre reinas y artistas de cine que suelen traer las revistas ilustradas, personas que de todos modos se encuentran suficientemente distantes del lector como para parecer inmatrimoniales; y también, como ya hemos dicho, la muerte de su marido, que le parecía el acontecimiento más interesante de su vida. (53)

Su sobrino, Raúl no es ajeno a este nuevo campo del saber. Las horas de encierro que el adolescente disfruta en soledad, no remiten a una exploración sexual sino al descubrimiento de la lectura. Pero su interés tiene que ver con el campo de los deportes, ya que prefiere los números de la revista *Hogar* de 1923 donde se describen las carreras de automovilismo, o las curiosidades tecnológicas que reproducen experimentos con animales: “Se pasaba los días leyendo unos cuadernitos que había traído en la valija, con figuras de ratones y gatos y otros animales que realizaban rápidos viajes siderales” (53).

La fascinación por este nuevo tipo de saber no termina sólo en la lectura sino que se extiende hacia la fantasía del inventor. Sarlo señala que este mito del éxito fomentado por la tradición americana de Edison en adelante, no sólo crea un sueño de compensación económica, sino que propicia un ideal de fama en el que la mediocridad se redime a través del invento. Así se desarrollan las tecnologías caseras, y comienzan a explorarse los ámbitos del “saber hacer”, la puesta en práctica de los “saberes del pobre” que, en muchos casos, están guiados por manuales que los mismos medios lanzan al mercado.^{xciii} Esta fiebre de los pequeños descubrimientos, de las posibilidades de “hacerlo uno mismo” que se juega casi en el plano de las manualidades, atrapa también las fantasías del sobrino. Por eso, otra de las ocupaciones de Raúl es la de ser inventor. Atraídos por el misterio de tantas horas de encierro, Présule y Anfio finalmente logran entrar en su habitación y descubren que el muchacho se dedica a diseñar aeroplanos:

Pero ¿qué fabricaba encerrado en su cuarto todo el día? No podía estar siempre leyendo: hasta las personas más instruidas se aburren de leer siempre historietas en colores. Por fin, una noche que Raúl había dejado sin llave la puerta de su pieza, los enanos pudieron entrar a curiosear. Fue así que descubrieron que el muchacho se dedicaba a la construcción de planeadores. (66)

Enfurecidos por la intromisión de un extraño que les roba la atención de la señora Marín, quieren vengarse destruyendo la obra de Raúl. Sin embargo se detienen porque:

“Güendolina aprovecharía la oportunidad para regalarle un equipo de planeadores muchos más completo y más caro, por ejemplo el codiciado equipo norteamericano “Construya su Propio Cohete Interplanetario” que siempre anunciaban por la radio” (67).

Entonces se conforman con la revancha simbólica de escupir sobre las herramientas y orinar sobre su almohada.

La misma voluntad de creación y la confianza en las posibilidades de la técnica aparece en *Fatti Inquietanti* a través de la descripción de inventos que parecen ser posibles en un horizonte cercano, como el ejemplo de los “cinturones de velocidad” (11) que nada tienen que ver con los cinturones de seguridad sino más bien con los viajes espaciales y las series de ciencia ficción.

Dentro de algunos años cualquiera podrá comprar ciertos cinturones a reacción que permitirán trasladarse rápidamente de un lugar a otro, saltar zanjas como si nada, subir escaleras sin fatiga y, en suma, pasear por los prados y calles a una velocidad extraordinaria. El modelo, actualmente en producción, se llama “cavalletta”, y todavía es de dimensiones bastante incómodas, por lo que sólo parece apto para usos militares, Pero en estas cosas, como decía Heine de ese santo decapitado que se paseaba con la cabeza bajo el brazo, todo consiste en dar el primer paso. (11)

Para cerrar el círculo de los amplios saberes que conforman el conglomerado de la imaginación técnica habría que incluir el aporte de las ciencias ocultas y su forma de integración a estas fantasías científicas. Junto a la difusión de la ciencia y de la técnica, el conocimiento atraviesa otro espacio que lo lleva hacia esferas menos legitimadas pero no por ello más descabelladas que la incorporación de lo “maravilloso moderno”. Como afirma Sarlo:

Una mitología nueva, que usa discrecionalmente un léxico que evoca la ciencia, traduce obsesiones tan permanentes como la comunicación con el más allá, la

vida después de la muerte, la fuente de la eterna juventud, el deseo de las curas milagrosas y la transmisión del pensamiento. Estos temas preferidos de la imaginación popular no sólo en el siglo XX, se combinan de las maneras más inesperadas con novedades que se presentan como avances de la ciencia, configurando un campo mitológico que va a persistir en la prensa hasta la actualidad. En los años veinte, consolidada una prensa de masas, encuentran un lugar más público que el del relato y las tradiciones orales. (135)

El mundo del esoterismo invade el discurso periodístico pero también es parte de las expectativas que la imaginación técnica introduce en el mundo del conocimiento. Las posibilidades de comunicación llevadas a la práctica por la implementación del telégrafo inalámbrico hacen posible una serie de proyecciones en donde lo más descabellado puede ocurrir. Wilcock registra este interés en “Los adeptos a la pseudociencias” (93) en donde señala la existencia de un grupo de investigadores que desacredita las teorías científicas buscando explicaciones menos comprobadas y que defienden complicados sistemas especulativos que reciclan de algunas teorías ocultas de la antigüedad.

A menudo repudian la teoría gravitacional de Newton, como por otra parte han visto hacerlo a los científicos ortodoxos, afirmando, por ejemplo, que cada movimiento espontáneo debe ser concebido como obra de las fuerzas espirituales que desde el más allá del espacio-tiempo influyen sobre él por medio de los remolinos. Otra escuela sostiene que la solución a los dilemas de la física moderna no se encuentra en la absurda idea de la cuarta dimensión, sino en la antigua concepción ocultista de un cuarto estado de la materia, más enrarecido todavía que el gaseoso. (94)

Este acercamiento a las ciencias ocultas tiene su correlato en la ficción. En “La fiesta de los enanos” hay una parodia completa de este tipo de experiencias en el episodio en el que Anfio y Présule tratan de convencer a la viuda de que su marido ha reencarnado en el cuerpo de Raúl. La sesión de espiritismo recreada en el cuarto de Güendolina reproduce las creencias en el esoterismo y confirman su amplia difusión. No se trata de creer o no creer ya que la sesión está, de entrada, marcada por el fraude (Anfio escondido detrás de las cortinas reproduce el guión aprendido con anterioridad), sino de utilizar este tipo de convencimiento creado a partir de los mitos de la tecnología. La facilidad con la que la viuda acepta el engaño es producto de una confianza híbrida en las posibilidades de la imaginación técnica.

La tecnología en sus diversas formas: la fascinación por los nuevos aparatos modernos, el mito del inventor, la revolución científica que esboza otro acercamiento al misterio del universo, desborda el contenido de la narrativa. Las escrituras migrantes se transforman a partir de lo tecnológico porque modifican estructuralmente sus modos de significación. No sólo critican la ciencia tradicional, advierten sobre las posibilidades del caos y pronostican los efectos ambiguos de la industria cultural, sino que además se dejan afectar interiormente por la tecnología en su propia textualidad. Como la fascinación por la técnica ha tenido un recorrido histórico fuertemente ligado a las primeras vanguardias, es necesario examinar la innovación propuesta por las estéticas migrantes. ¿Cómo ejercen la renovación formal en las técnicas de escritura? ¿De qué manera se distancian de las prácticas vanguardistas? ¿En qué sentido la exploración mediática cambia los modos de representación y de recepción de la obra de arte? En el siguiente capítulo examinaré las modificaciones mediáticas impresas en las escrituras migrantes. A partir de una

apropiación crítica, estas textualidades distorsionan los modelos narrativos y subvierten las convenciones genéricas de la forma literaria.

3. MEDIOS MASIVOS

“Si yo escribiera algo más que esta borrable carta escribiría para teatro. Tanto me entusiasma a veces Chejov, parece incapaz de concebir una persona que no sea un fracasado o un engañado o ser tan llano que por supuesto no está en condiciones ni de fracasar ni de engañarse; y yo tampoco. Por lo menos en un escenario, ya que para mí el escenario es cualquier habitación cuya puerta abrí alguna vez, y no las abrí todas” (Londres, Junio 1954).

3.1 Nuevas tecnologías: aceleración

El brazo tecnológico de la modernización se corporiza de manera particular en las escrituras migrantes. Estas estéticas reinterpretan la utilización formal de lo técnico que impulsaron las vanguardias históricas, recuperando ciertos principios que ya habían sido formulados a comienzos del siglo XX. Una vez superado el momento del escándalo, (la sorpresa, el shock, lo efímero e irrepetible de la provocación vanguardista) era necesario articular un manifiesto que sostenga la actitud combativa. A pesar de haberse debilitado por el propio transcurso de los acontecimientos estéticos y políticos del siglo, las vanguardias estéticas produjeron muchos hijos. Los happenings iniciados por Allan Krapow (1952), la exploración mediática de Andy Warhol (1960), los dibujos del Pop Art de Roy Lichtenstein (1961) fueron engendrados por las exhibiciones dadaístas no

convencionales del cabaret Voltaire (1916), los ready-made de Duchamp (1915-20), y los fotomontajes de John Heartfield (1915). Estos movimientos posteriores asumen la ruptura que generaron sus precursores y a partir de esta tradición releen lo que fueron las vanguardias: algunos se quedan con la exploración del inconsciente; otros, deslumbrados con los poderes de la forma, con la anarquía visual o con la mezcla de géneros. De las vanguardias del 20, las narrativas migrantes se adoptan la voluntad de explorar su propia ontología, proceso doloroso pero sin duda esclarecedor encarado desde una perspectiva crítica. Esta necesidad de conocimiento piensa la relación arte-técnica como un proceso de autoconciencia: a la primitiva preocupación por la renovación formal se le suma la fascinación y el descubrimiento de los cambios de percepción originados por la industria cultural. Desde las tendencias estéticas que siguieron al modernismo hasta las principales corrientes de ruptura que impulsaron un alejamiento de la tradición y una búsqueda de la novedad, la técnica se manifiesta como un universo apropiable que sirve para “cambiar” el arte. Sin embargo, aunque la faceta tecnológica constituye uno de los criterios comunes a los movimientos de vanguardia, esta incorporación tiene diferentes motivaciones y estímulos. La más directa apunta a la experimentación formal. Así lo descubre Renato Poggioli cuando afirma que la historia de la literatura no es una sucesión de movimientos sino “la creación, adopción o liquidación de *formas técnicas* tales como el verso liberado y el verso libre, el poema en prosa y las palabras en libertad, la prosa polifónica y el monólogo interior” (143). Esta aseveración hace referencia a la técnica como un procedimiento que se ve casi exclusivamente en los resultados formales. Sin embargo la experimentación es un proceso y no el resultado de una aplicación práctica. Según el crítico italiano, la experimentación es el rasgo que resume todos los aspectos

constitutivos de las vanguardias, el activismo o espíritu de aventura, el agonismo o espíritu de sacrificio, el futurismo o la subordinación del presente al porvenir, la impopularidad y la moda, la oscilación continua entre lo viejo y lo nuevo, la alienación. Pero este reconocimiento no alcanza para llevar la revolución tecnológica a un nivel de ruptura más profundo en la esfera del arte.

Las escrituras migrantes retoman las premisas de las vanguardias históricas a partir de una recuperación anclada en el reconocimiento de una forma discursiva que fusiona tradición y resistencia. La ruptura impulsada por el Dadaísmo o el Surrealismo, ya institucionalizada en los museos, se desarticula como discurso revolucionario ya que admite las leyes económicas de circulación.^{xciv} Esta incorporación de la obra a un aparato de legitimación es otra fase de la comercialización del arte. Según la lectura que Benjamín hace de Baudelaire, la entrada a la modernidad está marcada por la prostitución del poeta que se objetiva en la transformación de la obra de arte en mercancía. Sin embargo, las vanguardias que operan en las coordenadas del capitalismo y por ello están determinadas por la posición que sostienen frente al mercado, experimentan los cambios estéticos a partir de un deseo de subversión con respecto a las normas del romanticismo burgués. Esta ruptura no deja de ser finalmente una perversión de las formas ya que se halla atrapada en la tensión dialéctica que define la relación del arte y el mercado. Hay una actitud romántica de mantenerse al margen de la comercialización, defender el aura inmaculada de la obra, frente a la modalidad cínica que se permite utilizar los modos de percepción y de circulación que las leyes económicas ponen en juego. Las escrituras migrantes se apoyan en la segunda opción ofreciendo al mercado una obra que se legitima como arte por su originalidad. Se trata de hacer circular una mercancía tan

diferente que no halle demanda en el mercado. Esta falta de lógica mercantil que ostentan las narrativas migrantes es una marca de desprecio, se introduce en el mercado sólo con fines de circulación social, para usufructuar las ventajas de la reproducción, pero se aleja de él en tanto no alcance el éxito de la razón comercial.^{xv} Sin embargo, esta distancia que la expulsa de la mercantilización impide también su ingreso irrestricto a las altas esferas de la autonomía artística ya que debido a las estrategias de seducción que entabla con el mercado se devalúa su fundamento estético, aquél que aun está ligado a la imaginación romántica.

La estética migrante intenta fusionar la teoría y la práctica que en las vanguardias históricas aparecían separadas y expandir sus resultados en el mercado cultural. Una revisión exhaustiva de esta recuperación debe tener en cuenta sus aspectos formales, el uso de la técnica como soporte artístico, pero también la reflexión sobre las relaciones del arte con la cultura popular, la técnica como mediación. En este sentido, las escrituras migrantes vuelven a las vanguardias del XX para cuestionarlas pero también para rechazar su muerte. La institucionalización de las vanguardias plantea el fin del programa de oposición pero al mismo tiempo hace posible su recuperación como estrategia del capitalismo tardío en el que se mueven otras escrituras. Como ha señalado Paul Mann en sus reflexiones acerca de la muerte de las vanguardias:

The recuperation is the syntax of cultural discourse, its elementary propositional form. It is the spectacle of the internalization of margins, the revelation of the effective complicity of opposition, the inspiration for the Wolfian pseudo-epiphany that discovers an ineluctable discursive stake in even the most vehemently anti-discursive artists. (15)

Las escrituras migrantes, desde un espacio alternativo, son el discurso que mejor articula la tecnología de la recuperación donde se fusionan el centro, las vanguardias históricas ya legitimadas por su ingreso al museo de la tradición, y los márgenes: todo aquello que sobra, los deshechos de la industria cultural.

Por otra parte, los debates tecnológicos posteriores a la segunda guerra mundial, impulsan un nuevo modo de pensar la ciencia, en especial aquellas ciencias que se relacionan con el área de la información. A la primitiva aproximación tecnológica de las vanguardias, rebasada por la experimentación de la segunda parte del siglo XX, las escrituras migrantes suman una serie de cuestionamientos relacionados con el propósito y la utilización de las ciencias que suceden a la modernidad. El conocimiento científico de esta última etapa deja de orientarse hacia un objetivo filosófico y se aplica a una operación práctica que tiene que ver más con la efectividad que con la búsqueda de la verdad. La tecnociencia es un instrumento de operación atrapada en las redes ilusorias del progreso, un modo de enfrentar la realidad en una carrera que reproduce las mismas ansias de los deportes de alto riesgo; llegar a los extremos más insospechados. Paul Virilio ha notado que esta aceleración es una de las características principales de la transformación ontológica de las ciencias modernas:

“Science de l’extrême”, celle qui prend le risque incalculable de la disparition de toute science. Phénomène tragique d’une connaissance devenue soudain *cybernétique*, cette technoscience devient alors, en tant que technoculture de masse, l’agent non plus de l’accélération de l’Histoire comme naguère, mais celui du vertige *de l’accélération de la réalité*, et ceci, au détriment de toute vraisemblance! (13)

La velocidad de los cambios no afecta únicamente la percepción del tiempo sino que modifica internamente la estructura de los sistemas de representación. De ahí la influencia que esa aceleración fundamental ejerce en la estética migrante al destruir los modelos tradicionales del verosímil.^{xcvi}

Las vanguardias tienen una manera propia de introducir los cambios de la modernidad a partir de un soporte tecnológico. Así se exploran nuevos materiales originados con la revolución industrial, procesos diferentes para ensamblar y combinar. En literatura específicamente se practica una escritura que descompone la relación semiológica del signo. Sin embargo, la renovación se juega casi principalmente en la forma como si la técnica fuera el único modo de representar lo nuevo mientras que el contenido quedara relegado a un vacío filosófico producido por las grietas de una modernidad frustrada.^{xcvii} Por el contrario, las escrituras migrantes asumen otro desafío: se apropian de los principios tecnológicos a partir de una estética en la que la forma es inseparable del contenido, en la que los límites entre el interior y el exterior, lo global y lo local, la nación y el sujeto se confunden impulsados por las mismas ansias de contención que el universo de la tecnología ha abierto.

Si la técnica ya no pasa por lo formal, ¿Cuáles son los modos de recuperación del discurso tecnológico? En las vanguardias históricas, la iniciativa de renovación a través de la técnica queda atrapada en las bases teóricas de los manifiestos o reducida a una mera exploración formal que minimiza el significado de la obra de arte. Un ejemplo de esta apropiación superficial es el Futurismo que ha esgrimido la materialidad de la técnica no sólo como un grito de guerra sino como programa estético sobre el que construye su poética.^{xcviii} Sin embargo, las premisas esbozadas por Marinetti en sus

manifiestos (la exaltación de la técnica, la admiración por la velocidad, la valoración de la energía y la materia, la ruptura abrupta con el pasado y la tradición) se reflejan en la escritura migrante no sólo como un aspecto teórico sino como un principio que estructura la narrativa de las migraciones.

La inestabilidad de las escrituras migrantes, las fluctuaciones que derivan de los desplazamientos de espacios, territorios y lenguas, hace de la técnica su punto de apoyo, una constante capaz de aglutinarlas. Pero justamente como es una escritura concebida a partir del movimiento, se vuelve capaz de practicar las máximas promulgadas por el Futurismo. Recuperar la experimentación vanguardista adquiere otra valencia en el desarrollo de las escrituras migrantes. El culto a la velocidad no se expresa en la introducción de locomotoras, armas y automóviles sino en el ritmo y fraseo propios de la aceleración narrativa.

La velocidad es parte de una coordenada temporal. Cuando se intenta representar en la escritura, se trata de reproducir la sensación de rapidez a partir del encadenamiento de los hechos. El tiempo del relato se mide a través de los movimientos narrativos que pueden dilatarlo o acelerarlo. En las escrituras migrantes, marcadas por el vértigo tecnológico, el tiempo se precipita marcando el ritmo de las divagaciones, saltos que van de un episodio a otro, digresiones que se entretajan para dar lugar al movimiento. El mejor ejemplo de esta aceleración en Wilcock, es su libro *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell' inferno* (1985) El texto, para seguir con las ambigüedades propias del migrante, es clasificable. Desde el punto de vista genérico ya se advierte en la *Antapodosis* incluida al final por el autor: “La singolarità di questo libro sta nel suo rifiutarsi alle definizioni. Che cos'è esattamente? Un romanzo? Una biografia? Le

perplessità aumentano di pagina in pagina. Uomini e animali, fatti di scienza e fatti di costume: pagine rapide, ironiche, piene del sugo di due uomini che hanno il gusto animoso della vita” (87). [La singularidad de este libro consiste en resistirse a las definiciones. ¿Qué es exactamente? ¿Una novela? ¿Una biografía? La perplejidad aumenta en cada página. Hombres y animales, hechos científicos y otros de costumbres: páginas rápidas, irónicas, rebosantes de la esencia de dos hombres que tienen un gusto apasionado por la vida (119)]. Sin embargo hay otra particularidad que se le reconoce más allá de lo genérico. *Le nozze* juega con la aceleración del tiempo en el modo de ensamblar las múltiples peripecias que forman la comedia de equívocos. Hay un eje que funciona como foco del relato tradicional, la confrontación de Hitler y Garibaldi por la mano de María Antonieta, sobre el que se tejen las intervenciones de otros personajes históricos, Madame Staël, Wagner, Groucho Marx, Mussolini, Oscar Wilde, entre muchos otros. La superposición de tiempos, la mezcla de géneros, los diálogos casi dramáticos que reducen al mínimo la voz del narrador, dan cuenta de una agilidad narrativa que desemboca en la réplica verbal de la sátira. El destino de la joven adorada por sus dos pretendientes se define a partir de una carrera de vespas. Hitler y Garibaldi deben llegar hasta la puerta del infierno, comer y beber con los demonios y retornar a la mansión de María Antonieta. El ganador será el que despose a la codiciada joven. Todo el relato de esta prueba, a la manera de cualquiera de los motivos tradicionales descritos por Propp, se narra en unas pocas líneas:

A un tratto, si vide avvicinarsi una piccola nuvola di polvere e tutti si misero a gridare: “Eccoli! Eccoli!” Di lì a poco, infatti, avvolti da una fitta nebbia di polvere, apparvero Hitler y Garibaldi come portati dal turbine. Correvano l’uno

appresso all'altro, sporchi di sudore e di fango, ansando come mantici. Un tremendo scroscio di sghignazzate esplose, echeggiando fin nelle parti più remote dell'inferno. (77)

De pronto, vieron acercarse una pequeña nube de polvo y todos se pusieron a gritar: “¡Aquí vienen! ¡Aquí vienen!” En efecto, en pocos segundos, envueltos en una densa niebla de polvo, aparecieron Hitler y Garibaldi como impulsados por un ciclón. Corrían uno junto al otro, sucios de transpiración y de barro, jadeando como fuelles. Estalló un tremendo estrépito de risotadas, que resonó hasta en los rincones más remotos del infierno. (106)

Los contendientes quedan atrapados en el carnavalesco festejo de los que asisten a la carrera. Esta escena se multiplica en diferentes zonas de la novela a través de la continuidad de varios relatos y su forma de encadenarse. No hay trama o, más bien, sólo una que funciona como excusa para propiciar las intervenciones fragmentarias de otros personajes; reflexiones que abordan la crítica política, las discusiones filosóficas, las interpretaciones literarias, la recepción mediática. En otras novelas menos desencajadas orgánicamente, el trabajo con la aceleración se concibe como una forma más precisa de la condensación, la cual aquí, en *Le nozze*, sólo está esbozada.^{xcix}

El movimiento implícito en la noción de velocidad desemboca en el vértigo de los encadenamientos que funciona como clave de la historia. Se trata una vez más de desarticular la economía del relato para dar lugar a otro tipo de velocidad que no tiene que ver únicamente con la estructura narrativa sino con el poder de combinación que

genera en la recepción. En sus reflexiones sobre las cualidades de la literatura de este milenio, Italo Calvino define esta rapidez a partir de una velocidad mental:

El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor medible, cuyos récords marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede medir y no permite confrontaciones o competencias, ni puede disponer los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se pueda obtener. Un razonamiento veloz no es necesariamente mejor que un razonamiento ponderado, todo lo contrario; pero comunica algo especial que reside justamente en su rapidez. (59)

No se puede negar la rapidez mental de Wilcock que presupone una complicidad con el lector. Lo que provoca el ritmo de la carrera es una aceleración que deriva, por un lado, de la multiplicidad de acontecimientos abarrotados en forma de novela; por otro, de la economía de cada microrrelato inserto en una narrativa mayor, la relación simple y directa que lleva a “contar”, a adelantar la acción, propia de los relatos tradicionales. En la aceleración narrativa, en la sucesión de imágenes y en la divagación de episodios dislocados, el lector es impulsado a seguir el ritmo del relato en cada una de sus desviaciones a riesgo de quedar rezagado en la mirada del todo. Desde la totalidad se pierde lo minúsculo. La aceleración de las escrituras migrantes requiere de la rapidez mental capaz de registrar el detalle.

En gran parte, la velocidad es un efecto de la saturación del espacio narrativo. La galería de personajes indica una población multitudinaria que, a modo de apariciones, no

deja espacio al vacío. Los diablos que guardan el infierno se mezclan con héroes de guerra, políticos, filósofos, escritores, poetas, músicos de jazz, reinas, y actores de cine. Estos seres (que parecen disfrutar su estadía en las tinieblas) no tienen peso corporal. A la manera de las miniaturas renacentistas, su existencia radica en la capacidad de contener y convocar a la multiplicidad. Se trata de ocupar el espacio de la materia a través de la velocidad de sus diálogos. La densidad narrativa se logra por medio de un exceso marcado por la acumulación de significados y de frases dentro de un volumen restringido. El torbellino de personajes que hablan sobre la moral, la historia o las últimas noticias de la TV se concentra en una trama que es mínima: la boda ridícula entre dos personajes igualmente caricaturizados. Estas conversaciones que transitan el infierno, ubican al lector en el lugar de Dante: es quien debe interpretar y conectar las muchas presencias en el todo compendiado que representa la obra de arte. Esta forma de leer la saturación del espacio es una movilización de las miniaturas, que requieren de una perspectiva dinámica para poder asimilar el exceso.^c

Esta visión condensada se corresponde con las estrategias que unen cada una de las partes. Es difícil consignar la aceleración sin explicar cómo se ajustan los relatos en la narrativa. En las escrituras migrantes hay una rapidez novelística que surge del encadenamiento de episodios. Se trata de la vuelta al relato que describe Sandra Contreras como característica de la narrativa de los 70: una fuerte apuesta a la fragmentación y a la discontinuidad en oposición a la mimesis de la novela inmediatamente anterior. Esta misma recuperación es exaltada por la vanguardia italiana en la búsqueda de una novela experimental. En 1965, Renato Barilli describe los rasgos de estas nuevas narrativas en términos de filiaciones y superaciones de las vanguardias

históricas. Uno de los puntos centrales toma la actualización de la novela de aventuras, que ya no es como la habitual sino que se halla dislocada por la dilación de la cotidianeidad, el regocijo del no-acontecimiento, la celebración de lo inútil, una novela que se enorgullece de “estar hecha de nada” (21). De la novela de aventuras, las narrativas experimentales descartan el primer componente en tanto representa los valores preestablecidos, el peso de lo novelesco como hecho glamoroso, mientras que enfatizan la aventura como una de las formas de la acción sin una finalidad concreta, inoculada por la insignificancia y el absurdo. La vuelta al relato es el regreso a esta aventura otra:

Los momentos de la cotidianeidad serán, en consecuencia, particularmente dedicados a la acidia, la inercia y la fruición epifánica de las cosas (lograda al modo anglosajón y, por tanto, mucha carga de *humour* y *nonsense*); los de la aventura se presentarán a su vez en su estado puro, encontrando de nuevo un insólito gusto por la acción, fin en sí misma, sin pausas reflexivas y ante todo sin éxtasis. Los héroes de tales momentos se lanzarán a las hazañas más vertiginosas y agitadas y lograrán sostener la competencia con sus colegas de la literatura comercial dedicada al espionaje, al exotismo y a la ciencia-ficción. (24)

Obviamente esta novela de aventuras exige la actividad del lector que debe reponer un orden que es también otro orden diferente al estigmatizado por el género.^{ci}

Justamente este regreso al relato, a las formas breves ensambladas en la novelística de las escrituras migrantes, se relaciona con el regreso a las vanguardias históricas y su revisión dentro de los patrones de la crítica a la modernidad. La rebelión contra todo tipo de orden encarada desde el nonsense de Lewis Carrol, la patafísica o los cadáveres exquisitos, se actualizan para desarticular la forma novelística. Este trabajo de

desmenzamiento, de reinterpretación de los procedimientos vanguardistas en los declives del capitalismo tardío es el que asume la narrativa de Wilcock de los últimos años. En el trayecto de la introspección como escritor y como lector, sus ideas sobre la aceleración se corporizan en una vuelta al relato mínimo capaz de funcionar como átomo. Una especie de sistema cerrado con valencias abiertas que le permiten la combinación espontánea con otros relatos; el armado y desarmado de redes, la incorporación en estructuras mayores, sin detrimento del conjunto. No en vano muchos relatos de Wilcock se repiten en distintos textos, como el relato de “la gata violinista” incluido como el décimo episodio de la novela que envía Frolo a su editor que, más adelante, se incorpora a la trama de *Il tempio etrusco* como una de las historias que le cuenta Nitru a los negros, o *La engañosa*, uno de los mejores cuentos de *El caos*, que está reescrito en *I due allegri indiani*.

A partir de la velocidad del relato, las narrativas migrantes se contagian de una impronta temporal que resume la entrada a la modernidad tecnológica. Si el movimiento se vislumbra directamente en la aceleración, el siguiente nivel se traduce en términos de simultaneidad. La velocidad moderna hace posible, más que nunca, la experiencia de lo múltiple. En el siguiente apartado se verá cómo el eje temporal resuena también en la superposición de espacios y tramas que parecen simultáneas.

3.2 Mundos paralelos: simultaneidad

Rescatando el sentido completo de la experimentación esbozado por Poggioli, aquel que posibilita la expansión de la escritura hacia otros terrenos, las escrituras

migrantes practican la pluralidad y la integración de diversos saberes y códigos. La pretensión de alcanzar un sistema capaz de dar cuenta de la totalidad contenida en él, como la gran enciclopedia del mundo añorada por los románticos, las correspondencias de Baudelaire o el sincretismo del drama musical wagneriano, lleva implícita esta idea de combinación, la necesidad de vincular la literatura con otras áreas del conocimiento. Ampliada por la renovación tecnológica posterior a las vanguardias, la idea de multiplicidad que, de por sí, estaba ligada al espacio, renuncia a lo completo y se vuelve eco del relativismo científico. Ya no hay una percepción de totalidad sino una visión facetada del mundo que no logra articularse en una unidad, que pierde sus contornos y queda inconclusa en la textualidad migrante. La aceleración introducida por los adelantos técnicos posteriores a las guerras mundiales no tiende hacia la clausura; todo lo contrario, la totalidad ya no es una meta porque las ciencias han develado la relatividad de sus proposiciones.

De esta manera, las escrituras migrantes renuncian a la integridad, cambian la enciclopedia por el caleidoscopio, el archivo por las series, el cierre por la desintegración. La narrativa se acelera para producir pliegues que la multiplican.

La rapidez y la concisión del estilo agradan porque presentan al espíritu una multitud de ideas simultáneas, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas, y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que éste no es capaz de abarcarlos todos y cada uno plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones. La fuerza del estilo poético, que en gran parte es una con la rapidez, consiste en otra cosa. La excitación de ideas simultáneas puede derivar de cada palabra aislada, o

propia o metafórica, de su ubicación, y del giro de la frase, y de la supresión misma de otras palabras o frases. (Calvino 56)

En el estilo migrante, la multiplicidad se manifiesta no sólo en la escritura (en la elección de las formas breves y de las digresiones) sino también en la transformación de las categorías que fijaban los modelos del realismo. En primer lugar, se desacomoda la relación espacial. Ya no es necesario describir el alumbrado, los pasajes y las multitudes en las calles del París del siglo XIX sino hacer posible que la ciudad sea una y muchas. Por este motivo, en la textualidad migrante, el espacio urbano pierde su nombre propio y, si lo tiene, ya no designa a la ciudad de su bautismo. Las referencias locales que en los cuentos de *El caos* empiezan a enrarecerse, desaparecen por completo en *Il tempio etrusco* (1973). La novela se estructura en base a la construcción de un templo en el centro de la ciudad. Con este proyecto arquitectónico las autoridades buscan atraer al turismo y revitalizar el movimiento urbano. Sin embargo, las referencias espaciales carecen de una impresión precisa, la ciudad sigue un plano imaginario con todo lo que debe constituirla: plazas, iglesias, monumentos, y un orden gubernamental que decide sobre la apariencia de la identidad urbana que puede ser, al mismo tiempo, cualquier ciudad. La “Plaza de los caracoles” es el lugar elegido para la construcción del templo que tiene como objetivo encausar el tráfico de la rotonda y favorecer el desarrollo turístico del barrio. Antes de este emprendimiento, los monumentos destinados a simbolizar una identidad anclada en el pasado y la tradición, se descubren como falsos. Los sitios se reciclan para crear un sentido artificial de la historia: “Ma questo pozzo venerabile si trovava nel giardino interno di una proprietà privata -sebbene lo si potesse guardare da lontano mediante pagamento di una mancia variabile- e dal punto di vista

prettamente storico non era nemmeno un pozzo bensì una Grossa buca aperta tanti anni prima dallo scoppio di un magazzino clandestino di fuochi artificiali, con la più scarna delle ringhiere attorno” (7). [Pero este pozo venerable se hallaba en el jardín interno de una propiedad privada –aunque se lo podía contemplar desde lejos mediante el pago de una propina variable-, y, desde el punto de vista estrictamente histórico ni siquiera era un pozo sino un gran agujero abierto muchos años atrás por la explosión de un negocio clandestino de fuegos artificiales, un boquete rodeado por las más despojadas de las barandas (9)]. Lo mismo sucede con la antigua cárcel que los turistas visitaban con entusiasmo, no sólo encubre una mentira en el tiempo -la construcción no tenía más que treinta años-, sino que “Da vedere c’era soltanto una notevole collezione di broche di rame in mostra permanente nella cucina medievale; peri il resto il fabbricato non era mai stato adoperato come carcere vero e proprio e da circa un decennio fungeva da fungaia per conto della ditta proprietaria del terreno, che tra molte altre forniture forniva l’esercito di funghi in vasetto” (8). [Lo único que había para ver era una renombrada colección de jarras de cobre en exhibición permanente en la cocina medieval; por lo demás, el edificio nunca se había utilizado como cárcel en el verdadero sentido de la palabra, desde hacía aproximadamente un decenio funcionaba como criadero de hongos para la firma propietaria del terreno, que entre muchos otros suministros proveía al ejército de hongos en conserva (10)].

Esta ciudad desnombrada falsifica su propia porosidad a través de las mezclas, construyendo sobre ruinas, superponiendo espacios, tiempos y usos que también son falsos. Como en toda ciudad hay un río, como en todo centro una plaza, como en toda historia, una guerra. El monumento que recuerda a los caídos es también un fiasco que da

cuenta de la falta de significación: el obelisco siempre se percibe como “un órgano viril en erección” desde la ruta panorámica. La misma indecisión sobre las referencias arquitectónicas y urbanísticas se traslada al lugar de procedencia. Los oficiales deciden convocar a constructores etruscos para darle originalidad al templo, una suerte de etnicidad artificial provocada a los efectos de agradar o de asombrar al visitante. Pero pronto se descubre que los etruscos son también falsos etruscos ya que se trata de tres negros que acampaban al costado del camino. Las enciclopedias confunden a este pueblo con los griegos o con los turcos, y los oficiales de la Comisión arquitectónica tienen dificultades para definir cuál es el estilo característico del templo de los naturales de Etruria. Por eso, el diseño atraviesa diferentes planos y proyectos. Al principio, es una suerte de pabellón, quiosco o glorieta rodeada de una guirnalda de rosas. En otras ocasiones va acompañado de una fuentecita que degenera en letrina, y en la imaginación de Atanassim, el joven empleado de la telefónica designado como capataz del proyecto, es primero un dibujo infantil como de torre y luego una fosa. El único modelo que parece coincidir con el raro imaginario de los etruscos es la “famosa e leggendaria torre babilonese o di Babele; monumento dagli archeologi immaginato quale semplice tronco di cono, elegantemente contornato da una rampa o scalinata a spirale e coronato in alto da quattro giganteschi tori alati”(83). [(...) famosa y legendaria torre babilónica o de Babel; monumento imaginado por los arqueólogos como un simple cono truncado, elegantemente rodeado de una rampa o escalinata en espiral y coronado en la cima por cuatro gigantescos toros alados (89)]. La referencia a Babel no es inocente ya que se trata del lugar de la confusión de lenguas y del momento de la desintegración de los pueblos antiguos. La versión más original del monumento propone un templo invertido que sea

diferente a todos los demás, que tenga el techo como piso y la fuente como cúpula. El diseño final muestra la transformación del promontorio en hueco, la destrucción de toda la plaza que termina siendo un templo-fosa.

El espacio urbano extendido al espacio nacional, experimenta la misma multiplicación. Con la era global se acelera la historia pero también se expande el horizonte territorial. Ya no se trata de la frontera como un límite fijo sino de un cambio en la representación del mundo que se vuelve virtual. Las posibilidades del espacio se transforman por la superposición de información y por la mezcla con el eje temporal de la simultaneidad. Las dimensiones físicas se ensanchan y se deforman, el tiempo se acelera por la posibilidad de estar inmediatamente en otro lugar, pero también la realidad cambia como producto de la instantaneidad que ignora las distancias.^{cii}

En la novela *I due allegri indiani* (1973) Wilcock ejecuta un deslizamiento que inyecta al espacio local de sustancias globales. La trama es un desparramo de ideas que no se dejan perseguir fácilmente. Vincenzo Frollo, un escritor mediocre de clara ascendencia mediática propenso a la comercialización de los Best Seller, es contratado para escribir la novela *I due allegri indiani* que saldrá por entregas en el semanario hípico “El picadero”. La ambigüedad migrante del género (la novela está construida por series que reproducen la pluralidad de registros promocionada por los medios: cartas de lectores, editoriales, avisos publicitarios, correspondencia entre el director y el autor, concursos, melodramas y noticias deportivas) corresponde a la camaleónica transformación del personaje. Acompañando la falta de integridad textual, Vincenzo Frollo se presenta bajo sus nombres artísticos: “Inoltre ho pubblicato l’Ira de Dio di pezzi di fantasia, foglietti di viaggio e cronaca nera persino su un giornale dell’enigmatico

Nord, a pagamento, tutto quanto con il mio noto pseudonimo di “Fanalino di Coda”, più spesso F. Di Coda per le collaborazioni di alta qualità” (11). [Entre otras cosas, he publicado un aluvión de relatos de fantasía, notas de viaje y crónica negra hasta en los diarios del enigmático Norte, todos los pagos, bajo mi notorio seudónimo de “Farolito de Cola”, más frecuentemente F. De Cola para las colaboraciones de alta calidad (9)]. Más adelante, esta multiplicación del sujeto se vuelve una constante que aboga por la necesidad de esquivar cualquier tipo de esencia a priori. El nombre se desvirtúa por la inoperancia del otro (la primera nota de Farolito de Cola aparece firmada como F. de P) o por el ocultamiento voluntario: “Qui mi chiamo adesso Alessandro Alala, fino a lunedì perlomeno, e più popolarmente “l’egiziano”; questo per via del cognome dello pseudonimo, ce il portiere afferma essere arabo” (24). [Ahora aquí me conocen como Alessandro Alalá, por lo menos hasta el lunes, y más popularmente como “el egipcio”; esto a causa del apellido del seudónimo que según el portero, es árabe (22)].

Esta notable capacidad para transformarse siempre en otra persona negocia con los límites. En el aspecto legal, la falsa identidad (ese juego de cajas chinas en el que una máscara encubre a otra sin llegar nunca a lo que está debajo) se relaciona con el delito (F. de Cola es denunciado como criminal por no cumplir con sus obligaciones paternas: “Frollo Vincenzo fu Zeppelino, adesso lavora per voi (...) non porta nemmeno una schedina del Totocalcio a casa essendo stato visto all’alba con capelloni e finte straniere in atteggiamenti che attentano al sacrilegio della famiglia” (42). [Frollo Vincenzo alias Zeppelín (...) no trae ni siquiera un boleto de quiniela a la casa, habiendo sido visto en horas de la madrugada con pelilargos y falsas extranjeras cuyas actitudes atentan contra el sacrilegio de la familia” (43)]. Llevado a la esfera del arte, el límite de la ley no se

mide más en términos de propiedad intelectual. En los momentos en que las barreras mediáticas se expanden, cuando las esferas autónomas se deslíen, y la muerte del autor ya es un hecho discursivo, la identidad del texto (llámese mezcla genérica, experimentación formal o reinención de las tradiciones) ya no puede ser sostenida. Si no hay una única identidad posible, sólo cabe la circunstancia de esa denuncia o aceptar una ausencia poblándola de otras presencias. La versión más directa para delatar las falsas expectativas de autenticidad asume la forma del plagio: “Di conseguenza tutti i suoi stipendi li dovete mandare a questa degna signora onestissima sua moglie sofferente madre dei suoi figli modello di virtù (...) perché tutto quello che mio marito scrive a machina nei suoi turpi nascondigli per Voi se lo copia da un certo Carbone morto e derubato, pace all’anima sua, e non è la prima volta”(42). [En consecuencia, todos sus sueldos debe enviarlos a esta digna señora, honestísima esposa, madre sufriende de sus hijos, modelo de virtud (...) porque todo lo que mi marido escribe a máquina en sus torpes escondrijos se lo copia a sus espaldas a cierto Carbone muerto y robado, que en paz descansa, y no es la primera vez (43)].^{ciii} En esta cadena de falsos nombres y máscaras, se resigna la idea de certeza. Ya no se sabe quién dice la verdad, el texto y su autor entran en un juego de deslizamientos en el que, como en el juego infantil del gran bonete, la propiedad se escapa hacia otro sitio imposible de ubicar.^{civ}

La simultaneidad esquizofrénica que hace de un sujeto muchos otros, se transfiere al espacio también deificado por la falsificación. Los límites locales se expanden y las barreras nacionales se confunden. En la novela interior (la que escribe Farolito de Cola), el territorio nacional desemboca en muchas fundaciones diferentes: es la naturaleza salvaje en la historia de Siervo Rojo y Caballo Alto, que podría estar situada tanto en la

América de los Westerns de John Wayne como en las Pampas argentinas transcriptas en la clave caricaturesca de Patoruzú.^{cv} Pero además, el mapa de la historia que Farolito de Cola manda por entregas describe una geografía mutante que autoriza más de una lectura: la India es América cruzada por el arrebato imperialista de la conquista española, pero también es la tierra de Buda y los elefantes, Roma y la corrupción italiana, un territorio cualquiera que rechaza fronteras nacionales.

La storia dell'India non é molto complicata se non altro perché in gran parte è andata perduta. Alcuni studiosi hanno proposto di riempire i vuoti con brani di storia italiana; difatti anche l'India è una penisola e anch'essa è stata invasa diverse volte. (46)

La historia de la India no es demasiado complicada, sobre todo porque se ha perdido en su mayor parte. Algunos estudiosos han propuesto llenar las lagunas con fragmentos de historia italiana; de hecho también la india es una península y también ha sido invadida varias veces. (48)^{cvi}

La multiplicación del espacio y del individuo reactiva la dinámica a través de la cual se percibe la obra de arte. Es necesario desarticular los hábitos (que ya han sido alterados en la práctica por el universo tecnológico) y adaptarlos al procesamiento de una textualidad que esquiva sus referentes. El siguiente paso en el que las técnicas impregnan las narrativas migrantes abandona la aceleración y la simultaneidad discursivas para concentrarse en la apropiación de las imágenes. En este nivel, lo tecnológico penetra la narrativa desde la óptica de los medios visuales.

3.3 Estéticas de vanguardia: el montaje literario

Cuando la tecnología se vuelve moneda corriente en los argumentos a favor del progreso moderno, hay un cambio de paradigma que afecta a la concepción de la realidad. Se trata de la incorporación de lo artificial a la vida cotidiana. Esta mezcla no habla sólo de una ampliación de lo dado sino de un cambio de percepción que se origina en la internalización de lo tecnológico dentro del sistema cultural. La tecnología hace posible la adquisición de valores comunicativos que derivan de sus propias prácticas. La más representativa de ellas tiene que ver con el desarrollo de los medios masivos. Parte de la *aceleración* y de la *simultaneidad* que reproducen las escrituras migrantes retoma los principios de la cultura mediática.^{cvi} En un tercer gesto, esta apropiación juega con el universo de la imagen cinética. Si los avances de la técnica hacen pensar en una ampliación de las facultades humanas que proyectan los sentidos hacia una percepción mayor (Marshal McLuhan habla de dicha expansión y Gastón Bachelard del alargamiento de la vista para definir la imagen)^{cvi}, esta prolongación afecta también a la estructura de la realidad representada a través de la escritura. Ya no alcanza con la renovación formal auspiciada por las vanguardias (la utilización de la técnica como soporte de la obra) sino que la revolución tecnológica debe alterar también la construcción del verosímil. Específicamente en el ámbito de la reproducción, los avances tecnológicos del siglo XX exploran las zonas de la imagen. Así como la invención de la imprenta provocó un cambio de percepción originado en la recepción masiva de lo escrito, la fotografía, el cine y, más tarde, la televisión, suscitarán cambios en la perspectiva visual. Estos cambios influirán no sólo en la concepción de la obra de arte más cercana en semejanza, la pintura, sino también en la literatura.

El lenguaje verbal se modifica a partir de un nuevo régimen óptico afectado por la técnica. Si bien es cierto que la escritura no puede escapar a la lógica simbólica del lenguaje, su sistema de referencialidad se transforma al adquirir nuevos modos de generar significación extraídos de la cultura mediática. Las escrituras migrantes se ubican en pleno proceso de transición. Después de las guerras mundiales hay un periodo de recuperación anclado en la industria, pero también hay una apuesta decisiva por las tecnologías de la cultura audiovisual, desde la radio y los musicales, hasta el cine y los héroes de la pantalla de TV. A partir de esta revolución tecnológica las narrativas deben volver a definir el realismo incorporando la transformación visual que los medios imponen.^{cix} Indudablemente, la estética migrante se pronuncia a favor de las imágenes y de sus complejas apropiaciones.

Considerando los modos de aparición que la transformación mediática adquiere en las narrativas migrantes, se pueden establecer dos formas de inserción: por un lado, la apropiación de los mecanismos particulares de estos medios (la connotación de la imagen publicitaria, el montaje cinematográfico, la incorporación de la oralidad dentro de la escritura); por otro, la conciencia de un cambio de percepción generado por la lógica receptiva de los medios masivos. Esta última instancia está centrada en la experiencia de la modernidad y en los modos de producción de sentido que tienen las masas para comprenderla. La imagen transformada y “mediatizada” influye en la producción de las narrativas migrantes de distintas maneras. En la faceta productiva, es parte del material con el que se crean las obras artísticas –desde las vanguardias europeas se experimenta con la incorporación de lo real-mediático, como el collage cubista o los fotomontajes dadaístas de John Heartfield (1918). Pero, además, la imagen es parte de un

procedimiento, el montaje, que modifica no sólo la producción sino también la recepción y los juicios de valor sobre la obra de arte. La apropiación de esta técnica por las estéticas migrantes procede del montaje vanguardista pero explora otras zonas de lo masivo incorporadas a partir de la revolución audiovisual de los 50.

El montaje difiere según el medio pero es sostenido siempre por el sentido de lo fragmentario. En cine, se trata del encadenamiento de fotografías que crean la ilusión del movimiento por la velocidad en que son percibidas (velocidad y aceleración que van asociadas a las escrituras migrantes). Sin embargo, en otras formas artísticas funciona de manera diferente. Peter Burgër percibe al montaje como una característica de la obra de arte moderna. La revolución tecnológica que implica esta nueva técnica incide principalmente en la concepción de la obra de arte que, a partir del principio del montaje, se vuelve inorgánica. Ya no se puede reponer una armonía entre el sentido de las partes y el todo, ni se pretende alcanzar el sentido en una totalidad. Esta emancipación de las partes, que funcionan como algo diferente, tiene algunas consecuencias claves que afectan a las escrituras migrantes: se destruye la concepción del sentido como producto de una dialéctica entre las partes y se rompe con la ilusión de que el arte representa la naturaleza. Hay, entonces, una apuesta por la multiplicación de sentidos que viene dada por la fragmentación, y un desafío a la representatividad que, en lugar de ocultar el artificio, lo proclama.

En el caso de Wilcock, el trabajo de montaje juega con la evidencia del procedimiento. Los cortes y las transiciones de la narración no tratan de pasar desapercibidos sino que se hacen particularmente evidentes. Desde la fragmentación hiperbólica de *I due allegri indiani*, donde se representa la *mise en abisme* de la novela

dentro de la novela, hasta los enredos de *Le nozze* que se encadenan como en un continuo teatral, la escritura revela una articulación mediática que no le teme a los cortes. En lugar de apelar a la compleja estructura del montaje que enfatiza las conexiones –como lo haría la literatura del Boom que encara el montaje adoptando mecanismos como los de la elipsis o el flash back-, Wilcock da prioridad a la superposición que hace posible la polifonía más que la continuidad lineal. En última instancia, las elipsis y los cortes del Boom remiten a la recomposición de una historia, mientras que la narrativa migrante renuncia a ella. No importa la conciencia del pasaje sino la simultaneidad, cómo encadenar dos hechos narrados manteniendo la ilusión temporal de la sincronía.^{cx}

En *Il tempio* se narran varias escenas de esta manera. La llegada de la maestra Longovisa y sus colegialas al lugar de la construcción del templo es uno de los casos. Mientras la mujer convence a Atanassim de subir al ómnibus para “conversar a la sombra”, la mirada se traslada desde la escena erótica que transcurre entre los asientos pegajosos del bus hacia el espacio abierto de la plaza. Como una cámara, la lógica visual se desplaza de un personaje a otro mostrando la superposición de perspectivas diferentes.

Con più naturalezza forse, la scena del pullman si ripeteva nello scavo di fronte alla chiesa. Seguendo l’empio degli etruschi, che si erano sbottonati i calzoncini per meglio soddisfare la curiosità della scolaresca, le bambine si erano levate i grembiuli e si erano messe a giocare in fondo allo scavo così come si trovavano, ossia senza nulla addosso; difatti da esperte turistelle estive erano uscite di casa col grembiule per così dire sulla pelle. (115)

Acaso con más naturalidad la escena del ómnibus se repetía en la excavación frente a la iglesia. Imitando el ejemplos de los etruscos, que se habían desabotonado los pantaloncitos para satisfacer mejor la curiosidad de las alumnas, las niñas se habían quitado los delantales y se habían puesto a jugar en el fondo de la excavación así como estaban, o sea sin nada encima; en efecto, como expertas turistas veraniegas que eran, habían salido de casa con el delantal, por así decir, sobre las carnes. (124)

Y más adelante, continua abriendo el marco hacia los otros personajes:

Da un balcone sulla piazza, Nitro osservava tra le foglie ingiallite di un oleandro in vaso la scena Silvana. Bianche illibate erudite di economia domestica, le ragazze di Porco Pera, sparse nel fondo fresco dello scavo al riparo dell'ultimo sole, allacciavano cantando le loro membra perlacee, aritmicamente Nitru si masturbava. (116)

Desde un balcón que daba a la plaza, entre las hojas amarillentas de una adelfa en maceta, Nitro contemplaba la escena silvestre. Blancas, puras, instruidas en economía doméstica, las niñas de Porco Pera, esparcidas en el fresco fondo de la excavación al reparo del último sol, entrelazaban cantando sus miembros nacarados, que ondeaban rítmicamente como anémonas en el fondo del mar.

También rítmicamente, Nitro se masturbaba (124).

Luego de este recorrido cinematográfico, la narración vuelve al punto del que partió y se concentra en la voz del capataz, quien ahora entona una canción de amor.

Inmediatamente después se produce el montaje:

La luna continuava a salire, finché la sua luce non raggiunse il fondo dello scavo. Giù la scena era mutata: mezz'ora prima, in preda a uno dei loro soliti improvvisi raptus (forse da mettersi in relazione con la luna piena, dagli effetti così sorprendenti sia sull'uomo che sulla bestia), Astor e Oscar si erano alzati e con le vanghe nuove avevano decapitato le ragazze, tutte, angelicamente amucchiate sotto la soglia del battistero. (116)

La luna continuaba elevándose, hasta que su luz llegó al fondo de la excavación. Allí abajo la escena había cambiado: media hora antes, presa de uno de sus frecuentes raptos inesperados (tal vez se los podía relacionar con la luna llena, de efectos tan sorprendentes en hombres y animales), Astor y Oscar se habían levantado y con las palas nuevas habían decapitado a las niñas, a todas, angelicamente amontonadas bajo la entrada del baptisterio (125).

Esta estrategia de montaje permite el paso brusco de la orgía a la masacre, que transcurre en un abrir y cerrar de ojos, en uno de los “cortes” que repone el “mientras tanto” de la narración. De este modo, la construcción de la historia (que pasa por la metáfora arquitectónica de la construcción de un templo) se desintegra en escenas dislocadas que no pretenden respetar los códigos del realismo.^{cxii}

En *Le nozze*, la novela escrita con Francesco Fantasia, esta tendencia a la simultaneidad abrupta parece proceder del montaje a fondo blanco. Los cortes se agudizan ya que la obra es una secuencia de piezas que se unen sin continuidad. De la conversación entre Benedetto Croce y la señora Roosevelt, se salta al primer encuentro romántico de María Antonietta y Garibaldi, seguido por la discusión de Cicerón y Safo

sobre la decoración para la boda. Los fragmentos se suceden sin necesidad de explicación hacia la carrera final que decidirá la suerte del candidato elegido. En este sentido, el montaje adscribe al tipo de montaje de los textos surrealistas, donde la conexión de los fragmentos viene dada por lo paradigmático. No se trata de encontrar el sentido último de las cosas en una relación y lógica sino de la posibilidad de percibir coincidencias extraordinarias que pueden darse en la vida cotidiana.^{cxii}

En uno de los cortes donde Groucho Marx y el doctor Schweitzer discuten sobre los robos que abundan en el infierno como en cualquier otro mundo, se desbandan los sentidos orientados por asociaciones azarasas.

-Sonno preoccupato: il mio piano astrale non è propizio.

-Avete visto il furgone postale? È il suo regalo di nozze.

-Qui si respira l'assassinio nell'aria. Sussurrò il dott. Schweitzer.

-Mi ho dovuto abituare a dormire con gli occhi aperti.

-Credetemi, ci si abitua a tutto.

-È già così difficile essere un'anima, di questi tempi! (23)

-Estoy preocupado, mi carta astral no es favorable.

-¿Has visto la furgoneta postal? Es un regalo de bodas.

-Aquí se respira el asesinato en el aire- susurró el doctor Schweitzer.

-Tuve que acostumbrarme a dormir con los ojos abiertos.

-Créame, aquí uno se acostumbra a todo.

-¡Qué difícil es ser un alma en los tiempos que corren! (28)

Lo importante es que las series supeditadas a relaciones aleatorias se resisten a seguir el eje de la historia narrada. El lector olvida cuál es el asunto para dejarse perder en las divagaciones que lo sobrepasan. A partir de esta concepción la obra se vuelve inorgánica porque los saltos desarticulan su unidad. A través del montaje se hace conciente la parcialidad, se resigna la totalidad en función de lo inconcluso. En otras palabras, la independencia del fragmento enfatiza la falta de necesidad de las partes que podrían sustraerse o seguir reproduciéndose en series. El riesgo de *Le nozze* es no acabar nunca de contar historias. Como señala Burgër:

La inclusión de nuevos sucesos similares, como la eliminación de algunos de los que se narran, no producirían cambios esenciales. Cabría pensar, incluso, en una transposición. Lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, sino el principio de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos. (145)

Ese principio de construcción se define a través del montaje, como exaltación del artificio pero también como provocación de un cambio en la percepción. El desafío no es entender la totalidad sino reconocer los procedimientos narrativos. Esta nueva habilidad del receptor está sin dudas implicada en las prácticas mediáticas que exponen a la audiencia a los efectos tecnológicos. El público ya había sido entrenado por las vanguardias para percibir lo artificial. Con la exposición de los medios masivos, los receptores se vuelven capaces de interpretar lo mecánico como parte de la obra. Hay una exigencia técnica que armoniza con los principios de la modernidad, en la cual el sentido originario y sagrado se pierde. Ya no se trata de comprender la obra o de contemplarla sino de resignar la búsqueda de un sentido único.^{cxiii}

En el epílogo de *Le nozze* los autores marcan esta superposición: una acumulación de partes independientes del todo que tiende a aumentar el desconcierto poniendo especial atención al modo en que estas partes se encadenan. En cuanto a la técnica señalan: “Prima, c’è il repertorio solito di allucinazioni, di incubi e di spaventi, architettato con l’unico scopo di far perdere la ragione al lettore” (88) [Primero viene el típico repertorio de alucinaciones, de pesadillas y de terrores, concebido con el único fin de que el lector pierda la razón] y en cuanto al procedimiento, “composta di rimasugli vari, quest’opera si propone e si gode come una partitura wagneriana; e per quanto i Nostri muniscano i loro trabocchetti di precisi cartelli indicatori, ciò non esclude che il lettore ci caschi, puntualmente (...) l’ambiguità è la loro norma” (88). [Aunque esté compuesta de sobras varias, esta obra se postula y se goza como una partitura wagneriana; y por más que nuestros autores hayan colocado carteles indicadores precisos en todas sus trampas, esto no excluye que el lector caiga puntualmente en ellas (...) la ambigüedad es su norma (120)].

Los autores advierten que no apelan a la lógica racional del lector. No hay que entender según los principios de la mimesis sino seguir los puntuales exabruptos proporcionados por los quiebres de la normalidad. Desde la perspectiva del fragmento, las partes se articulan a través del contrapunto de voces asociado a cada personaje. *Le Nozze* es un compendio de diferentes disciplinas, la historia, la crítica de arte, los políticos, los mitos clásicos, la tradición latina. La mezcla define una obra de arte distinta que gana en la desmesura de sus multiplicaciones mientras aparenta incluirlo todo. La capacidad de provocar ideas simultáneas derivadas del trabajo con la fragmentación, desemboca en una narrativa signada por el exceso. No se trata de la falta de historia sino

de las muchas historias que fluyen sin un cauce original. Los efectos de la técnica del montaje acabarán organizando una cadena textual que se pierde en sus propios excesos.

3.4 Tradiciones mediáticas: la imagen cinética

El montaje no es lo único que las escrituras migrantes adoptan de la revolución mediática. La aparición de lo masivo también se relaciona con la apropiación de la imagen pura desligada de su relación con lo verbal. Se trata de otro proceso de traducción: pasar del lenguaje polisémico de la imagen a la narrativa sintagmática inevitablemente ligada a la escritura. El uso del imaginario procedente del cine es una muestra clara del camino que toma la apropiación de Wilcock. No se trata sólo de la implementación de las técnicas del montaje en la narrativa (cortes abruptos que interrumpen la acción o marcan la simultaneidad, elipsis que requieren una vuelta atrás de la narración para reponer el sentido) sino de la incorporación simple y llana del mundo de las imágenes. Esta preponderancia visual lleva a la introducción de microhistorias que refieren a escenas del cine mudo. Si, como asegura Roland Barthes, la imagen es en sí misma polisémica, lo que la estética migrante de Wilcock trata de recuperar es esa misma ambigüedad que el lenguaje le quita a la imagen visual. La imagen traducida en palabras invoca su capacidad multifacética y logra hacer invisible el anclaje verbal. Por esta razón es frecuente la reproducción de escenas que parecen sacadas del cine mudo, de esa

primera instancia en que las imágenes hablaban por sí solas construyendo una relación icónica con la realidad.^{cxiv}

En *Il tempio*, las técnicas cinematográficas se desplazan de los procedimientos a los personajes. Oscar, Menio y Astor, los tres etruscos sin voz (sólo unas pocas veces se reproduce un diálogo bastante corto en forma directa) se comportan como actores de vodevil. Su función es contrarrestar la abstracción de Atanassim, el capataz asaltado por preocupaciones metafísicas sobre el espíritu, la esclavitud o la misión del hombre sobre la tierra. Mientras el supervisor les dirige arengas filosóficas que muchas veces parodian los discursos políticos, ellos se encargan de destruir todos los proyectos serios impulsados por una irracionalidad que los animaliza. Los etruscos son responsables de los exabruptos que quiebran las convenciones y todas sus conductas proceden de la no adecuación al medio, como si no hubieran aprendido las reglas indispensables para comportarse en sociedad. Muchos de los episodios cómicos reproducen el esquema de los gags cinematográficos relacionados con el humor fácil del *slapstick*: Oscar, picado por una pulga corre a sentarse en una palangana de agua donde los otros habían capturado hormigas, los etruscos hacen una pirámide humana sobre el órgano que se desploma, los tres negros luchan por las herramientas y, como en las películas de Chaplin, acaban con sus caras teñidas de cal. Por último, quizá el más famoso gag moderno que involucra la era del automóvil: “Astor era seduto al volante e faceta finta di guidare, imitano con la bocca il rumore del motore, delle varie marce, del claxon, perfino delle frenate brusche; tra una frenata e l’altra Oscar gli dava un colpo in testa con un pezzo di legno, perché gli lasciasse il posto di guida” (39). [Astor sentado al volante simulaba manejar, imitando con la boca el ruido del motor, las diferentes velocidades, la bocina, aun las frenadas

bruscas; entre una y otra frenada Oscar lo golpeaba en la cabeza con un palo, para que lo dejase manejar a él (...)” (44)]. Así se inicia el episodio que va jugando con los modelos del slapstick, la violencia física, los golpes, la destrucción, el absurdo.

Brontolando, li fece scendere, a spingere la macchina; e tanto impegno misero gli etruschi in questo nuovo gioco, che senza badare al fatto che il motore era già acceso, seguitarono a spingere per quasi cento metri. Finché Atanassim non premette improvvisamente l’acceleratore e tutt’e tre caddero in mezzo alla strada, rotolando nella polvere e facendosi grandi risate, beati come cucciolo di cane al sole. (40)^{cxv}

Rezongando, los hizo bajar para que empujaran el auto, y los etruscos pusieron tanto empeño en este nuevo juego que, sin atender al hecho de que el motor ya estaba encendido, siguieron empujando por casi cien metros hasta que Atanassim apretó de golpe el acelerador y los tres cayeron en mitad de la calle, rodando en el polvo y dando grandes risotadas, felices como cachorritos al sol. (44)

Los enredos continúan cuando el capataz se pone al volante. El auto comienza a destartarse, pierde cada una de sus piezas, primero el guardabarros, la rueda de auxilio, los farolitos rojos, la carrocería trasera con sus ocupantes, hasta que sólo queda su esqueleto. Esta valoración de las escenas contadas desde los estereotipos cinematográficos habla de un intento por naturalizar el lenguaje simbólico. Se trata de recurrir a las imágenes tal cual aparecen representadas en la pantalla, no para abolir la referencia simbólica del lenguaje verbal, sino para jugar con la multiplicidad de la connotación provocada por lo visual. Los lectores enseguida se proyectan hacia los

saberes y prácticas de los medios, reaccionan reconociendo los gags, el humor, la inocencia, la actitud naïf del espectador que sabe lo que va a venir en las próximas escenas.

La relación entre imagen y lenguaje verbal tiene una importancia radical en el cine. Cuando se traslada a la literatura, el tipo de apropiación que hace Wilcock genera una tensión en la esfera del campo cultural. Debido a que las técnicas cinematográficas influyen en la complejización de la forma narrativa, están validadas por una exigencia de dificultad: debe haber un esfuerzo de intelección que justifique su uso. Pero el empleo de la imagen visual pura como leitmotiv de la narrativa enfatiza lo trivial, apunta a una relación primigenia del espectador con el medio. Roland Barthes señala esta borradura como característica de los nuevos medios visuales (en especial, la fotografía) que se presenta como un lenguaje sin código tan cercano a la naturaleza que parece ignorar la instancia de representación:

La ausencia de código desintelectualiza el mensaje porque parece proporcionar un fundamento natural a los signos de la cultura. Esta es sin duda una paradoja histórica importante: cuanto más la técnica desarrolla la difusión de las informaciones (y principalmente de las imágenes), tanto mayor es el número de medios que brinda para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado. (23)

La producción narrativa de la imagen visual juega con la facilidad de interpretación. No hay nada que elucidar, sólo dejarse cautivar por la seudo realidad creada en el cine. Sin embargo, es necesario señalar que no se trata de un reproche frente a la actitud pasiva de las masas en lo que se refiere a la recepción de los medios (Adorno es quien reclama la

poca exigencia del cine para con los espectadores), sino de la trivialidad justificada a partir del goce. El disfrute puro que recuerda el placer goloso de “La fiesta de los enanos”.^{cxvi}

Ma forse la qualità peggiore dei suoi etruschi era quella loro puerile passione per il gioco, quel desiderio sfrenato di trasformare ogni obbligo in divertimento; col rischio di fare perdere non solo il tempo, ma oggetti ben più preziosi, non ultimo la scavatrice. Che se non loro avrebbe pensato a costruire un tempio etrusco di sabbia? E neanche mezza tonnellata. (81/82)

Pero quizá la peor cualidad de sus etruscos era su pueril pasión por el juego, ese deseo desenfrenado de transformar toda obligación en entretenimiento, con el riesgo de echar a perder, no sólo el templo, sino objetos mucho más valiosos, empezando por la excavadora. ¿Quién sino ellos habría pensado en construir un templo etrusco de arena? Y ni siquiera con media tonelada. (87/88)

Los etruscos son presentados, desde el comienzo, como seres instintivos, totalmente desacostumbrados a la civilización occidental. Entre el buen salvaje y la animalidad primitiva se producen los peores desastres: desde el canibalismo que afecta a perros, ratas y caballos, hasta la muerte accidental de un ministro de la Iglesia y la masacre de las colegialas. Pero, sin lugar a dudas, la atracción de Atanassim por este tipo de reacciones excede su razonamiento. Se trata de reconocer los efectos propios de la *Slapstick comedy*, el goce que deriva de un humor fácil radicado en la construcción de situaciones ridículas signadas por el caos. Los personajes de esta pantomima reaccionan corporalmente, se readaptan a la vida moderna usando sus mismas estructuras binarias;

construcción/destrucción, orden/caos, los polos estigmatizados en el rol del policía/delincuente del cine mudo. Así ejecutan todos los desordenes posibles. Cuando Atanassim se encuentra en el submundo poblado por microbios agusanados, sufre nuevamente otro desajuste propiciado por la ineptitud etrusca. El concierto de inauguración del templo (supuestamente organizado en las profundidades del foso) se frustra ante una explosión que siembra la catástrofe cómica. Una brecha en el techo por la que se cuele una catarata de agua invade la solemnidad de la ceremonia:

Bastava infatti osservare come si rotolavano dal gran ridere tra le macerie e il limo, che ancora continuavano a piovere dalla volta, per capire che erano loro, e soltanto loro: nessun altro al mondo avrebbe potuto trovare tanto motivo di godimento in tanta distruzione. Erano infatti i negri, che chissà dopo quali traversie e quali buffonate venivano a raggiungere il loro capocantiere sotto la crosta della terra. (172)

De hecho bastaba observar cómo se revolcaban de risa entre los escombros y el limo, que todavía seguía lloviendo del techo, para comprender que eran ellos, que sólo podían ser ellos: nadie más en el mundo habría podido hallar tanto motivo de placer en tanta destrucción. En efecto, eran los negros, que a consecuencia de quién sabe qué peripecias y travesuras habían terminado encontrándose con su capataz bajo la corteza terrestre. (184)

La incapacidad de Atanassim, quien no puede responder con la misma banalidad a la escena del caos, es parte de una nostalgia receptiva. Las imágenes recuperadas del cine mudo ya no se perciben de la misma manera. Se trata de un anacronismo que preserva a

los etruscos de las contradicciones del mundo moderno. Ellos reponen el pacto de credibilidad que imponía la lógica del medio, la inmediatez del estar ahí de las imágenes. Con la evolución del cine sonoro y los cambios en la recepción de los géneros, el paradigma icónico se aleja cada vez más de lo natural para encontrar en la combinación con lo simbólico y lo indiciario su forma particular de expresión. A partir de la revisión del realismo cinematográfico se plantea un cambio en las convenciones de los géneros y se amplían las formas de recepción, que ya no apelan a la identificación de la referencia o a la catarsis, sino a desarrollar una capacidad crítica e interpretativa. Por eso, el humor del *slapstick* resulta anacrónico pero relevante en el momento de cuestionar los valores de la modernidad y de la palabra, en el sentido de apelar a una inocencia que en el presente se ha perdido.^{cxvii}

El humor fácil del vodevil se monta sobre la agresión corporal. Sin embargo se trata de una violencia inocente que busca una reacción de complicidad y que no provoca a la reflexión. La extensión de este tipo de actos que se registran en los bordes del crimen y el delito se juega también en otros planos narrativos. Las escrituras migrantes pasan por la transgresión del cine mudo hacia una crueldad marcada por el espectáculo. En este viraje, experimentan con las dos modalidades de la violencia, la ingenua pelea callejera, más la ceremonia ritual que culmina en una exaltación del desenfreno incapaz de ajustarse la ley. En el siguiente análisis se muestra la evolución de la violencia anestesiada del *slapstick* hacia una crueldad mucho más vital que funciona como atributo de liberación.

3.5 El gasto erótico y la máscara de la crueldad

La apropiación de las técnicas del cine en las escrituras migrantes es significativa porque hay un cambio de función. Dentro de las nuevas teorías cinematográficas, el montaje no es solo un mecanismo sino que implica una reacción emocional que apunta a la coincidencia entre el punto de vista creativo del escritor-cineasta y su audiencia. Se trata de establecer una conexión entre el mundo interno de las experiencias y el mundo exterior de las formas estéticas. Por eso, en la definición de esta técnica, Trevor Whittock extiende los alcances del montaje:

It is possible to trace an expansion of the concept until it comes to include almost every possible filmic organization, whether within or between shots (...). Not only is montage not restricted to editing and combining images, it has become virtually the search in any area of filmmaking for some “objective correlative” –in Eliot’s sense- which will evoke the appropriate feeling or thought in the spectator.
(73)

Si es cierto que el simple encadenamiento de imágenes no produce la calidad artística, habría que explorar la manera en que estos cortes hacen posible la asociación paradigmática. El uso del montaje como ha sido señalado en Wilcock, parece contribuir al pasaje de lo erótico a la crueldad. Este mecanismo se emplea para delatar el procedimiento y destruir todo vínculo de la imagen con lo natural –no hace falta justificar el abandono del verosímil realista- pero además, es un correlato de la concepción del exceso en cualquiera de sus direcciones.[CFG2]^{cxviii}

La hybris erótica se relaciona con la sexualidad a partir de los estudios médicos y jurídicos de finales del siglo XIX. Michel Foucault describe las distintas modalidades

históricas en las que estos discursos se apoyan para definir la “degeneración”. La necesidad de ajustar los límites de la normalidad tiene una doble intención; contener y ayudar a los anormales pero a la vez actuar como un mecanismo de defensa social. De esta manera, la medicina funciona como una justificación moral del uso de las técnicas de identificación y control. Lo más relevante de la intervención médica en el discurso legal es la determinación patológica de los desvíos sexuales. La serie de los anormales presenta siempre algún componente que lo vincula con la sexualidad. El monstruo, atrapado en las leyes jurídico-biológicas se define a partir de esta doble trasgresión; es el hermafrodita “existente entre la excepción de la naturaleza y la infracción del derecho” (62). El incorregible abandona la aberración física para ubicarse en el área de la anti-disciplina. Surge en los márgenes de las técnicas de adiestramiento del cuerpo, inmerso en las instituciones que lo adoctrinan (familia, escuela, ejército). Pero la figura en donde se concentra con mayor fuerza el delito y la degeneración sexual es el onanista. En principio, el placer físico se asocia con el derroche voluntario de un acto que no tiene como fin la reproducción de la especie. En la religión católica, el pecado de la concupiscencia se justifica en la historia bíblica de Onas quien acepta cumplir con la ley de desposar a la viuda de su hermano pero se resiste a tener descendencia. En el texto sagrado, el castigo del que goza sin moral es la muerte. La interpretación profana se extiende a las transformaciones sociales exigidas por la industrialización. La represión del acto sexual gratuito se explica por la oposición entre el cuerpo del trabajo y el cuerpo del placer. Se censura lo que no es útil, la lujuria no produce mano de obra. El deseo erótico se plantea como un gasto improductivo que debe ser abolido. De ahí las prácticas de la clínica y la prisión, el tratamiento de las desviaciones y el castigo del delincuente.

Las consecuencias de esta sistematización de las desviaciones sexuales recaen nuevamente en las virtudes de la reclusión. Las instituciones aíslan a los anormales pero también ellos mismos se refugian para gozar libremente. Este gesto es recuperado en la narrativa de Wilcock como un elogio de la soledad. Esta condición asume dimensiones diferentes, sirve como crítica de las convenciones y justifica el placer y la desmesura. En el primer caso, el aislamiento por la diferencia es entendido como censura de la deformación. Los anormales que pueblan los relatos de Wilcock asumen su condición de “monstruos” pero desarrollan alguna capacidad extraordinaria que los vuelve “particulares”. En ese reordenamiento, resisten los embates de las instituciones de control, que en lugar de recluirlos, los auscultan con la curiosidad propinada a los fenómenos. En *Lo stereoscopio dei solitari* (1972) los bestiarios medievales se conjugan con las extravagancias científicas, las supersticiones, los mitos y las leyendas de seres extraordinarios. Lo anormal procede de distintas disciplinas pero siempre lleva la impronta de la excepcionalidad como marca biológica, ser “únicos en la especie”. La soledad se justifica por la diferencia, de manera que el aislamiento se torna natural.

Per colpa di certe medicine che prendeva la madre, Aulogelio è nato senza braccia né piedi. Qualcosa aveva, al posto delle braccia, quel che s'è sul chiamare pinne; ma le sue gambe, per quanto lunghe e ben formate, finivano tuttavia all'altezza della caviglia, ciascuna in una specie di codino, reso insolito dalla presenza finale non già di un normale ciuffo di peli, bensì di un'unghia singola del tutto inadatta agli usi della vita associata. (45)

Por culpa de ciertos medicamentos que tomaba su madre, Aulogelio nació sin brazos ni pies. En lugar de brazos algo tenía, la que suele llamarse aletas; pero sus piernas, a pesar de ser largas y estar bien formadas, terminaban a la altura de los tobillos con una especie de codito, vuelto insólito por la presencia final no ya de un normal mechón de pelos, sino de una uña muy poco apropiada para los usos de la vida asociada. (38)

La primera señal de lo monstruoso se asocia a la deformación corporal. Pero, como en su propia etimología el monstruo esconde una cualidad divina,^{cxix} esa desviación se transforma en un talento especial: Aulogelio puede disfrutar de los placeres sexuales con mayor libertad: “Fin dai primi verdi anni suoi, forse aiutato dalla posizione, nonché dal disinteressato disinteresse della famiglia, aveva dato prove di un ingegno tutto suo; per esempio imparò assai presto a masturbarsi senza le mani e a mangiare nel fango, il che alla maggior parte dei ragazzi, meno datati, risulta di solito impossibile” (46).[Desde sus primeros verdes años, quizá ayudado por la posición, ya que no por el desinteresado desinterés de su familia, había dado pruebas de un ingenio muy particular; por ejemplo aprendió muy pronto a masturbarse sin usar las manos y a comer en el barro, lo que a la mayor parte de los muchachos, menos dotados, resulta por lo general, imposible (39)]. El placer erótico habita el espacio de la intimidad. Los anormales de Wilcock practican su sexualidad aislándose del mundo. La reclusión ejercida por las instituciones de control es sustituida por la soledad como condición necesaria para explorar sus propios deseos. Entonces, el retiro voluntario tiene que ver con el hedonismo. Estos seres anormales se refugian en su interior sólo para gozar. La soledad los protege del otro, entendido como

lo racional, las normas sociales, la moral de las convenciones, y les permite dejarse llevar por el impulso de Eros, librarse al deleite puro e improductivo del gasto sexual.^{cxx}

El disfrute de sí mismo se entiende sólo a partir de un distanciamiento. Así lo interpreta Reinaldo Laddaga al esquematizar la narrativa de Wilcock entre dos extremos complementarios, la literatura indigente, aquella que pierde energía y se precipita hacia su propia disipación, y los placeres bajos, el disfrute corporal que permite mantenerse al margen de las convenciones morales. Esta suerte de retiro “erótico” es un modo de resistirse a la identificación. A partir del análisis de Deleuze sobre los personajes de Melville en *Critique et clinique*, Laddaga define a los “infames” que constituyen el tipo humano de “un puro excluido al cual ninguna situación social puede serle atribuida”. De esta apreciación se vale para inscribir a los personajes de Wilcock en la anonimidad, en una especie de goce perpetuo que los sustrae de la mirada identitaria de los otros. La génesis de este asilamiento se explica a partir de una necesidad vital que tiene que ver con la exploración de ciertos placeres originarios y primitivos. La fuerza de este tipo de placer reside en la autosatisfacción que ubica al personaje fuera de los lazos sociales. Como en los escritos de Wilcock que se decide a:

(...) narrar los hechos de mundos anárquicos, disociados, que no dan lugar a comunidades fundadas en la naturaleza, mundos de singularidades sin comunidad, poblados por seres frágiles, nebulosos, laxos, que hacen de esos atributos ocasiones de un placer que –si “elevado” es placer en el conocimiento de sí, la integración de las propias partes, la aprehensión de la propia potencia –no es un desatino, me parece llamar “bajo” (20).^{cxxi}

El descubrimiento del placer que el propio cuerpo proporciona está relacionado con la capacidad de distanciarse de los otros. Según la lectura que Bataille hace de Sade, esta especie de egoísmo intrínseco al goce es una forma de resistencia al orden del consumo. El gasto erótico, el desperdicio de energías que no son absorbidas por el trabajo, se manifiesta como el último recurso para contrarrestar la lógica económica del mercado. “La condición erótica se opone a la condición normal como el gasto a la adquisición” (174). La posesión y el consumo se enfrentan a la dinámica del gasto y a la dilapidación de recursos. Los personajes solitarios del estetoscopio adscriben a esta fortuna del placer sin más fin que disfrutar de sí mismos. Son seres librados al goce gratuito del erotismo. Entronizados en el deleite sin costo, se colocan fuera de la razón económica.^{cxxii}

Sin embargo, para lograr el supremo abandono, el individuo debe elevarse por encima del deseo de la masa. El sujeto soberano de Sade no se deja llevar por los excesos de la multitud, no quiere el deseo de todos, se opone al anhelo de los demás y así expande los límites de sus deleites. Esta capacidad de “ignorar” al otro remite a una soledad artificial que se logra negando la interdependencia con el mundo. El otro ya no importa porque lo único que vale es el propio placer. Los hedonistas de Wilcock no sólo logran sustraerse a la identificación sino que resisten la racionalidad construyendo una nueva moral fundada en el deleite solitario, ya que “la negación de los otros protagonistas es la pieza fundamental del sistema” (172). En un nivel extremo, esta ignorancia se transforma en crueldad. El abandono de sí mismo, la elevación del sujeto por sobre los impulsos de la masa, hace que el otro se convierta en su víctima.

El espacio mínimo entre la búsqueda del placer corporal y la violencia sobre el otro, define las conductas de estos personajes abandonados a la desmesura. Los etruscos no conocen razones, actúan según impulsos primitivos que los acercan al eros y al tánatos indistintamente. Tal es la reacción que los lleva a atacar a Nitro, el joven contratado como mecánico para manejar la excavadora. Ante la predilección de Atanassim por el muchacho, los etruscos abandonan el entusiasmo con que reciben al desconocido y lo convierten en objeto de recelo. En su primer encargo, Astor que debía trazar el perímetro del templo alrededor de la plaza, decide seguir corriendo con la soga estacada iniciando los tormentos de Nitro.

Nel suo primo veloce giro intorno a Nitru la corda gli si era arrotolata alle caviglie, ma a mano a mano che il negro alzava il legno, pure la corda saliva, avvolgendo le gambe, il corpo e le braccia del ragazzo, il quale finì presto col trovarsi legato al palo come la santa guerriera Giovanna d'Arco sulla pira, incerto tra il riso e il pianto. Nel dubbio, prevalse il pianto, il che invece di impietosire gli scherzosi manovali ebbe l'effetto di scatenarli definitivamente. (61)

En su primer giro veloz alrededor de Nitro la soga se enredó en sus pantorrillas, pero a medida que el negro levantaba la madera, también la soga se levantaba, envolviendo las piernas, el cuerpo y los brazos del muchacho, que en unos segundos se encontró atado al palo como Juana de Arco en la hoguera, oscilando entre la risa y el llanto. En la duda prevaleció el llanto, que en vez de conmover a los chistosos albañiles tuvo el efecto de excitarlos definitivamente. (66)

La escena de tortura no se detiene allí sino que continúa con una serie de tormentos que van desde rociar una lluvia de pintura sobre el cuerpo del joven, pasan por el intento de lapidarlo, hasta caer en la amenaza de su mutilación.^{cxxiii}

La violencia física es la materialización del extremo placer fundado en la existencia dual del hombre. Lo bueno y lo malo conviven en la misma unidad de espíritu. El reconocimiento de las pulsiones que vinculan el deseo al dolor da cuenta de ciertas crueldades “naturales” que la religión censura como aberraciones.

(...) hay una existencia honesta y regular: el trabajo, el cuidado de los hijos, la benevolencia y la lealtad rigen las relaciones de los hombres entre sí; en el sentido contrario, la violencia azota sin piedad, si se dan las condiciones, los mismos hombres saquean e incendias, matan, violan y torturan. El exceso se opone a la razón” (192).

La desmesura se define desde la irracionalidad. Por eso, no hay explicación posible para los desenfrenos de Anfio y Présule en “La fiesta de los enanos”, ni para los de Astor, Menio y Oscar en *Il tempio*, quienes pasan del éxtasis solitario al placer sádico del juego con sus víctimas.

Sin embargo, la reacción ante la violencia tiene un componente que transforma el gasto en un desgaste. Puede entenderse de esta manera la indiferencia final en la que se sumerge el sujeto soberano dueño de su propio placer. Los enanos del cuento, luego de la excitación producida por la tortura de Raúl, se precipitan de la desmesura de la crueldad, prolongada en el exquisito banquete final, hacia la impasibilidad:

Con la punta de los dedos, con delicadas muecas de satisfacción, se servían un poco de cada lata: un trozo de salmón, una anchoa, un arenque salado. El deleite

los exaltaba por encima de las miserias de la carne, más allá del presente y del pasado, en un futuro que bien podía ser eterno; el pescado resolvía las contradicciones de la realidad (...) La luz eléctrica suscitaba reflejos dorados en las latas abiertas, centelleaba sobre el vidrio de las botellas vacías, destacaba las rosas rojas del mantón de seda abandonado en un rincón de la cocina. (77)

La reacción de los etruscos al esfuerzo de violencia es menos refinada. Después de cada exabrupto (la tortura de Nitro, el asesinato en masa de las colegialas, la muerte del guardián) se arrojan al festejo tribal del jolgorio. Los rituales del mundo primitivo se mezclan con el universo impulsivo de la infancia. El desenfreno inicial desemboca en una travesura: “Esaurita la prima esaltazione che in loro sempre suscitava la presenza di una qualunque combinazione vivace di colori, gli etruschi si affrettarono a slegare il ragazzo, a togliergli il paletto dalla bocca e a chiedergli, benché ridendo ancora come pazzi, mille scuse” (62). [Agotada la primera exaltación que siempre suscitaba en ellos la presencia de cualquier combinación vivaz de colores, los etruscos se apresuraron a desatar al muchacho, a sacarle la estaca de la boca y a pedirle, aunque todavía se reían como locos, mil disculpas (68)].

Los etruscos descansan a la sombra totalmente extenuados por la emoción, insensibles al dolor ajeno, indiferentes a aquello que les produjo placer. Esta especie de descenso de energías lleva al descubrimiento de otras fuentes de placer que sustituyen el desenfreno dionisiaco por la laxitud de los órganos del cuerpo y de la moral. La inhumanidad de las costumbres bárbaras “(...) no es más que la negación de uno mismo, llevada tan lejos que se transforma en explosión destructora; la insensibilidad dice Sade, se vuelve estremecimiento de todo el ser: el alma llega a una especie de apatía que se

metamorfosea en placeres mil veces más divinos que los que les procuraban las debilidades” (179). Este tipo de crueldad inocente (justificada en el capricho infantil o en el candor del mundo primitivo, en el que los etruscos son “demasiado instintivos”) se perdona y termina generando situaciones de distensión.

Por último el exceso, ya sea en la instancia de la violencia más absoluta o de goce supremo, se manifiesta a través de la forma de la imagen. [CFG3] Hay que entender el desenfreno desde el gesto revelador del espectáculo. Si, como ha señalado Artaud, la crueldad no procede del entendimiento sino que viene del mundo de las sensaciones, está directamente ligada a la plástica de las imágenes. Así lo afirma en sus manifiestos sobre el nuevo teatro:

Queremos transformar el teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. (117)

Las imágenes encadenadas a través del montaje desembocan en una crueldad que es, más que nada, espectáculo, ritual, exceso de vida, una necesidad implacable que genera liberación. La violencia es presentada de esta manera en los cuentos de *El Caos*. “La fiesta de los enanos” no es otra, sino la celebración de este tipo de crueldad:

Como embriagado por el olor a pelo quemado, Présule pasaba del soldador del cabello a las cejas, de las cejas a las pestañas. El humo amargo de Raúl, confundiéndose con el humo picante de la pelota y de los planeadores que Anfió había empezado a quemar en el mechero de alcohol, llenaba la habitación; el aire

se había vuelto irrespirable. De pronto, a través del humo, Présule vio que Anfio se llevaba a la boca la mano exánime del muchacho, y de un mordisco le comía el dedo meñique; esto le produjo tanta impresión que lo echó del cuartito a empellones. (74)^{cxxiv}

El dolor cede a la glotonería y la satisfacción se desplaza hacia una nueva forma de placer. El ciclo de la crueldad funciona de manera intermitente, repitiendo ceremonias y observando ritos. Del crimen al canibalismo, de los tormentos sádicos al banquete final, los enanos reafirman la utopía de una crueldad absoluta.

3.6 Festejos en la superficie: el desvanecimiento de la razón

El trabajo de escritura a partir del uso de mecanismos técnicos propios de los medios, revisa la relación que éstos entablan con los receptores. La narrativa de Wilcock trasciende el aparato formal para incorporar los cambios perceptivos generados por la cultura de masas, cuestiona la trivialidad y señala irónicamente la falta de una distancia crítica en la instancia de recepción. En una primera lectura, la escritura migrante de Wilcock parece adscribir a los cánones de la cultura letrada que tiende a aumentar la distancia entre lo “alto” y lo “bajo” y a reforzar las relaciones jerárquicas entre literaturas centrales y marginales. Siguiendo las reflexiones críticas de la escuela de Frankfurt, la percepción masiva es condenada a partir de una tendencia a digerir automáticamente y a anular la capacidad de interpretación.^{cxv} Esta crítica vuelve a centrar el debate en torno a la posición de la cultura letrada frente a la industria cultural. Wilcock, después de haber pasado por la experiencia masiva de los años 60, puede aportar una perspectiva más

compleja. No sólo se trata de alertar contra las posibles consecuencias de la pasividad sino de señalar las intensidades con las que los medios afectan la experiencia de la cotidianeidad. Desde las primeras explicaciones recogidas en *Fatti Inquietanti* (algunos ejemplos son: “Los oráculos publicitarios” donde se burla a las damas inglesas que siguen el mensaje inconciente de los medios como si fueran designios sagrados, “El culto a James Dean”, impuesto desde el mito de la superestrella que inmortalizó la figura de la eterna juventud, y “Música para adolescentes”, donde se ironiza sobre el consumo de composiciones para cada ocasión) hasta los episodios incluidos en las novelas, la reacción de las masas ante la cultura mediática pasa por distintas facetas.

En *Il tempio* se trabajan los estereotipos del cine mudo pero además asistimos a la mediatización de la cultura. La trama central que gira en torno a la construcción de la torre se transforma en un descenso a los infiernos. Attanassim debe encontrar la llave de paso que se halla en el sótano de una zapatería para detener la inundación provocada por los etruscos. En ese camino subterráneo el capataz visita las inmediaciones de un mundo poblado de seres extraños que lo confrontan con distintas inquietudes. Este itinerario es parte de su iniciación, una especie de prueba que desembocaría en la recompensa de entender cuáles son las verdades del universo. En cada una de las etapas de su recorrido se presentan reflexiones sobre la cultura mediática. Algunas marcan, desde la ironía, la distancia de lo artístico y lo masivo: las incriminaciones del sabio Caddioz contra los avances de la sociedad moderna que corroen el arte verdadero, la aparición de Traburur, jefe de los bárbaros, en los programas de TV, la publicidad de los bizcochos Belo en medio de las representaciones circense del foso y otros muchos ejemplos, se hallan

resumidos en las reflexiones del narrador de *Il Tempio* cuando relata el comportamiento del público en un concierto:

Difatti il sentimento delle masse, che solo chiede di essere corroborato, più volentieri accoglie la volgarità che non il serio impegno, di questi tempi, e soltanto la tirannide della convenzione sociale, unita alla prepotenza degli esperti, riescono a imporre loro, d'altronde mai per lungo tempo, il rispetto di ciò che in altri secoli si usava chiamare arte. (167/168)

De hecho, el sentimiento de las masas, que sólo pide ser corroborado, acoge en estos tiempos con más entusiasmo la vulgaridad que el esfuerzo serio, y solamente la tiranía de las convenciones sociales, unida a la prepotencia de los expertos, logra imponerles, por otra parte nunca por mucho tiempo, el respeto a lo que en siglos anteriores solía llamarse arte. (178)^{cxxvi}

Sin embargo, estas apreciaciones reproducen el discurso de la cultura letrada desde una mirada crítica. Wilcock señala también la poca intuición con la que algunos intelectuales se explican la recepción de la cultura de masas y parodia esta cortedad mental desde su mismo discurso:

Si può dire chela mia intera vita altro non sia stata che una lunga lotta condotta, Dio solo sa con quale successo, contro la sovversione di ogni valore morale e culturale operata con così caparbia disinvoltura dai vostri concittadini più irresponsabili. Radio, automobile, cinematografo, calcio, totocalcio, prostituzione, progresso tecnologico, fumetti, rotocalchi, inquinamento, pubblicità, sindacati, educazione sessuale, catena di montaggio, insomma, predominio dell'effimero sul

trascendente: tutte cose a cui la vostra classe dirigente innalzava un unico immane tempio di superbia e vanità. (186)

Puede decirse que mi vida entera no ha sido más que una larga lucha dirigida, sólo Dios sabe con qué resultado, contra la subversión de todo valor moral y cultural obrado con tanta obstinada desfachatez por sus conciudadanos más irresponsables. Radio, automóvil, cinematógrafo, fútbol, quiniela, prostitución, progreso tecnológico, historietas, rotograbados, contaminación, publicidad, sindicatos, educación sexual, cadena de montaje, en suma, predominio de lo efímero sobre lo trascendente: todas cosas a las que vuestra clase dirigente ha levantado un único, enorme templo de soberbia y vanidad. (201).

El debate se centra, una vez más, entre la política y la estética, cómo los medios manipulan la ideología en función de los modos de producción de sentido y de qué manera las masas responden al sistema propuestos por los medios. En esta última instancia, las escrituras migrantes encuentran un modo de diferenciarse con la literatura del canon ya que la cultura letrada se preocupa por defender la distancia estética entre la obra de arte y los productos de la mass-media. Por el contrario, los escritores marginales, aquellos que se desplazan geográficamente pero también entre géneros y campos que no les son específicos, saludan el goce colectivo que promueven los medios –una especie de solidaridad que trasciende las barreras territoriales, culturales y de clase- ubicando en esa misma abstracción la capacidad de resistirse a la dominación de la razón instrumental. Desde esta perspectiva, todo aquello que se vincule con el puro disfrute, con la inutilidad y la dispersión, constituye una forma de contrarrestar los efectos de la sociedad

industrializada. Lejos de promover únicamente el consumo alienado y la despolitización de la percepción, los medios masivos rescatan los desbordes del entretenimiento como una marca de la impronta social dentro de la esfera artística. Benjamin señala esta doble articulación apreciada por las escrituras migrantes

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y desde luego que la circunstancia decisiva es esta: las reacciones de cada uno, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación. (*Discursos*)

Reflexión y capacidad fruitiva, dos aspectos que resaltan en la cita. El reconocimiento de una actitud crítica tiene que ver con el desarrollo de la mirada técnica. El público se vuelve experto en la percepción de los efectos de los nuevos medios y, a la vez, participa del disfrute que propone esa percepción. Lo que es más importante, como descubrimiento efectivo, es la valorización de lo banal que, asociado al entretenimiento, había sido interpretado como forma de alienación implicada por la industria cultural. A partir de esta

nueva calificación, la dispersión anunciada en las escrituras migrantes adopta un nuevo estatus. No se trata sólo de trabajar con la trivialidad sino de considerar a la dispersión como una forma de resistencia: resistencia a encasillarse en un lugar particular del canon -las escrituras migrantes permanecen excéntricas dentro del campo cultural-, resistencia a aceptar la tradición y a relacionarse con ella según los parámetros de la cultura letrada, resistencia a respetar las convenciones narrativas que dictan los géneros -las grandes narrativas comprometidas con la historia- y las finalidades -la politización de la estética.

En este ámbito es necesaria una reflexión sobre los alcances del término *dispersión* ya que, en la estética migrante, adopta una forma narrativa derivada de las ciencias, lo cual también implica un cambio en la utilización del lenguaje. En primer lugar, la dispersión tiene una dimensión colectiva que la distancia de las prácticas artísticas tradicionales. Ante la contemplación provocada por el ritual sagrado de la obra de arte clásica, que impone la condición de la soledad y el retraimiento, la revolución tecnológica hace posible la masificación.

Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. Y de manera especialmente patente a los edificios. La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya recepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas. (*Discursos*)

Estas leyes señaladas por Benjamin responden a una experiencia táctil que reubica a la obra de arte dentro del universo de lo cotidiano. La dispersión acerca lo artístico provocando otro tipo de percepción relacionada con un nuevo régimen óptico –mirar de otra manera- y recupera la experiencia comunitaria a través de las prácticas y los usos de la dispersión –los hábitos generados en la costumbre.

Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizándolo a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. La recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. (*Discursos*)

Las escrituras migrantes trabajan en el borde entre la trivialidad y la dispersión, actividades que generan otro tipo de hábitos distanciados de aquellos que se asocian con el intelecto. Estas prácticas frutivas entablan una relación tensa con las literaturas del canon, ya que éstas siguen ligadas a un compromiso político mucho más directo y, por ello, condenan desde el inicio cualquier tipo de superficialidad, especialmente aquella que procede de los medios y que es interpretada como “evasión de la realidad”. Esta valoración de lo trivial juega un papel decisivo en el distanciamiento de las escrituras migrantes. Sin embargo, la capacidad de cohesión ejercida desde la recepción mediática, la fuerza de movilización de las masas y “la disipación que sucede por parte de una

colectividad” se manifiestan como los únicos lazos reales capaces de reacomodar las relaciones comunitarias que han sido modificadas territorialmente.^{cxxvii}

3.7 Arte serial: los fluidos de la narrativa Pop

La relación de la literatura con los medios masivos implica una aproximación y un juicio con respecto a la cultura popular.^{cxxviii} La admiración y el rechazo son dos extremos en los que se juega el reconocimiento de estas culturas que han tenido, desde las vanguardias históricas, un lugar central en las discusiones sobre el arte. En una primera instancia, la actitud vanguardista aplaude las posibilidades de producción que generan las culturas populares pero se refugia en la renovación formal como un modo de distanciamiento. La experimentación, la ruptura con la tradición y el énfasis en la novedad plantean una cierta fascinación con lo popular que desata la dinámica del cambio. La modernidad, entendida como experiencia de crisis, se apoya en lo popular como elemento que sirve para sostener la batalla con el presente. A través de la adopción de los modos de percepción masivos, se prioriza la espontaneidad, la improvisación, y lo instantáneo. El principio de lo inmediato gobierna el gusto popular que atrapa la contradicción del tiempo moderno, aquél que se mide en términos de mercancía y que se desprende de los modos de producción capitalista, pero además se habita en “la fugacidad del instante”, aquella angustia que Baudelaire nota en el ritmo acelerado con que la multitud atraviesa las mareas del progreso.

Sin embargo, la exploración de la cultura de masas se traduce en una renovación técnica que protege al arte de su inmediata incorporación al mercado. Se trata de

conservar cierta exigencia de interpretación, asociada a la complejidad formal propia de la esfera artística, como una marca de la diferencia con la que son digeridos los productos mediáticos. La defensa de esa instancia crítica aparece en el pensamiento y la práctica narrativa de Héctor Libertella, quien define a la nueva literatura latinoamericana como aquella que apuesta por la dificultad. A través de la insistencia en el trabajo de los textos, lo popular no es una apropiación directa sino que se usa como estrategia de reescritura. La nueva vanguardia latinoamericana se diferencia de la vanguardia histórica europea porque no sólo se limita a copiar sus procedimientos sino que

(...) viene a encontrar un lugar a medio camino entre la creencia y el cinismo: allí se identifica con la estructura continental en un recorrido donde la marca del estilo (que revive periódicamente en algunas grietas del mercado: “obras con valor literario”) lleva retroactivamente a una defensa de la artificialidad de los textos, y más atrás a un momento inaugural que marca el valor del trabajo literario, que lo antinaturaliza, lo *separa* de un juego natural de comunicación y lo exaspera en la calidad de *trazo*, de sistema escrito. (26)

El cinismo y “el juego natural de comunicación” están presentes en las premisas de las primeras vanguardias sin necesidad de otro tipo de justificación. En la nueva escritura latinoamericana, este acercamiento superficial debe ser acompañado por el artificio del estilo y la marca política. La relación con el “trabajo literario” usando “materiales” de la cultura popular marca la diferencia frente a la obra artística. El abandono de la frivolidad, la resistencia a perderse en la banalidad del sentido, distancia a la nueva narrativa latinoamericana de las vanguardias del 20. Por eso, ésta se alimenta de las rupturas

anteriores, reconoce el poder del juego activo con la tradición pero recupera cierta confianza en el sentido que implica una nueva concepción de lo político:

(...) rescatar todavía cierta operatividad “social” de la noción de sentido, disparando -unas veces- sobre el mercado una polifonía de prácticas emergentes y “oscuras” del lado de la ficción, aunque rigurosamente explicitadas –protegidas- del lado de una crítica cómplice, e intercambiando -otras veces- los roles. (23)

Después de la segunda guerra mundial y más fervientemente a partir de los 60, la cultura letrada valora lo popular y lo incorpora como parte de la tradición nacional. La reescritura del género policial encarada por Borges en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), el manejo de la oralidad y de las tradiciones populares en *El sueño de los héroes* (1954) de Bioy Casares, anticipan muchas otras apropiaciones. *Los premios* (1960) de Julio Cortázar y *Boquitas pintadas* (1973) de Manuel Puig son algunas de las modalidades en las que la mirada sobre el mundo de la cultura de masas se introduce en la narrativa.

Respetando la genealogía de esta incorporación, la nueva vanguardia (ubicada entre 1965 y 1976) intelectualiza el uso de lo popular. El registro de lo masivo no es sólo un repertorio inmenso de figuras e imágenes sino que actúa como mediación entre la ficción y su conciencia crítica, es un filtro que intercede entre la obra y su “pesquisa teórica”. La primera consecuencia de esa ubicación es la confrontación con los círculos más intelectuales. Las nuevas vanguardias reconocen en la cultura popular una valoración política que les sirve para enfrentar el canon. Las escrituras marginales de esta década exploran otros campos que no les son exclusivos -la cultura de masas, los géneros menores, el discurso de los medios, los saberes tecnológicos, las ciencias populares-

como una forma de cuestionar la autoridad del campo intelectual. Desde esta perspectiva, lo popular adquiere un estatus de legitimidad dentro del discurso letrado de las vanguardias sólo si hay reescritura: los escritores cultos juegan con elementos de lo popular pero lo trabajan a partir de la parodia, la mezcla, el pastiche o la deformación al modo que han aprendido de Borges. Esta apropiación viene acompañada y sostenida por un imperativo político, ya que la renovación de las formas artísticas (directamente relacionada con las formas y usos de la cultura popular) es también un modo de resistencia al discurso hegemónico.^{cxxix} Al mismo tiempo, cuando se trata de explicar el carácter legítimo de lo popular dentro de la esfera artística hay un modo exclusivo de validación. Lo popular ingresa a la cultura letrada como una forma de reescribir la tradición nacional. El uso y los modos de apropiación de la cultura de masas se hallan directamente relacionados con esta función: desarticular los mitos y redefinir lo nacional a partir de otra noción de alteridad.^{cxxx}

Alejándose de las vanguardias del 60, las escrituras migrantes cuestionan la rigidez de este manual de instrucciones que dice cómo apropiarse de lo popular. Hay una exploración mucho más genuina y gratuita de la cultura de masas, que no pasa por el intento de renovar la tradición sino más bien por una fascinación con la capacidad inmediata que los medios masivos tienen para representar el presente. No se trata de volver a escribir la historia sino de incorporarse a los cambios intempestivos de los nuevos modos de producción mediáticos. La tradición, que no deja de ser siempre cuestionada, se desprende de sus parámetros nacionales para ampliarse a la universalidad que le da lo masivo. No hace falta remitirse al gaucho y al desierto, ni siquiera al barrio y

al compradito, sino extenderse por el camino de lo universal abierto por la modernidad que, en las escrituras migrantes, se vuelve una red de conexiones posibles.

Lo popular ingresa como renovación formal independientemente de su carga crítica. La estética migrante no trabaja con la deformación y la parodia de los géneros menores con el objetivo de articular una práctica política opuesta a las jerarquías culturales. Se trata de una apropiación que apuesta por la creación de la historia. La mala literatura –la incorporación de los géneros populares, el folletín, el melodrama, la novela de aventuras filtradas por la revolución mediática del siglo XX, la telenovela, las series policiales y de suspenso, el cine de acción); se utiliza como estrategia de construcción del relato. Hay un uso de los modelos, de los clichés y de las estructuras masivas que se mezclan para desarticular el verosímil. Dicha mezcla hace posible lo descomunal, el exceso, el desenfreno que hace acelerar la acción y que busca el regreso al placer trivial por el relato, a la ingenuidad de la recepción genérica que se basa en la reiteración y en el reconocimiento.^{cxvxi}

En la fragmentariedad que caracteriza los últimos textos de Wilcock se percibe esta ampliación de los recursos mediáticos que lleva a una relectura de los géneros menores. Una de las entregas de *Los dos indios* escrita por Farolito de Cola presenta la situación, claramente melodramática, de un chantaje emocional. En la estructura narrativa se reconocen los clichés a los que responde el género: el ex amante engañado, la joven exitosa que ha escalado posiciones, el nuevo amante oficial. La renovación no radica en el uso de los estereotipos sino en la mezcla: no se trata solo del melodrama sino de la serie de suspenso y de la telenovela rosa. Ciervo Rojo, el malo, es descrito a partir de los modelos del cine: “era un joven atlético, y hasta se lo podía considerar un hombre

apuesto, si no le acentuara los rasgos de la cara una torva sonrisa perversa de vendedor de automóviles de origen dudoso, casi una delgada banda de goma extendida entre las mandíbulas que dejaba al descubierto los dientes carcomidos por el alcohol” (67). [Era un giovane atletico, e sarebbe anzi parso bell’uomo, se un torvo sorriso protervo da venditore di automobili di dubbia origine non gli avesse ormai segnato i lineamenti del viso, quasi una stretta fascia di gomma tesa tra le mascelle che gli lasciava allo scoperto i denti rosi dall’alcol (65)] y el lenguaje se asemeja a las réplicas estereotipadas de los actores de TV:

“Un ricatto, insomma? Verme, che non siete altro!”

“Ah, ah, ah” fece Daino, trattenendosi in tempo di aggrapparsi a un’altra tenda.

“Chiamalo come vuoi, chiamami come vuoi. Ma se io sono un verme, tu, invece, tu sei la spietata gallina. Comunque sia, debbo risalire a galla”.

Daino Rosso lanciò una risata isterica di diniego, che echeggiò a lungo per i vetusti giardini di Monte Sacro.

(Continua). (69)

“¿Un chantaje, entonces? ¡Gusano, no mereces otro nombre!”

“¡Ah, ah, ah!, profirió Ciervo Rojo, deteniéndose justo antes de colgarse de la otra cortina. “Llámalo como quieras, llámame como quieras. Pero si yo soy un gusano, tú, en cambio, eres la despiadada gallina. Sea como fuere tengo que salir a flote”

(...) Ciervo Rojo emitió una risotada histórica de desdén, que durante largo rato resonó en los vetustos jardines del Monte Sacro.

(continuará). (71)

Por otro lado, la mezcla de géneros no es el único recurso que dinamiza la continuidad del relato. El trabajo con los estereotipos conduce a la transformación de los modelos narrativos. Si se considera que los clichés forman parte de toda manifestación artística, ya que son elementos que sirven para organizar la experiencia en el universo rápidamente desordenado por la modernidad, la polarización del mundo en “buenos” y “malos” es una forma de asegurar las jerarquías sociales y las relaciones de poder validadas por la industria cultural. Sin embargo, lo que importa en la construcción de los estereotipos masivos es el cambio de función. Los modelos estándar manejados por los medios son desacreditados por su tendencia a la simplificación. No se trata de una interpretación inocente de la realidad sino de la pérdida de perspectiva. El realismo televisivo hace que la distancia implícita en cualquier identificación desaparezca y de esta manera se reducen las posibilidades de reflexión.^{cxxxii} Las vanguardias del 60 desarticulan los estereotipos al combinarlos y realizan un trabajo con los géneros menores legitimándolos. No se cree en los clichés sino que se trabaja con ellos y sobre ellos como una forma de marcar una actitud crítica que, en el fondo, busca plantear y resolver conflictos sociales.

Para las escrituras migrantes, el cambio de función –el uso de los estereotipos como crítica a las jerarquías heredadas- se transforma en una práctica instrumental. La preocupación social se borra para dar paso a las estrategias narrativas que provienen de estos moldes masivos. Se trata de recuperar la inocencia de los que creen en el género sin necesidad de hallar una justificación en el cuestionamiento ideológico. Por eso las apropiaciones de Wilcock tienen que ver con la exageración. En sus textos migrantes, los estereotipos estallan en la desmesura: catástrofes, resurrecciones, sacrificios, asesinatos,

torturas, incestos, todos los motivos se traducen como estrategias narrativas que hacen posible el relato. De esta manera describen la novela los autores ficticios de *Los dos indios*:

L'opera che qui proponiamo è tutta tesa verso il lettore futuro; non per nulla essa si ispira, sia nel metodo che nella mancanza di metodo, all'esempio cinese di quelle vaste raccolte classiche di fatti curiosi, massime morali, casi storici reali o fantastici e illustrazioni Della natura arditamente mescolati e non senza grazia presentati alla rinfusa.(275)

La obra que aquí presentamos está totalmente dirigida a un lector futuro; no en vano ésta se inspira, tanto en el método como en la falta de método, en el ejemplo chino de aquellas vastas recopilaciones clásicas de hechos curiosos, máximas morales, casos históricos reales o fantásticos e ilustraciones de la naturaleza combinados con audacia y presentados, no sin gracia, de cualquier manera. (291)

El repertorio de anécdotas que va, desde lo clásico a lo fantástico y desde la ciencia a la ficción, coincide en la forma del relato que, en lugar de ajustarse a un método específico, se distribuye aglutinando a todos sus componentes. Si estamos ante una novela que sobrepasa las condiciones del fantástico tradicional, que desafía los lineamientos de la unidad, que responde con un jolgorio a la muerte del autor, nada de lo que se produzca en su trama, resulta insólito. Asistimos a la boda de Caballo Alto con Vaca Sentada en el cuarto episodio de la novela cuando el primero había cerrado con la muerte del héroe después de su fallido intento por raptar a la prometida de Ciervo Rojo. Las peripecias conducen al desastre ya que la muchacha no quiere huir, los hombres del campamento

persiguen al intruso y éste debe esconderse para salvar su vida. En el final: “Daino Rosso e gli altri indiani non tornarono mai più: rimasero per sempre nella selva vergine. Cavallo Alto, invece, rimase incastrato nell’albero vuoto, dove nemmeno mezz’ora dopo, nel corso di una terribile tempesta, venne colpito da un fulmine che lo lasciò stecchito” (19) [Ciervo Rojo y el resto de los indios nunca regresaron: se quedaron para siempre en la selva virgen. Caballo Alto, en cambio, permaneció empotrado en el árbol hueco, donde apenas media hora después, en medio de una terrible tormenta, fue alcanzado por un rayo que lo dejó seco (17)]. Inmediatamente después, el episodio continúa con el relato de la autopsia donde se parodia el registro de la medicina forense. Luego de las otras historias intercaladas, una epístola de Frollo a su editor E. Pedotto, un capítulo donde se pasa registro a los principales escritores italianos parodiando el discurso de la crítica literaria, cartas de lectores, un pedido para participar en una antología de poetas italianos y un telegrama en donde FarCola reclama su giro por derechos de autor, se incluye el siguiente episodio: la reaparición de Caballo Alto perfectamente sano, gozando de las delicias de su banquete nupcial. “Vacca Seduta, (...) confermò l’onnipotenza femminile davanti a Cavallo Alto, destinato tra pochi minuti ad essere preda Della sua tumida bocca vermiglia davanti a tutti il giornale della sera e scrivendo una letterina affettuosa ai cari non Dakota” (33) [Vaca Sentada, (...) ratificó la omnipresencia femenina ante Caballo Alto, destinado dentro de pocos minutos a ser presa de su carnosa boca carmesí, pero que entretanto leía con aire distraído delante de todos el diario de la tarde o escribía una cartita afectuosa a sus queridos abuelos de Dakota (33)].

Las características de *I due allegri indiani* reproducen las condiciones indeterminadas de la cultura pop en la forma particular que la literatura tiene para

reescribir la experiencia masiva. Como el arte de vanguardia ha entrado en el mercado, la jugada de Wilcock se concentra en la caricatura de esa institucionalización. Su escritura migrante recicla procedimientos de las vanguardias restándole las pretensiones políticas. Se trata más bien de utilizar las estrategias de la industria cultural que han influido en la estetización de la vida cotidiana. Frente a la cultura masiva, el arte amplía sus condiciones de posibilidad mediante su auto-inmolación. Esto es posible por la descomposición de las variables que formaban la obra de arte tradicional. Primero, el autor desaparece como autoridad y además como marca de estilo. No sólo los falsos nombres de Vincezo Frolo y sus múltiples seudónimos sino la empresa colectiva impulsada por la misma editorial incorporan el delirio de una producción en masa. No tanto por cantidad de libros y de lectores sino por cantidad de creadores, la novela se torna una empresa de escritura, una fábrica literaria que produce una obra artística digna de los elogios y las ganancias del mercado. La situación se parodia en las cercanías del final de la novela cuando sus editores convocan a un concurso para buscar autores que quieran participar en la construcción del argumento. Los doce postulantes elegidos envían sus muestras de escritura que aparecen reproducidas en la novela fuera de la novela.

Circolare N. 3

Concorso di intrecci.

Tutti i consoci sono tenuti a spedire, entro dieci giorni dalla data che preferiranno, un intreccio o trama o argomento da romanzo.

Poiché il romanzo in corso di lavorazione si intitola *I due allegri indiani*, l'intreccio pervenuto dovrà contenere tassativamente due o più indiani, fino a un massimo di cinquecentocinquanta indiani.

Ogni collaboratore siglerà il proprio intreccio con le proprie iniziali, a scelta. La scelta dell'intreccio vincente avrà luogo a scrutinio segreto nel corso della prossima assemblea ordinaria. (128)

Circular Nro. 3

Concurso de argumentos.

Todos los consocios están invitados a enviar, en un plazo de diez días a partir de la fecha que prefieran, una intriga o trama o argumento de novela.

Dado que la novela actualmente en elaboración se titula *Los dos indios alegres*, el argumento enviado deberá contener taxativamente dos o más indios, hasta un máximo de quinientos cincuenta indios.

Todo colaborador firmará el propio argumento con sus propias iniciales, a elección. La elección del argumento ganador tendrá lugar mediante un escrutinio secreto en el transcurso de la próxima asamblea ordinaria. (132)

Hacia el final, donde se incluye una posible solapa escrita por Frollo, se confirma el afán de burlar la sacra posición del autor y de ironizar sobre la experticia del artista. “Il presente romanzo è il risultato di uno spregiudicato tentativo di collaborazione tra dodici professionisti e commercianti di mezz'età, nessuno dei quali oserebbe dirsi letterato di mestiere, e meno ancora romanzieri provetto” (275) [La presente novela es el resultado de un despreocupado intento de colaboración entre doce profesionales y comerciantes de mediana edad, ninguno de los cuales se atrevería a definirse como literato de oficio, y mucho menos novelista experto (291)].^{cxxxiii}

La segunda desarticulación tiene que ver con la ruptura de la unidad. Las vanguardias descomponen la obra de arte orgánica abriéndola a las muchas interpretaciones que proceden de las partes y no conducen a un todo. Las escrituras migrantes retoman esta consigna pero la articulan en torno a las repeticiones que funcionan como patrón del pop art. La reproducción técnica no sólo hizo posible la multiplicación y la comercialización de la obra (la objetivación decorativa a través del kitsch) sino que impuso una nueva forma de producción en serie. La masificación de los productos del mercado se traduce en una incorporación de lo serial como modo de producción de sentido. Las escrituras migrantes trabajan con un repertorio, con un conjunto de ideas, más que con una obra terminada. Prefieren quedarse en los preliminares de lo que se promete, de lo que se va a contar mientras se cuenta el bosquejo, una especie de prólogo al infinito como lo marcó Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna* (1938) pero que se adentra en la trama. Justamente es en la colección o recopilación de noticias de una misma clase donde se urden las series que dan continuidad a la narración infinita. Esta pérdida de unidad es deliberada y promovida en favor de la transitoriedad.

Per questo motivo, il racconto non presenta nel suo insieme quel genere di omogeneità che rende così pregevole agli occhi contemporanei l'opera di un professionista del romanzo, e fa sì che grazie ai sublimi attributi dell'unità e della semplicità, l'opera in questione riesca non solo a colpire l'attenzione del lettore più ottuso, ma anche a stamparsi nella sua memoria per sempre, come un tutto compatto e distinto. Nulla di ciò: il nostro faticoso e divergente lavoro di incastro non sembra assolutamente adatto a stamparsi nella memoria di nessuno, più di

quanto non lo sia, per fare un esempio d'attualità, l'orario aggiornato delle
Ferrovie dello Stato. (*Due allegri* 275)

Por este motivo, en su conjunto el relato no presenta esa clase de homogeneidad que vuelve tan valiosa a los ojos contemporáneos la obra de un profesional de la novela, y hace que gracias a los sublimes atributos de la unidad y de la simplicidad la obra en cuestión no sólo logre llamar la atención del lector más obtuso, sino también grabarse en su memoria para siempre, como un todo compacto y diverso. Nada de eso: nuestro laborioso y divergente trabajo de ensamblaje no parece en absoluto apto para grabarse en la memoria de nadie, ni más ni menos que, por poner un ejemplo actual, el horario vigente de los Ferrocarriles del Estado. (*Dos indios* 291)

Este rechazo de la trascendencia está vinculado a los cambios que la modernidad imprime en la producción y recepción de la obra de arte. Pero además tiene que ver con la irrupción de los intercambios promovidos por la industria cultural. El abandono de la inmortalidad por la inmediatez proviene de una multiplicación del gusto. El eclecticismo del mercado cultural guiado por los caprichos de la audiencia y las leyes del consumo, regresa en forma de una “intrascendencia paródica”, una manera de definir la reproducción serial del arte pop. “Modernity’s negation of aesthetic transcendent and of ideal of permanence (...) has its rather grotesque parallel in the built -in commercial obsolescence of so many kitsch objects and in the general notion of “expendable art”, as advanced by certain theorists of the pop movement” (Calinescu 8).

Las repeticiones de la industria masiva, los ciclos que ordenan y reglamentan el movimiento del mercado, son más difíciles de reproducir en la literatura. La música serial de John Cage o las reiteradas polaroid de Andy Warhol no anulan la unidad sino que la atomizan reproduciendo una lógica minimalista. En comparación, las series incongruentes de la narrativa migrante, si bien aspiran a una totalidad posible siempre proyectada hacia el infinito, se articulan alrededor de la miniatura barroca. Esta modalidad que representa el “teatro del mundo” implica la superposición de distintos planos que superan el sistema binario de las apariencias. En la miniatura barroca hay un poder de condensación, se ocupan todos los espacios para conjurar el vacío. Es el reino de la simultaneidad asumida a partir de la desmesura y el exceso. En este universo de lo mínimo se incluyen todos los mundos posibles. Las dos novelas de Wilcock están construidas sobre esta miniatura de la indeterminación que no se priva tampoco del acabado compacto. Los relatos cortados, condensados, esparcidos en líneas de fuga completan no sólo el espacio narrativo de la novela sino sus dobles y sus posibles continuaciones. ^{cxxxiv}

Por otro lado, los libros seriales de Wilcock se basan en el fragmento y tienen una genealogía propia que los liga a la tradición: *La sinagoga* es hija de las biografías anunciadas en *Historia universal de la infamia* (1935), *I libri dei mostri* (1978) imita la compilación del bestiario incluido en *El libro de los seres imaginarios* (1968); *Lo stetoscopio* (1972) repite la mezcla de *Historia de cronopios y de famas* (1962) sin el sentido de unidad que le da a este último la consistencia de sus personajes y *Fatti inquietanti* (1960) remite a *Último round* (1960) con las diferencias implicadas en la selección de sus variados componentes de lo popular, de lo fantástico y de los medios.

Sin embargo, en las novelas migrantes de Wilcock (*Il tempio* y *I due allegri indiani*) lo fragmentario retuerce la escritura y regresa a la formación compacta de la miniatura barroca. Si bien la consigna es la ruptura de la unidad, hay una orientación que no se pierde. Detrás del caos hay un orden de otro tipo. Las partes no se quedan en “sueños inconexos” sino que construyen significados en la combinación que las liga, a la manera del rizoma y no de la raíz, otorgándoles significado. Este desborde del sentido está cifrado en el procedimiento narrativo que apunta a convocar las relaciones aleatorias. Desde el principio de las vanguardias, los dadaístas instalaron la práctica del cut-up para combinar palabras partiendo de un texto previo. Este ejercicio desafía la lógica de la linealidad asaltada por la fuerza combinatoria del azar que hace posible la multiplicidad pero no anula la cohesión. La unidad finalmente prevalece por debajo de los cortes.^{cxxxv}

Del mismo modo que la proliferación de series sigue una dirección lineal, las escrituras migrantes se ramifican en esta fuga constante que las ubica más allá de un eje, hacia el territorio de lo posible. No se trata de respetar la coherencia del todo, de ceñirse a la racionalidad de un argumento central sino de ocupar todas las dimensiones cifradas en la variedad de las medidas. “Les multiplicités se définissent par le dehors: par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d’autres” (Deleuze 16).^{cxxxvi}

Esta tendencia a lo inacabado coincide con otra rama de las vanguardias representada en la estética de Edoardo Sanguineti. Dentro del movimiento cultural italiano reunido en torno al grupo del 63, este poeta propone un retorno al desorden como una forma de regresar a lo trágico. Ideológicamente reconoce una función social que se

extiende hacia una utopía futura expresada en los dos puntos finales con los que siempre acaba sus poemas.

Se diría *grosso modo* que la poética de Sanguineti, apunta a un peculiar *arte combinatorio* a partir de un trabajado y respectivo *cálculo combinatorio*, que sobreviviendo a un enérgico *descuartizamiento*, en palabra dilatada, acuñada y combinada, protagoniza una auténtica *alegoría amargamente verosímil de nuestro mundo*, la que más allá del desarmable, patético cálculo combinatorio, desemboca en una *poesía electrónica*, una *poesía ex machina*. (Mora, *Espéculo 27*)

Wilcock utiliza ese poder combinatorio y el descuartizamiento en su narrativa desligándola de los propósitos sociales. Sus poderes de asociación transdisciplinaria más bien reavivan los procedimientos de la vanguardia. La negación dadaísta de la tradición y su tendencia a destruir la estética convencional encarnan en su narrativa posterior al exilio, cuando abandona referencias locales e inventa otra modalidad para escribir lo fantástico. La alteración de los sentidos que Rimbaud proclama como necesaria para la conciencia poética y la valoración del inconciente y del azar en los surrealistas son prácticas que Wilcock retoma pero modifica bajo las premisas estéticas creadas por los medios. Los relatos de *I due allegri indiani* o de *Il tempio* asumen la forma de la novela serial plasmada en la hibridez de los géneros literarios (grotesco-fantástico o, como lo define Francesca Bernardini Napoletano, el absurdo-fantástico) pero también melodrama, periodismo, policial, novela rosa, hipertextos editoriales, como fruto de la mezcla de géneros menores procedentes de lo popular.

Por último cabe señalar que esta consideración de los sistemas abiertos por la industria cultural, la reproducción técnica preñada con sus nuevos modos de producción de sentidos, pero también la desarticulación de las esferas disciplinarias disparan sus armas contra la homología del gusto. El mercado reconoce un hedonismo popular que se cifra en las elecciones del disfrute. El poder de las clases medias no reside únicamente en su rol como fuerza de trabajo sino en su función dentro de las sociedades de consumo. Los sectores populares se vuelven activos en su manera de liberarse de las convenciones estéticas. Frente al gusto del arte genuino, apuestan por la estetización de los objetos que les dan placer. Las escrituras migrantes, educadas en las vanguardias estéticas, usan el kitsch como forma irónica de consumir la heterogeneidad del gusto. Al mismo tiempo que se desarticula la uniformidad del gusto clásico, se asume la confusión de todas las artes interceptadas en el mercado. Como consecuencia de esta contaminación hay una revisión de las figuras de autoridad que ya no se hallan claramente identificadas. Las disciplinas se mezclan y la autonomía artística se vuelve cada vez más insostenible. De eso habla *I due allegri indiani* al burlarse de las autoridades en cada campo específico (críticos, escritores, poetas, prologuistas, editores), de eso habla Wilcock cuando se trata de ironizar sobre su propia obra. Así lo muestra la respuesta que le envía a su editor en París: “No comprendo cómo un editor tan serio como Gallimard puede querer traducir mis libros -decía-. Aquí, apenas si los consideran buenos para tirarlos a la basura. En todo caso, habría que esperar a que Adelphi, a la que creo menos ladrona que Bompiani, recupere los derechos de mis libros precedentes. De todos modos, no comprendo el propósito de traducirme al francés, ya que en Francia no hay traductores”. (Bianciotti, *La Nación*)

CONCLUSIÓN

Desplazadas por sus propios recorridos geográficos y por los campos diversos que transitan, las narrativas migrantes son escrituras que desafían los sistemas de representación. Ya sea en el ámbito literario, en el que promueven la subversión de los géneros y reformulan la relación entre literatura e historia, o en la revisión de las autoridades que legitimaron los criterios de construcción de las identidades, estos textos descentrados se ubican en el espacio ambiguo de lo indecible. La ambivalencia como categoría crítica es otro intento de describir aquello que no encaja en los binarismos; resultados de un proceso de hibridación y mezcla, mecanismos de transculturación,

estrategias de cruces de fronteras donde se batieron los subalternos. La particularidad de esta especie de estado sin evolución, de patria universal, se halla en la capacidad para instalarse en el presente. Las escrituras migrantes no arraigan sino que se mantienen en ese desconcierto temporal que es la crónica de un momento inasible, vivido como aquello que se deja ir. Este presente perpetuo y perdido a la vez, está marcado por apropiaciones de otros universos: la implementación de la técnica, la universalidad de la ciencia y el mundo transnacional abierto por los medios de comunicación. A partir de esta desubicación general que las mantiene dentro y fuera de las categorías, no necesitan elegir. De entre todas las opciones prefieren la huida, el desvío, la incontinencia, un devenir ilimitado que evita las territorializaciones.

Si se asume el desafío de ubicarlas en una genealogía, estas migraciones se desprenden de las narrativas del exilio, discursos, imaginarios y sistemas simbólicos que trataron de corporizar el drama de la partición. Identidades fragmentadas por el trauma y multiplicadas en hábitos culturales de los nuevos territorios, estas producciones ejercitan la dinámica de la conciliación; hablan de la pérdida, de la imposibilidad de regresar al pasado, del anhelo del hogar y la lengua materna, de los desajustes espaciales afectados por la virtualidad de la memoria. Separándose de esos lineamientos, las escrituras migrantes abandonan el conflicto biográfico, las fisuras ideológicas y las marcas nacionales para construir una relación de parentesco cifrada en vínculos más frágiles. Las representaciones mediáticas, las utopías científicas, el entrenamiento para la sensibilidad tecnológico-visual, la extranjería de las lenguas, consolidan relaciones de comunidad. Sin embargo, se trata de una política de los sentimientos afianzada en la conciencia de la diáspora, se disfruta de las afinidades temporales sabiéndolas destinadas a la disolución.

La literatura del exilio y las escrituras migrantes deben resolver no sólo la confusión cultural de territorios, sino que también deben construir una forma diferente de reaccionar al imperativo de lo político. Las narrativas que han sido desterritorializadas se piensan desde el desgarramiento y por ello son propicias a los cortes y a las asociaciones minúsculas. Ya no es posible pensar la nación como una comunidad imaginada porque los lazos colectivos se reducen. No alcanza con el delineamiento identitario donde se refugia lo local, ni tampoco es posible confiar en las relaciones culturales de la región. Las definiciones comunitarias de los migrantes están más ligadas a los hábitos de la intimidad creados a partir del lenguaje que, a diferencia de la lengua homogénea de la nación, se reconoce a partir de la dualidad; la doble conciencia del exilio, la doble exposición a lugares y tiempos, la práctica ventrílocua de una lengua propia y ajena. Esta condición desgarrada aflora en la necesidad de reponer la familiaridad que no es un regreso al hogar o a la madre sino el anhelo de una armonía perdida, un deseo de reconstruir el lugar de la seguridad recuperando el sentido de lo íntimo. Como señala Svetlana Boym, intimar significa comunicar en forma directa, implicar sutilmente aquello que pertenece a lo interior, a lo personal o a lo sexual. Estas relaciones de intimidad fusionan las conexiones entre los migrantes, que ya no se reúnen por pertenecer a un mismo país de origen, sino por experimentar la misma nostalgia reflexiva y por circunscribir sus relaciones comunitarias a los lazos creados por la diáspora.

Diasporic intimacy does not promise an unmediated emotional fusion, but only a precarious affection –not less deep-, yet aware of its transience. In contrast to the utopian images of intimacy as transparency, authenticity and ultimate belonging,

diasporic intimacy is dystopic by definition; it is rooted in the suspicion of a single home, in shared longing without belonging. (252)

Esta experiencia de la afectividad fugaz surge con la modernidad. Es parte de los descubrimientos que Benjamin circunscribe a las condiciones de la ciudad moderna. En la cotidaneidad de las metropolis, el sujeto se somete al shock del reconocimiento fugaz, se trata del “amor a última vista”, un escalofrío más allá de lo sexual que anuncia la revelación y la pérdida inmediata. Sin embargo, esta anonimidad en la que el individuo observa y es observado por la multitud genera una relación ambigua con lo social. Las subjetividades migrantes se mantienen al margen de las agrupaciones, ya sea de la sociedad o de las instituciones que la legitiman. Los personajes solitarios del estetoscopio, la situación excepcional del caso científico, la singularidad del monstruo preferidas por Wilcock marcan este aislamiento. Pero también lanzan señales hacia los que, como ellos, gozan y sufren la excentricidad del desplazado. Estas relaciones conforman comunidades minúsculas que, a diferencia del exilio, se entablan en territorios infundidos por la ciencia, la tecnología y los medios. Se trata de hacer un uso menor de lo universal, recurriendo a esa situación liminar desde donde el migrante construye su intimidad colectiva. La comunidad diaspórica se funda en las experiencias compartidas por los extranjeros que viven fuera además de establecer tradiciones que se involucran con las nuevas prácticas desarrolladas por la modernidad tecnológica.

Por otro lado, es esencial recurrir a la lengua para identificar la manera en que estos seres solitarios encaran sus relaciones sociales. La intimidad está conectada a la comunicación y la experiencia se basa siempre en el lenguaje. Lo que se trasmite es la “banalidad de lo cotidiano”, los relatos y anécdotas que fundan lo familiar. Por esta

razón, la lengua es determinante en el momento de redefinir las comunidades migrantes. Inducidas por el virus de la entropía lingüística, las identidades migrantes se definen por la lucha contra la disipación. Si los sistemas cerrados son más propensos a la disolución porque la entropía crece a su velocidad normal, el individuo que es un sistema abierto puede contrarrestar los efectos de ese crecimiento al comunicarse con otros seres humanos. La efectividad del acto de comunicación sirve para contrarrestar la muerte, o al menos para aplazar la caída en el silencio final. Las escrituras migrantes expresan esa doble conciencia, la de saberse destinadas a desaparecer, la que reconoce los desajustes de la significación y la arbitrariedad de los sentidos, pero, al mismo tiempo, aprende a establecer conexiones lingüísticas con otras identidades igualmente marcadas por estas migraciones. La marginalidad de la escritura de Wilcock, su apego a la contrariedad, sus desmanes frente a lo convencional responden a la necesidad de crear afiliaciones estéticas y culturales que compartan ese desfase. Los migrantes responden mejor a las modificaciones tecnológicas y científicas que afectan al lenguaje porque las han adoptado como estrategias de supervivencia, como aval de sus continuas inserciones en los nuevos territorios culturales.

En una dirección evolutiva, las narrativas migrantes inscriptas en la modernidad tardía son precursoras de otros desplazamientos. Explorando una posible línea de continuidad para la investigación propuesta, el estudio de las literaturas extraterritoriales podría dirigirse hacia las migraciones más contemporáneas. Josefina Ludmer ha iniciado un trabajo que plantea el conflicto de las narrativas migrantes desde la perspectiva de la diáspora, entendida como una condición interior y exterior al mismo tiempo. De esta manera explica cómo las literaturas migrantes atraviesan siempre algún tipo de frontera;

la frontera estética porque se mantienen dentro y fuera de la escrituras y no se dejan pensar como literatura; las fronteras de la ficción porque al destruir las barreras genéricas no encajan en las normas del verosímil. Otra categoría de realidad se hace indispensable, una que esté integrada a los procesos de construcción y destrucción:

Ahora en las literaturas posautónomas [ante la imagen como ante la ley] todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista [la realidad separada de la ficción], son la realidadficción producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privado público). Esta realidadficción tiene grados diferentes e incluye acontecimientos pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico, lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación. (Ludmer, *Loescrito*)

Lamentablemente la publicación de este trabajo de Ludmer es sólo parcial pero las afinidades críticas que se vislumbran con las escrituras migrantes son muchas. En primer lugar, comparten la crisis identitaria producida por la ruptura de las esferas del saber, campos divididos que sirvieron para pensar la modernidad. Ludmer llama literaturas posautónomas a estas narraciones basadas en relatos de la inmigración. Con esta denominación alude a la indiferenciación de los campos, ya no es posible abogar por una lectura estética porque las textualidades se superponen, los sentidos se opacan y la lengua se instala en el territorio del presente. La segunda apreciación coincide con el poder ambivalente de las escrituras migrantes. Según Ludmer, las literaturas

posautónomas ejercen operaciones de desdiferenciación, se ajustan a este proceso que evita los vínculos con antiguas categorías con las que fueron pensadas las identidades territoriales o nacionales desde una correspondencia específica. Estas operaciones materializan la mezcla, la confusión de historia y mito, la reformulación de una realidad que está integrada por todos los realismos, el referencial, el mágico, el de los medios.

Hasta aquí, se han enumerado las coincidencias que, como es natural, están seguidas por algunos interrogantes que aspiran a aclaraciones futuras. El vector más importante es el uso del universo tecnológico. Las literaturas posautónomas que integran el corpus^{cxxxvii} son contemporáneas a otras formas de la tecnología: emails, blogs, chats refieren a una modalidad diferente de experimentar la ciencia y los formatos de la comunicación. Estar “ante la imagen como ante la ley” indica la necesidad de responder contemporáneamente al universo abierto por la virtualidad. La apropiación cinética de la imagen por las escrituras migrantes es quizá el eslabón previo a este otro uso de lo visual que viaja a través del éter de las pantallas. Sin embargo, los deslizamientos textuales de estas escrituras posteriores a la muerte de las autonomías, parecen usar la técnica como vaciamiento del sentido, y experimentarla sólo en función de la modernización implicada en el acto de contar. Las narrativas migrantes han aprendido el uso de lo tecnológico con la experimentación vanguardista y han incorporado sus mecanismos otorgándoles otras significaciones. Las máquinas futuristas se transforman en la aceleración narrativa, los juegos azarosos del surrealismo afloran en la teoría del caos que afecta la entropía lingüística y la provocación dadaísta tiene su correlato en la superposición de planos propia del collage reinterpretado por el montaje literario. En las literaturas posautónomas

no hay mención a las vanguardias, lo tecnológico en el arte parece ignorar la cadena histórica, como si la revolución global hubiera emergido, huérfana, de la sorpresa.

A pesar de que estas narrativas de la postautonomía se desarrollan en espacios fronterizos, las novelas responden a relatos de la inmigración que centran el análisis en la pérdida del nacionalismo y en los cambios operados en la lengua (que ahora se vuelve flotante y que debe buscar otros territorios afectivos). En las escrituras migrantes, la reformulación lingüística pasa más por la desintegración de las categorías de significación, aceptando las implicaciones del lenguaje en uso de Wittgenstein o de la entropía cibernética de Weiner. Es cierto, tampoco hay correspondencia entre territorio y lengua, pero la ruptura o multiplicación viene dada por la universalidad del sin sentido o del absurdo. Desde esta perspectiva, la línea de continuidad deberá buscarse en aquellas literaturas que, a pesar de ignorar la temática inmigratoria, apuestan por la ambigüedad genérica, por la incorporación de otros regímenes textuales extraídos de los medios y por la reinención de tradiciones que escapan a la lógica nacional. Estas migraciones textuales están más cercanas a los relatos dispares de César Aira, al retorcido realismo de Sergio Bizzio o a las incursiones góticas de Alberto Laiseca.

Siguiendo la dislocación narrativa de Wilcock, he querido construir una mirada crítica que lo reubique fuera del análisis tradicional. La perspectiva canónica lo leyó dentro de las coordenadas del género fantástico y su incidencia decisiva en el cuestionamiento de la realidad. La entrada propuesta en esta tesis enfatiza la relación entrópica de la cultura y el lenguaje, centralizando la innovación narrativa de Wilcock en la incorporación de la teoría del caos como productora de un orden alternativo. No se trata de la introducción superficial de monstruos, animales, o máquinas, sino de

reconocer la provocación de sentidos con la que Wilcock confronta a sus lectores. Al mismo tiempo, esta corrección genérica se proyecta en un desplazamiento de las afiliaciones. Wilcock usa el exilio para separarse de sus precursores (principalmente Borges y Cortázar) tratando de que la distancia geográfica marque también una relectura de su narrativa. Sin embargo, la crítica insiste en los lazos que siguen inscribiéndolo en la tradición nacional. La ruptura con el grupo *Sur* descrita en estas páginas permite un acercamiento distinto que lo libera de esta relación filial. En lugar de centrarse en las genealogías, la lectura propuesta en esta tesis se basa en dos diferencias fundamentales: la revisión que hace Wilcock de la vanguardia, introduciendo elementos populares de donde hace derivar la verdadera crisis con el realismo, y la interpretación del exceso como plus que conjura la pérdida de energía. Estos vectores se interceptan en una narrativa que dilapida sus recursos y transforma los mecanismos de escritura. En lugar de verbalizar la imagen, iconiza la palabra abogando por la artificialidad con la que las culturas primitivas enfrentan la degradación de la naturaleza.

La siguiente proyección debería tratar de completar los vacíos que rodean la obra de Wilcock. Si bien la ferviente admiración de su primer traductor, Guillermo Piro, ayudó a difundir al menos el conocimiento de esa ausencia, sus relatos y novelas han sido desatendidos. Las traducciones al español de *El templo etrusco* (2004) y de *La boda de María Antonieta en el infierno* (2003) han sido reseñadas en los diarios pero han pasado sin pena ni gloria por el minúsculo circuito de las recomendaciones periodísticas. Además de estas pequeñas contribuciones, habrá que seguir esperando la biografía oficial que promete su apoderado y reciente traductor, Ernesto Montequín. Del otro lado del Atlántico, la escasez es todavía mayor. La lectura de Wilcock en Italia permanece en el

horizonte del más absoluto desconocimiento. De sus vínculos contemporáneos han salido relaciones con la literatura de Tommaso Landolfi (1908-1979) por el interés compartido por lo fantástico y la ciencia ficción o Carlo Emilio Gadda (1893-1973) a quien lo une un extraño parentesco profesional (ambos son ingenieros) pero más aún la experimentación lingüística que trabajan en sus textos y la proliferación hacia la dinámica del exceso en sus diversas facetas. Sin embargo, hasta ahora, la crítica no le ha dedicado estudios completos. Algunas excepciones permiten asegurar que su lugar en el campo oficial está igualmente garantizado. La editorial Newton Compton encarga en 1990 una antología de la poesía italiana del novecientos y, junto a los autores de la tradición, Ungaretti, Montale, Pasolini, afilia a Wilcock incluyendo algunos poemas de *Luoghi Comuni*. Este reconocimiento como autor italiano implica la incorporación al canon nacional, que tendrá su resolución civil en el otorgamiento de la ciudadanía, que recibe recién después de su fallecimiento. Haciendo justicia a la poca fe que Wilcock tenía en la trascendencia, esta dilación no es más que otro de los largos retrasos a los que fue sometida su obra.

En el camino de las herencias o, si se quiere, de los precursores, Wilcock tampoco es estéril. Siguiendo el homenaje de Luis Gusmán en *En el corazón de junio* (1983) Elio Pécora toma la figura de su amigo para crear a Giacomo, un personaje más bien asceta de su novela *Estate* (1981). En ella, Wilcock aparece como el excéntrico solitario que escapa a la fobia urbana refugiándose en su casa de Lumbriano. Además de estas presencias que conservan la simpatía de la afectividad, algunos escritores de los 90, como Gianni Celatti y Ermanno Cavazzoni, dejan ver la influencia de Wilcock en una forma experimental que se aleja del realismo. Esta pequeña muestra de trascendencia podría ampliarse, no sólo remediando la desatención a que fue sujeta su obra sino explorando el enorme caudal de

su literatura crítica. Algunos investigadores de la Universidad de Roma Tre (principalmente Sergio Deidier quien tuvo a su cargo la edición de *Segnali sul nulla* (2002)) han recopilados los artículos y ensayos que Wilcock publicó semanalmente en varios medios italianos. Esta obra de reconstrucción permitiría elaborar otra faceta del escritor argentino para nada explorada.

El pensamiento nómade que dirige todo trabajo crítico implica sucesivas desviaciones. Esta aproximación a las escrituras descentradas de la modernidad sólo aspira a ser el comienzo de otras migraciones culturales que se planteen el desafío de estudiar los procesos de identificación transformados a partir de la extraterritorialidad.

ⁱ Stuart Hall y Paul du Gay, eds., *Questions of Cultural Identity*. (Londres: Sarge, 1996) 128-150.

ⁱⁱ Un escritor lingüísticamente desplazado se mantiene siempre titubeante en las fronteras de las varias lenguas involucradas en sus producciones. Sin embargo, esta facultad del políglota asume un nuevo giro en la modernidad cuando se encuentra con la revolución lingüística de los estudios de Bertrand Russell o del círculo de Praga. George Steiner marca esa diferencia desde Heine y Wilde, señalando un uso diferente de esta cualidad bilingüe. Ya sea para incorporar lo satírico o para cuestionar la moral victoriana, los

escritores extraterritoriales se mueven en el umbral de la sintaxis para devenir “poets unhoused and wanderers across language” (11) y hacer de su dislocación una virtud.

ⁱⁱⁱ Dada su naturaleza arbitraria, todo corpus admite ampliaciones y podría ramificarse siguiendo diferentes vectores. Si las migraciones cambian de dirección, es posible encontrar una línea que escoge los desplazamientos orientándolos hacia América Latina. Desde Polonia, Wiltod Gombrowicz (1904-1969) reactualiza la presencia histórica del exilio europeo encarnada anteriormente en Paul Groussac y Roger Callois. En 1939, sólo unos meses antes de que se desate el conflicto mundial, abandona su país natal para arriesgarse en las orillas de Buenos Aires. Llega a la Argentina, con un único libro de relatos, *Recuerdos del tiempo de la inmadurez* (1933), (*Pamiętnik Z Okresu Dojrzewania* (1933)) en el que ejercita su particular gusto por la “baja cultura” que desembocará en una narrativa que explora la juventud y la inmadurez desde una perspectiva moderna. Sus trastocamientos lingüísticos y genéricos desarticulan el verosímil mediante el humor y la experimentación técnica. Sus narraciones migrantes mantienen siempre la periferia de donde surgen, ejerciendo concientemente su rebelión contra las literaturas admiradas y anquilosadas por el canon. En el mismo circuito, Néstor Perlongher (1949-1992) elige su traslado a Sao Paulo (Brasil) en 1982. En sus producciones poéticas expande los límites de la lengua explorando el portuñol y usando el estilo que él mismo denomina neobarroso, en alusión a la mezcla de la neovanguardia caribeña con el barro del Río de la Plata. *Prosa Plebeya* (1997), su libro de relatos, sintetiza la mecánica de la destrucción, ya que denuncia la crisis identitaria privilegiando el devenir constante del sujeto que transita por diferentes inflexiones del ser, ya sea perfilando una sexualidad ambigua o una minoría politizada desgarrada por lo estético.

Las narrativas migrantes también afectan a la literatura de mujeres. Algunas escritoras adscriben a las desterritorializaciones propiciadas por los desplazamientos lingüísticos: Alejandra Pizarnik (1936-1972), Clarice Lispector (1921-1977) y Marosa di Giorgio (1939-2004) son ejemplos de textualidades migrantes donde las fronteras designan un adentro y un afuera de la sexualidad, de los géneros y de las convenciones formales.

^{iv} Miguel Murmis me ha obsequiado con el privilegio de poder acceder a la correspondencia personal que entabló con Wilcock desde antes de su viaje a Londres. Mi agradecimiento para con su desinteresada generosidad es infinito.

^v Algunas referencias directas expresan el vigor de su disidencia: “No es una desgracia querido Pepe que uno no pueda vivir en su propio país? (...) Quizás no sepas que todos los días ponen curas presos, todos los jefes de la Acción Católica, los católicos hacen manifestaciones grandiosas contra el peronismo con mujeres y criaturas para que la policía no se les tire encima, el peronismo por su parte suspendió la instrucción religiosa en las escuelas y va a separar la Iglesia del Estado. (...) Antes de unos meses va a pasar algo, puede surgir una nueva religión, o tal vez consigan, ¿cuándo?, extraer al bicho. (...) Roma es como para ser joven o rico; yo que no lo soy me aburro un poco. Cada vez me es más evidente que la continencia produce el anquilosamiento del espíritu, y no a la inversa como enseñan en el catecismo. No estoy triste, ¿de adónde se te ocurre que puedo estar triste? Practico el mal humor, pero no la melancolía” (Dujovne Ortiz, *La Nación*)

^{vi} Durante esta etapa, conocida como la “década infame”, se acentúa la práctica del fraude electoral, la corrupción y la censura. La imagen del extranjero adquiere otras

connotaciones ya que los refugiados políticos no son vistos como la antigua promesa de civilización sino como un problema para los miembros de la elite gobernante.

^{vii} El ingreso de los sectores inmigrantes a lo que podría pensarse la “vida oficial” o el reconocimiento que da la pertenencia, viene a través de las funciones públicas. La elite de estirpe criolla se refugia en la propiedad de la tierra, en manos de unas pocas familias latifundistas, más que en el desempeño de la política, desgastada por el fraude y la corrupción. El celo resguardado socialmente impedía la entrada de los inmigrantes al Club del Progreso pero no al Senado. Curiosamente, era más fácil quebrar la indiferencia jerárquica de la alta sociedad por la vía política, espacio que en otras naciones como Estados Unidos quedaba reservado para los candidatos locales.

^{viii} *La Patria degli italiani* principal diario italiano desde su fundación en 1909 es el tercer diario más leído luego de *La prensa* y *La nación*. Su director Basilio Cittadini era recibido por el presidente de la república, y gozaba de una amplia reputación como periodista, no disminuida por su ascendencia italiana.

^{ix} Telespresso n. 63/6600 del Ministero degli Affari Esteri a la Embajada de Italia en Buenos Aires, 28/1/1953, *ibid.*, b. 1592. Por parte de los muy pocos autores que se han referido rápidamente al asunto, se ha dicho - quizá pro bono pacis - que luego, entre los italianos de la Argentina, se llegó a una reconciliación de los fascistas con los antifascistas gracias a la proclamación de la República y a la acción de Agostino Rocca: véase Mario C. Nascimbene, "Storia della cofettività italiana in Argentina (1835-1965)", en *Euroamericani*, *op. cit.*, pp. 454-455

^x Otras obras de Florencio Sánchez *M hijo el doctor* (1903) o *Canillita* (1902) señalan que la presencia del inmigrante como personaje literario es parte de un interés genuino por

explorar los fenómenos sociales y las controversias que estos generaban en los cambios demográficos. El país había cuadruplicado su población total hacia 1914 como producto de la apertura hacia la inmigración, y eso afectaba más que nada a la constitución de la ciudad de Buenos Aires donde estaban asentados la mayoría de los que ingresaban desde Europa.

^{xi} Los autores analizados por Magnani dentro de las literaturas migratorias contemporáneas son: María Teresa Andruetto, Antonio Dal Masetto, Griselda Gambaro, Mempo Giardinelli, Juan Carlos Martini, Roberto Raschella, María Angélica Scotti, Ana María Shúa, Alicia Steimberg, Héctor Tizón, Rubén Tizziani y Hebe Uhart. Dentro de este amplio espectro que va desde 1980 en adelante, se pueden observar distintos niveles de producción que generan estilos y narrativas muy heterogéneas.

^{xii} Las políticas que cifran en el otro al desplazado, al marginal, al subalterno se construyen sobre la base del delito. El otro es aquel que queda fuera de la ley y sobre el que hay que intervenir para curar, adoctrinar o neutralizar. David Viñas continúa la serie incluyendo a los montoneros en la etapa de la represión militar. Podríamos pensar en las migraciones limítrofes del siglo XXI que desarticulan las prácticas culturales y que inauguran los debates en torno a la latinoamericanización de Argentina en un proceso que invierte el imaginario con el que se pensó la nación del XIX.

^{xiii} Magnani selecciona en su corpus solo aquellas narrativas que están escritas en español, es decir, las que abandonan la lengua de origen, el italiano, para expresarse en la lengua conquistada, el español. En las escrituras migrantes no importa tanto el cambio de lengua como los cambios que las distintas desterritorializaciones imprimen en cada lengua.

^{xiv} En palabras de Benjamín, “Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y sus significados nunca aparecen en ellas en una independencia relativa, como en las palabras aisladas o proposiciones, sino que se encuentran más bien en una continua transformación, a la espera de aflorar como la pura lengua de la armonía de todos los modos de significar” (134).

^{xv} El español de Borges que adopta la sintaxis del inglés, el de Arlt que se apropia de los modismos del español hablado en el mundo del hampa, el de Saer invadido por Proust, son ejemplos de escrituras que conservan la extranjería de lengua como característica primordial del ser.

^{xvi} Más adelante se analizarán los efectos de la física en las ciencias del lenguaje y los alcances que tales estudios han tenido en descifrar problemas de comunicación que afectan las teorías sobre la significación.

^{xvii} La unidad de la lengua fue esgrimida como baluarte de las ideologías nacionales. La nación liberal se construyó sobre esa intransigencia lingüística que empujó a los disidentes al exilio. El trovador, símbolo del nomadismo lingüístico prefigura al pensador errante que se arroja a la aventura. La errancia es un deseo de ir contra la unidad de la lengua porque la raíz es monolingüe. “Errantry is a vocation only told via detour”. Las escrituras migrantes se alimentan de la aventura iniciada por Rimbaud, buscar la implicación del otro en sí mismo, pero le agregan el desafío de aceptar esa alteridad en la propia lengua.

^{xviii} Quizá lo que más acerca las escrituras migrantes de Beckett y Wilcock sea esta necesidad de oponerse a las etiquetas. La presencia del otro en una lengua que es siempre extraña a sí misma se traduce en la búsqueda de canales que provoquen la contradicción.

Ambos escritores se caracterizan por promover las rupturas y recurrir, sin escrúpulos morales, a invenciones narrativas que desacreditan la autoridad del campo intelectual. Beckett se burla de los críticos de la academia de Dublín en una lectura en la que analiza el trabajo de un escritor ficticio Jean Du Chas supuesto promotor del concentrista, una escuela artística que tampoco existe. Wilcock reproduce esta irreverencia en varias oportunidades mientras escribe falsas reseñas en los diarios italianos.

^{xix} Gombrowicz nunca dominó el español pero su novela *Ferdidurke* atravesó la cadena de migraciones lingüísticas que le dio forma castellana a partir de una odisea colectiva que ya hizo historia en los mitos de Buenos Aires. Puig usó el inglés en sus primeros intentos de escribir para el cine. Desilusionado por el neorrealismo italiano se vuelve a los modelos ampliamente masivos de la industria cultural americana fascinada por los decorados artificiales y el culto a las grandes estrellas. Cuando en 1958 llega a Londres escribe su primer guión en inglés porque consideraba que ese era el idioma de las películas. Más tarde intentará en español un nuevo guión que se transformará en *La traición de Rita Hayworth* (1968). También experimenta con el portugués usándolo en el original de *Sangre de amor no correspondido* (1982). En esta lengua, reproduce las entrevistas que le hizo a un albañil de las inmediaciones de Río de Janeiro donde vivía en aquella época. Por alguna razón decidió mantener la lengua del carioca en toda la narración.

^{xx} Las escrituras migrantes tratan de superar las barreras lingüísticas de la teoría de la traducción. Siguiendo los territorios de la lengua escogidos por Wilcock las citas de sus textos van a aparecer en el idioma en el que fueron concebidos. La versión en español,

entonces, sólo aspira a abrir una entrada más en la universalidad literaria que él practicó con fervor.

^{xxi} “Relation to the earth is too immediate or too plundering to be linked with any preoccupation with identity -this claim to or consciousness of a lineage inscribed in a territory. Identity will be achieved when communities attempt to legitimate their right to possession of a territory through myth or the revealed word” (13).

^{xxii} Estos ejemplos de transformación espacial son sólo una anticipación del análisis emprendido en el capítulo dos. La tecnología inscrita en el ámbito de la modernidad influye en la modificación de la percepción y de los movimientos. Esta conciencia cambia la forma de los recorridos que las escrituras migrantes adoptan como ejes de sus desplazamientos.

^{xxiii} La convivencia de lenguas interrumpe la homogeneidad de las comunidades imaginadas. Mary Louise Pratt también marca esta necesidad de pensar la nación desde los muchos lenguajes que la conforman. Las “zonas de contacto” que representaban el escenario del colonialismo y sus desiguales relaciones de poder, se equilibran en las sociedades bilingües. Ante una colectividad nacional que ha sido signada por la diversidad lingüística, las comunidades deben encontrar otra manera de imaginarse que contenga a todas aquellas lenguas que la habitan.

^{xxiv} To be obliged to forget-in the construction of a national present-is not a question of historical memory; it is the construction of a discourse on society that *performs* the problem of totalizing the people and unifying the national will. That strange time-forgetting to remember-is a place of “partial identification” inscribed in the daily plebiscite which represents the performative discourse of the people. (161)

^{xxv} El mito del artista ha sufrido numerosas variaciones: la subjetividad extrema del romanticismo, el ensimismamiento de la torre de marfil, el culto a la personalidad del dandysmo. Lo que se enfatiza es la distinción del ego, la diferenciación del artista, sin embargo esta individualización es parte de un esfuerzo de producción. El escritor como mito se crea a sí mismo y las formas diferentes de construirse están sujetas a los cambios que organizan las relaciones de poder y las instituciones derivadas de ellas.

^{xxvi} Sobre el esteticismo de *Sur* se ha discutido mucho, ya que la revista ha atravesado diferentes etapas desde su fundación en 1931. Mientras el criterio estético se mantiene constante como sustrato de la revista, se pueden señalar algunos cambios que introducen la relación con la política. Los acontecimientos más importantes que inciden en una toma de posición se producen con la Guerra Civil española (muchos de los exiliados republicanos encuentran espacio en *Sur*), con la Segunda Guerra Mundial, cuando la revista se pronuncia a favor de los aliados contra la obstinada neutralidad del gobierno argentino, y con la irrupción del peronismo en la vida nacional que es combatido a partir del silencio. Ver: Rosalie, Sitman. *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*. (Buenos Aires: Lumiere, 2003) y John King. *Sur A Study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture. 1931-1970*. (New York: Cambridge UP 1986)

^{xxvii} Charles de Secondant barón de Montesquieu. *Ensayo sobre el gusto*. trans. Ariel Dillon. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006) 15-20. Este ensayo surge como respuesta a los juicios del abate Jean Baptiste Dubos. Montesquieu rechaza la propuesta de D'Alambert de escribir los artículos referidos a la democracia y al despotismo para la *Enciclopedia* y, en su lugar le ofrece la reflexión sobre el gusto.

^{xxviii} Más adelante se analizarán los movimientos de acercamiento y distancia que marcan el vínculo entre Wilcock y *Sur*, describiendo las ideas estéticas que tuvo el grupo editorial liderado por Victoria Ocampo y que rigió la vida cultural argentina desde la fundación de la revista en 1931 hasta la década del 50.

^{xxix} « (...) l'antithèse entre la quantité et la qualité, la grande bouffe et les petits plats, la substance et la forme ou les formes, recouvre l'opposition, liée à des distances inégales à la nécessité, entre le goût de nécessité, qui porte vers les nourritures à la fois les plus nourrissantes et les plus économiques, et le goût de liberté –ou de luxe– qui, par opposition au franc-manger populaire, porte à déplacer l'accent de la matière vers la manière (de présenter, de servir, de manger, etc.) par un parti de stylisation qui demande à la forme et aux formes d'opérer une dénégation de la fonction » (Bourdieu VI).

^{xxx} Se trata, una vez más, de límites. Tanto el sujeto como la sociedad se definen en términos de las distancias marcadas por estas elecciones excéntricas. Como afirma Pierre Bourdieu: « Le goût classe, et classe celui qui classe: les sujets sociaux se distinguent par les distinctions qu'ils opèrent, entre le beau et le laid, le distingué et le vulgaire, et où s'exprime ou se traduit leur position dans les classements objectifs » (VI)

^{xxxi} El campo cultural se define según las mismas estructuras de poder, sólo que tiene sus propias leyes y relaciones de fuerza independientes de la política o la economía. A pesar de su autonomía, el campo cultural está condicionado por las posiciones que los agentes ocupan dentro de él. Es dinámico porque el cambio de posiciones resulta en un cambio en su misma estructura. Me interesa identificar esta lógica de las relaciones dentro del campo literario porque es importante para entender las diferentes posiciones adoptadas por Wilcock que están determinadas por su relación con los centros de legitimación.

Según el mismo Bourdieu “The space of literary or artistic position-takings, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field-literary or artistic Works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc.- is inseparable from space of literary or artistic positions defined by possession of a determinate quantity of specific capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of this specific capital” (*Field* 30).

^{xxxii} Esta serie de traducciones al español sigue el criterio de selección de la editorial Sudamericana con la excepción *El ingeniero* que publica Losada en 1997. Tal vez esta novela, que preanuncia la aparición de las demás obras de Wilcock, señala la reapropiación del autor como un escritor nacional ya que se trata de un texto con elementos autobiográficos que traduce la estancia de Wilcock en Mendoza mientras trabajaba en la construcción del ferrocarril Transandino.

^{xxxiii} Estos datos fueron extraídos de la encuesta realizada por el Suplemento “*Radar Libros*” en *Página 12* diciembre 2000 sobre los mejores libros publicados ese mismo año.

^{xxxiv} Más adelante se planteará la relación de las escrituras migrantes con la cultura pop, el reciclaje de los géneros mediáticos y la incidencia de sus modos de producción y recepción.

^{xxxv} La lista de novelas que conciernen al tema de la inmigración italiana publicadas a partir de la década del 90 es reveladora. Entre otras se destacan: Antonio Dal Masetto, *La tierra incomparable* (1994); Héctor Tizón, *Luz de las crueles provincias* (1995); Roberto Raschella, *Si hubiéramos vivido aquí* (1998); Hebe Uhart, *Mudanzas* (1999); *El mar que*

nos trajo, de Griselda Gambaro (2001). Ampliando el eje temático hacia las migraciones de otras nacionalidades y países: en Argentina *La profesora de español* de Inés Fernández Moreno (2005), *Las otras vidas* de Clara Obligado (2005), en Colombia *Paraíso travel* de Jorge Franco (2004), *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa (2005), *El hueco* de Germán Castro Caicedo (1999), en Uruguay, *El camino a Itaca* de Carlos Liscano (2000), *Veneno* de Hugo Fontana (2000), y *Cruce de caminos* de Ana Vidal (2004), entre muchas otras.

^{xxxvi} También es necesario reconstruir las lecturas anteriores que se habían apropiado de sus estéticas esterilizándolas en un área particular: Copi, siempre leído desde los estudios de género (lo transexual), Wilcock, desde la perspectiva del fantástico en su eterna disputa con el ingreso de lo político.

^{xxxvii} La bibliografía sobre Wilcock es escasa y se reduce casi exclusivamente a su obra poética en español y a sus cuentos cortos publicados en Argentina. A partir de la aparición de las traducciones de sus libros italianos también se encuentran algunas reseñas que aparecen en los principales diarios porteños. Para una consulta exhaustiva de la crítica ver el apéndice III que aparece al final de la tesis.

^{xxxviii} Sólo para ilustrar esta imagen de la persona extravagante, vale la pena recordar algunas anécdotas personales como los pedidos desesperados que hace desde Londres exigiendo que le compren ollas: «Parecían gitanos— dice Pepe—, con sus exhaustas valijas recuperadas entre parientes y amigos y sus canastas por donde se escapaba el mango de alguna cacerola, porque Johnny había escrito que no tenía bastantes y eran más baratas en Buenos Aires», o las que promocionan su irreverencia, “Ha estrenado una obra

de teatro, «Brasil», en el Festival de Spoleto. Una princesa ha dado para él una recepción en su palacio, y Wilcock ha llegado con su gato en brazos diciéndole al lacayo que no puede quedarse porque no tiene con quién dejar al animal. Cosa que se comprende porque ese gato se las trae” experiencia que se retoma en las memorias de Vittorio Gasman quien presencia una escena en la que el gato de Wilcock habla. (Dujovne-Ortiz, *La Nación*)

^{xxxix} Dice Darío refiriéndose a la reivindicación que hace Mauclair de los silenciados: “En la confusión de tentativas, en la lucha de tendencias, entre los juglarismos de mal convencidos apóstoles y la imitación de titubeantes sectarios, la voz de este digno trabajador, de este sincero intelectual, en el absoluto sentido del vocablo, es de una trascendental vibración. No puede haber profesión de fe más transparente, más noble y más generosa” (11).

^{xi} Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano describen en detalle cómo se conforma este campo intelectual siguiendo la definición de Pierre Bourdieu: “A medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual” (*Hispanamérica* 25/26, 33).

^{xli} Citado en: Jorge Luis Borges, *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. (Barcelona: Tusquets, 1986) 338.

^{xlii} Una fuente de especial importancia para rastrear la figura de Borges lector, es *Textos cautivos*. En esta antología se recopilan los artículos y reseñas que escribió para la revista *El hogar* desde 1936 hasta 1939. La sección titulada “Guía de lecturas. Libros y autores extranjeros” es una fuente esencial para estudiar sus predilecciones como lector y analizar sus argumentos críticos.

^{xliii} Este postulado sigue, hasta cierto punto, la definición de Harold Bloom quien inscribe al canon literario dentro de los valores estéticos. En este sentido, la escritura canónica se interrelaciona con la tradición no por el hecho de hacer posible un proceso de transmisión sino por plantear el conflicto entre los genios pasados y las aspiraciones presentes, que en literatura, es sobrevivir o entrar en el canon. Esto no tiene que ver con un sentido social sino con actos de lectura e interpretación a través de los cuales los textos se vuelven canónicos. Una obra de arte debe “overwhelmed the tradition and subsumed it” (28). Sin embargo, esta apología de la estética no niega su carácter artificial. Bloom no trata de defender la estética universal kantiana sino que inscribe a la estética dentro de una comprensión contextual que recupera su cualidad constructiva y la pone en relación social, no ya de clases sino en una dimensión de lo que podría ser considerada una comunidad artística.

^{xliiv} Entiendo que todos los archivos son arbitrarios y están sujetos a leyes y variables que cambian según las situaciones. El canon es una especie particular de archivo que ha logrado una consagración, por consenso o acuerdo que lo liga a una instancia colectiva y a una valoración que trasciende los límites temporales, como lo certifica la noción de texto clásico.

^{xlv} Bloom defiende la autonomía de la estética frente a la función social del arte, ya que la obra literaria confronta al lector consigo mismo y es una experiencia de la soledad. Se trata de la soberanía del alma solitaria que se encuentra con la intimidad más última. En este sentido, lo estético es también un tropo o una figuración pero que reúne energías esencialmente solitarias más que sociales.

^{xlvi} Más tarde esta posición rígida afianzada en la estética se desplaza por una actitud más crítica hacia la sociedad que lo rodea. Si durante su periodo esteticista Wilcock se siente influido por la poesía órfica, en donde el valor del lenguaje poético produce la clausura semántica, ya que el nombre se sobrepone a la cosa, más tarde, esta primera defensa de lo estético se verá afectada con la irrupción del peronismo. Ricardo Herrera señala este punto de ruptura que explica el pasaje de la lírica a la ironía, de la sublimidad a lo grotesco. “El peronismo objetivó las tendencias restauradoras y regresivas que Wilcock venía impulsando en su obra, y, al objetivarlas, hizo evidente para el autor sus peligros. Esto motivó su inmediato giro hacia una postura absolutamente crítica, única posibilidad de afirmar la confianza en el significado” (54).

^{xlvii} Las tempranas lecturas de Wittgenstein inician a Wilcock en el descubrimiento de la ambigüedad lingüística que juega con los significados a partir del uso. El escritor adopta esta conciencia para trabajar con ella en las escrituras migrantes. No se trata de sostener ciegamente la univocidad de la comunicación sino de explotar al máximo sus niveles de confusión.

^{xlviii} En *La restauración nacionalista* (1909) el debate en torno al ser nacional se transfiere al área de la educación. Se trata de una antología en donde Rojas ordena las

lecturas instructivas que forjarán la conciencia nacional de los jóvenes. Frente al canon cosmopolita encarnado por *Cuore* de Edmondo de Amicis, propone un canon nacional que arranca desde la independencia y reúne a los principales ideólogos del liberalismo. Las exclusiones son parte de la arbitrariedad del corpus, tanto como sus inclusiones. Por eso, llama la atención la ausencia de los escritores del género gauchesco donde, más adelante, se hallará el prototipo de la identidad nacional. Diego Bentivegna. “Retórica, poética e historia en manuales en uso en la escuela media argentina (1863-1910): el caso de los *trozos selectos*”. Actas del V Congreso internacional *Orbis Tertius* de Teoría y crítica literaria. (Mar del Plata: CONICET, 2003) Fernando De Giovanni. “Los textos de la patria: nacionalismo y políticas culturales en la formación de las colecciones populares de autores clásicos argentinos: (1915-1928)”. Diss. UMD, 2001.

^{xlix} Una vez consolidadas las premisas de la generación del 80 (modernización, secularización e inmigración), el campo intelectual del Centenario se perfila en torno a tres ejes fundamentales señalados por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano: un fuerte espiritualismo como reacción al positivismo de la época anterior, la recuperación de la herencia hispana como intento de contrarrestar los avances de la inmigración y una inclinación por el esteticismo afianzado en la ideología del artista. De todas estas características me interesa concentrarme en esta última porque será uno de los pilares en los que se apoyará el grupo *Sur* y en gran parte Wilcock. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” *Hispanamérica* 25-26 (1980): 33-59.

^l La revalorización del *Martín Fierro* se traduce en la construcción mitológica del gaucho y en el fundamento de la nacionalidad a partir de considerar el texto de Hernández como un poema épico.

^{li} Algunos de estos emprendimientos editoriales alcanzaron a forjar grupos de intelectuales que siguieron embarcados en la ampliación del canon: *Claridad* (1926-1941) donde publicaron los escritores del grupo de Boedo, *Renovación* (1923) que tiene a José Ingenieros como parte del consejo editorial agrupaba a la izquierda reformista, y *Valoraciones* (1923) dirigida por Carlos Américo Amaya y luego por Alejandro Korn, que promueve la reforma universitaria.

^{lii} *Sur* también reconoce su cambio de estética al publicar “Epitalamio” uno de los poemas de *Sexto*, libro en el que Wilcock se aleja del neoclasicismo y de la poesía órfica de la generación del 40. *Sur* 19 (oct-dic 1950): 124-127.

^{liii} “El sentido de la soledad y de la muerte, el prestigio de la infancia, un profundo lirismo volcado hacia el fondo melancólico de las cosas preside esa suerte de romanticismo sin denotaciones verbales” (Lafleur 181).

^{liv} Esta amplitud de criterio está representada por la lista de colaboradores de la revista que incluye nombres de tendencias muchas veces opuestas, como católicos y liberales, nacionalistas y de izquierda. Según el estudio citado de Sitman: “Una buena muestra de esto la constituye la nómina de participantes en el primer debate de *Sur*, sobre la “Misión o desmisión del hombre” (mayo, 1936) que reúne a comunistas como Faustino Jorge y Gregorio Aráoz Alfaro junto con nacionalistas como Ramón Doll y Ernesto Palacio, y progresistas cristianos como Louis Ollivier” (98).

^{lv} Debo a la generosidad de Washington Luis Pereyra el haber podido consultar la colección completa de *Verde Memoria* (seis números que van desde junio de 1942 hasta junio de 1944) y de *Disco* (10 números desde noviembre de 1945 hasta junio de 1947) en la Biblioteca Bartolomé Hidalgo.

^{lvi} Sobre la compleja relación que mantuvo la generación del 40 con sus predecesores es oportuno mencionar el juicio Héctor René Lafleur: “Una característica que cabe señalar es que los jóvenes de este periodo no son iconoclastas; su disconformismo no adopta posiciones insólitas contra sus padres literarios, no echa mano del sarcasmo ni del epigrama, ni recurre a la negación indiscriminada como sus antecesores de la “nueva generación”. Por el contrario, de los grupos anteriores que en su momento encarnaron el empuje vanguardista, algunas figuras prevalecen por solo influjo individual: Fernández Moreno, Ricardo Molinari, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Oliverio Girando, Jorge Luis Borges. De algún modo es evidente que estos nombres están presentes en el cauce profundo de las nuevas voces como una continuidad sanguínea”. (179)

^{lvii} Esta agudeza crítica no llega a conformar a todos ya que de ella dice Lafleur: “Cierta iracundia serena que se traduce en las páginas de crítica que integran los números de la revista, les confirió en el primer momento un convincente acento combativo. Sin embargo, el rechazo demasiado fácil de nombres y obras pertenecientes a autores de generaciones anteriores y un deseo muy notorio de acentuar la propia juventud como un mérito, malograron en cierta medida esa voluntad de innovación que pudo ser menos superficial” (184).

^{lviii} En su propia versión de *La divina comedia*, por ejemplo, admite la inclusión de palabras arcaicas para tratar de reproducir el dialecto tosco que usó Dante, imitando a los poetas castellanos del siglo XV.

^{lix} Esta tradición de traducciones clásicas y de traductores que hacen escuela se continúa en las décadas siguientes con Aurora Bernárdez y Jorge Panesi.

^{lx} Junto a este catálogo de autores extranjeros, Wilcock publica a muchos escritores de su misma generación: Arturo Jacinto Alvarez, Ana María Chouhy Aguirre, Adolfo Pérez Zelaschi, Angel Mazzei, Raquel Ciccarone y Nicolás Cócaro un poco, continuando la línea iniciada en *Verde Memoria*. Pero, es importante como diferencia, la incorporación de ensayos sobre literatura, como el artículo de Paul Valery sobre Stephane Mallarmé, el de Antonio Machado “Temporalidad de la poesía” o el de Alexandre Astruc “El retorno a la verdad” sobre el género dramático.

^{lxi} Wilcock acababa de terminar la traducción de un fragmento de *Finnegans Wake* al italiano cuando muere de un síncope en su casa de campo de Viterbo en 1978. Dicen que leía en ese momento libros sobre enfermedades cardíacas. Las circunstancias de esta muerte repentina, así también como todas las excentricidades que construyen su mito de escritor, son recuperadas por Luis Gusmán en su novela *En el corazón de junio* que tiene a Wilcock como uno de sus protagonistas obsesionado por recorrer los caminos de Bloomdays en busca del hombre que le ha donado su corazón.

^{lxii} Jorge Lienur encuentra en el caso específico de Buenos Aires, tres imágenes que describen la ciudad en el pasaje hacia la modernidad: la gran aldea, el espacio de la tradición y las residencias patriarcales que marcan una clase; la ciudad del Centenario, el espacio que inaugura la entrada a la modernidad, inspirada en modelos europeos; y la

ciudad efímera, un espacio signado por las migraciones, construido con materiales precarios, plagado de edificios provisorios y definido por su transitoriedad. Esta ciudad efímera se considera una ciudad en transición, que va de los conventillos a la casa particular, pero sin embargo, creo que en la etapa posterior de la modernidad esta ciudad efímera deja de serlo para emerger como la ciudad real, sin terminar, que muestra en ese proceso permanente su porosidad.

^{lxiii} Pienso en *Rayuela* claramente definida en dos realidades espaciales, del lado de acá y del lado de allá. Pero además en los cuentos donde los mapas producen el pasaje a lo fantástico como “El otro cielo” en el que la galería cubierta del Pasaje Güemes se conecta a la Gallerie Vivianne en la rué Réau-mur. Los burdeles de Buenos Aires y París unidos en un mismo barrio que encierra la historia de Josiane y su temor ante los crímenes de Laurent junto a la de Irma y la seguridad doméstica del patio porteño.

^{lxiv} Los textos de Wilcock aparecen citados en el idioma original en el que fueron escritos. En los casos de citas en italiano, la traducción al español figura como referencia a continuación del idioma original.

^{lxv} Sarlo acentúa estas tensiones de manera muy clara: “el sistema de respuestas culturales producido en estos años será influyente por lo menos hasta la década del cincuenta. Se trata de un periodo de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías, donde la representación del futuro y de la historia chocan en los textos y las polémicas. La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por “lo nuevo”, aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios. De las imágenes de Xul a los ensueños de la arquitectura moderna, una transformación se había puesto en marcha. En la izquierda del campo intelectual los desechos que estos procesos

van dejando encuentran su voz. La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy” (29).

^{lxvi} Beatriz Sarlo desarrolla esta idea de la técnica como un medio alternativo para transformar una identidad nacional fuertemente afianzada en la tradición criolla. El uso de estos saberes tecnológicos o incluso los alcances masivos de este “saber hacer”, son herramientas espontáneas que están al alcance de las masas de inmigrantes. La técnica es una estrategia inmediata que les permite acceder a la cultura común, constituye un medio alternativo que, junto al medio oficial de la Educación pública, fomenta la integración de los inmigrantes a la cultura nacional. “Si la institución escolar imponía las condiciones y las reglas de ‘argentinización’ de los hijos de inmigrantes, si éstos y sus propios padres imaginaban incorporaciones más extensas y vividas a través de ritualizaciones criollistas, también es posible leer el interés y la moda de la técnica como estrategias alternativas de procesamiento cultural, tanto en la incorporación a una cultura dominante definida desde el Estado, las élites intelectuales y las élites periodísticas, como en el establecimiento de variantes sociales propias en el interior de esa cultura” (Sarlo 1997, 15)

^{lxvii} Víctor Zonana sostiene que hay una continuidad de la vertiente neoclásica argentina, pegada a la estética de la generación del 40, que se traslada a la poesía italiana. Mientras que Ricardo Herrera puntualiza una ruptura a partir de *Sexto* que tiene que ver con el abandono del lirismo órfico y los mitos, por la crítica irónica y el grotesco. Una de las explicaciones de este cambio de estilo que señala Herrera se relaciona con la realidad política del peronismo.

^{lxviii} *Martín Fierro* fue la revista editada por la vanguardia porteña de 1924 a 1927, que aglutinó a Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Nora Langhe entre otros. Se caracterizó

por una voluntad de independizarse de las tradiciones estéticas en boga como lo señala su famosa sección del “Cementerio”, donde se burlaban de las escrituras mediocres en un tono declaradamente irónico.

^{lxi} “No hay razón para no creer que todo puede ser posible: la rapidez con que ciertas modificaciones técnicas se incorporan en el horizonte de la vida cotidiana refuerza la idea del milagro, que inspira metáforas bien conocidas: el milagro de la electricidad, el milagro de la radio, el milagro del cine... Se trata de lo “maravilloso moderno”, un paisaje cultural donde toda promesa puede realizarse” (Sarlo 1997, 135).

^{lxx} Es importante señalar que la evolución en el campo de la informática y de las ciencias de las comunicaciones es impulsada, a mediados del siglo XX, por la guerra fría. El desarrollo de códigos y sistemas, las investigaciones sobre la transmisión de mensajes que desembocan en la computación y la cibernética tienen origen en esta primera exigencia política.

^{lxxi} El primer transistor aparece en 1947 y los ordenadores digitales civiles en 1946. Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX: (1914-1991)*. (Barcelona: Crítica, 2000) 267.

^{lxxii} Wilcolck era asiduo lector de *Scientif American*. Probablemente allí se familiarizó con las ideas de Martin Gardner quien tuvo a su cargo la columna “Juegos matemáticos” desde 1946 hasta 1981.

^{lxxiii} Borges valora a Schowb como gran lector y escribe en el prólogo a las *Vidas imaginarias* sobre su capacidad para encontrar lo extraordinario en cada uno de sus personajes. Esta admiración continúa en *La cruzada de los niños* donde se explaya sobre el método capaz de engendrar a partir de una circunstancia minúscula algo legendario.

Las dos obras mencionadas fueron publicadas para la misma época, en una traducción a

cargo de Ricardo Baeza, *Vidas imaginarias* (1944) y *La cruzada de los niños* (1949) La aparición de los dos libros de Schowb en Argentina no parece poco relevante ya que coincide temporalmente con la época en que Wilcock se inicia en la narrativa breve. Para un estudio de las conexiones entre los tres autores véase: Víctor Zonana. “De viris Pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock”, *RILCE* 16. 3 (2000): 673-690.

^{lxxiv} Libertella incluye la biografía de “Llorenc Riber” el dramaturgo creado por Wilcock en la antología de narrativas alternativas del siglo XX que preparó para *Perfil*. Junto a Wilcock aparecen otros olvidados del canon, algunos pertenecientes a la vanguardia del 70, Luis Gusmán y Osvaldo Lamborghini, otros productos marginales de los 60, Copi, Alejandra Pizarnik y Néstor Sánchez, dentro de los cuales se hallaría Wilcock.

^{lxxv} La editorial *Harper's* publicó el libro de Velikovski, *Worlds in Collision* donde el autor expone evidencias astrofísicas de que la Tierra dejó de rotar en el episodio de Joshua. Gardner reacciona ante la falta de rigor científico de los responsables de la publicación. “In my opinion, Mr. Larrabee never comes to grips with the central problem-whether he, as a non-scientist, did a good thing when he trusted his own judgment concerning Velikovsky as opposed to the judgment of astronomers and physicists (...) It would be foolish to expect the leading publishing houses and magazines like Harper's to take on the staggering burden of proclaiming these off-trail theories (...) One sees at once that editors have to be ruthlessly selective. They can't publicize very eccentric theory that comes along. And this snaps us quickly back to the basic question of who should do the selecting. Editors untrained in science?” (323/324).

^{lxxvi} Otra disfunción del lenguaje se cuenta en la historia de Yves de Lalande quien inaugura una fábrica de hacer novelas colectivas “Puits si convinse che per fare un buon romanzo non basta un uomo solo, ce ne vogliono dieci, forse venti: Balzac, Alexandre Dumas, Malraux, pensava, chissà quanta impiegati avevano” (144). [“Convencido de que para hacer una buena novela no basta un solo hombre, hacen falta diez, tal vez veinte; quien sabe los empleados que tendrían Balzac, Alexandre Dumas, Malraux, pensaba” (116)]. Esta parodia de las exigencias del *Best Seller* conjuga la teoría del plagio y los experimentos formales de la vanguardia.

^{lxxvii} Me refiero a las teorías de Bertrand Russell y el círculo positivista de Viena.

^{lxxviii} Más adelante, la parodia del discurso crítico se hace más aguda cuando pasa de la descripción del autor a la descripción analítica de la obra. “La regia di Riber diventa a questo punto indescrivibilmente brillante; considerando che l’azione si svolge sempre tra le tre pareti di una stessa stanza, un salotto arredato allo stile di oggi, vivace, luminoso e minaccioso come un giornale del mattino, non si potevano davvero architettare in così poco spazio più intelligente uscite e più sbalorditive entrate, più inattesi spostamenti intorno al tavolo e anche sotto, più delicate variazioni Della luce elettrica in lotta col tramonto che si accende e si spegne intermittenemente, a differenza di quelli veri, in perfetta armonia col crescendo e il calando delle voci” (173) [“La dirección de Riber llega a ser en este punto indescriptiblemente brillante; considerando que la acción se desarrolla siempre entre las tres paredes de una misma habitación, un salón decorado al estilo de hoy, vivaz, luminoso y amenazador como un diario de la mañana, no se podía realmente concebir en tan poco espacio salidas más inteligentes y entradas más asombrosas, más inesperados desplazamientos en torno a la mesa y también debajo de

ella, más delicadas variaciones de luz eléctrica, en lucha con el crepúsculo, que se enciende y se apaga intermitentemente, a diferencia de los de verdad, en perfecta armonía con el subir y bajar de las voces” (138)].

^{lxxix} Este ejercicio de finísima ironía que destruye certezas, teorías lingüísticas y géneros literarios, se manifiesta formalmente en sus dos novelas posteriores, en las que introduce todos los elementos parodiados en esta representación teatral.

^{lxxx} Piglia se refiere a este régimen óptico para definir la perspectiva que, ya desde el siglo XIX, se dirige hacia Latinoamérica y hacia Europa; un ojo en la nación, otro en el cosmopolitismo. Pero, en la década del sesenta Daniel Link señala también esta dualidad para definir la posición de los intelectuales: “lo que los ojos de *Contorno* miraban; la historia, bajo la especie de la lucha de clases, y el catálogo de Gallimard, paradigmáticamente” (Link 66) Esta mirada estrábica utilizada para definir la literatura argentina es un mecanismo de modernización porque no sólo afecta a la literatura sino a la crítica que, a partir de ese momento, se modifica radicalmente. El discurso crítico ya no se aboca únicamente a lo filológico sino que se amplía hacia lo estilístico. La lectura estética no se refiere exclusivamente a lo bello sino que se abre a lo ideológico, a la mezcla de saberes, a la diversificación de objetivos. Oscar Masotta y Ezequiel Martínez Estrada son ejemplos de este tipo de crítica que logra reconciliar la estética y la política. Wilcock transforma esta polarización en un haz de influencias que la exceden ya que su mirada bucea también en las turbias aguas de los géneros menores y la cultura de masas.

^{lxxxix} Ernesto Montequín afirma que las versiones de los cuentos que integran *Il caos* son muy diferentes de los originales publicados en español, así como también de las versiones publicadas en algunas revistas italianas. Cuando Wilcock publica *Parsifal, I racconti del*

caos en la editorial Adelphi, él mismo asegura que tuvo que restituirlo a su imagen original. “En 1959 preparé para un editor italiano una versión publicada con el título *Il caos*, por completo insuficiente, en principio porque el texto reelaborado partía del supuesto, poco feliz, de que los lectores se parecían a los secretarios de redacción de las revistas literarias que yo frecuentaba por entonces. Hoy pienso, en cambio, que hay personas capaces de hacer un esfuerzo aun cuando leen, y por lo tanto vuelvo a presentar estos cuentos tal como en verdad eran”. (*El Caos* 253) No he podido consultar esta primera edición que supuestamente privilegiaba la facilidad de comprensión. En la publicación de 1974 donde Wilcock hace lo que era necesario para “restituirlo, como se decía en Roma para los monumentos” *Parsifal* respeta la identidad de “El caos” en español con algunas variantes de estilo propias de las infinitas correcciones a las que Wilcock sometía todos sus textos.

^{lxxxii} “Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas” (*Génesis*1.2)

^{lxxxiii} La entropía es una magnitud termodinámica que mide la cantidad de energía no utilizable dentro de un sistema. En este sentido, es una forma de medir el desorden ya que, al aumentar la entropía todos los sistemas cerrados del universo tienden a deteriorarse. Esto quiere decir que la naturaleza pierde su carácter distintivo; pasa del estado menos probable (el orden es un esquema que cuesta mantener) al estado más probable (el desorden como ley natural), pasa de un estado de organización donde existen formas y diferencias, a un estado de caos y uniformidad. Robert Wiener. *Cibernética y sociedad*. (México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1981)

^{lxxxiv} El Carnaval mismo ya no es lo que era. Ajustado a las leyes ordenadas de la tradición, deja de subvertir las barreras sociales y morales. “No se trataba, debo aclarar, del Carnaval descolorido y desanimado de nuestros días, sino de uno de aquellos carnavales frenéticos, licenciosos y avasalladores de antes, cuando la tradición no se había replegado sobre sí misma, para refugiarse en los míseros clubes de barrio, o peor todavía, en los cinematógrafos populares transformados en pistas de baile”(11). Y más adelante aclara que las virtudes dionisiacas del carnaval dejan de ser liberadoras por su propia intervención: “y lo más curioso de todo es que han desaparecido por culpa mía” (11).

^{lxxxv} Para Shrödinger, el salto cuántico produce una mezcla de átomos y moléculas que no permanecen ordenadamente separados sino que se mezclan. Esta apreciación vuelve a vincular el caos con la confusión, donde todo tipo de mezcla resulta inquietante.

^{lxxxvi} Sólo a modo de ejemplo esta cita sirve para disfrutar de la perspicacia de Wilcock. El azar no es sólo un fenómeno físico o filosófico sino que se percibe en la arbitrariedad con la que Casandra distribuye sus premios y castigos. “Casandra sabe perfectamente lo que hace; tal vez sea cierto, pero entonces no se explica que nadie, absolutamente nadie, haya sido favorecido de una manera constante por sus decisiones. Favorecidos los hay, pero basta un examen fugaz para demostrar que sus favores son tan intermitentes, y tan ajenos a sus propias previsiones o las previsiones de los demás, que hoy costaría bastante encontrar a una sola persona sensata que se declare capaz de presentarse ante nuestra pitonisa sin temor (...)” (197). Estos caprichos de la autoridad desembocan en gestos de selección arbitraria, por ejemplo otorgarle premios a los que llevan una bufanda roja, que luego cambian con la misma irracionalidad con la que fueron concebidos. “El furor de la

bufanda pasa, como pasan todos los furores que Casandra suscita, hasta que la historia se repite con un zapato o con un anillo (...) alguna regularidad hay en sus caprichos; si pudiéramos descubrirla, Casandra y sus tesoros serían nuestras” (201). Paradójicamente Casandra parece haber podido imponer las leyes del caos que para el gobernante del cuento resultan impracticables.

^{lxxxvii} Algunos acercamientos críticos han impuesto la lectura sociopolítica del cuento. Jorge Lafforgue interpreta “Casa tomada” como un relato del peronismo. Los intrusos (oscurecidos por el halo del fantástico) son la invasión de las masas obreras que amenazan los privilegios de clase. El orden de la familia burguesa representada en los dueños de la casa (también adulterado por el quiebre moral de la relación entre los hermanos) se desmantela y no hay nada que hacer para recuperarlo. AAVV *Perón vuelve. Cuentos sobre peronismo*. Ed. Sergio Olguín, pról. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Norma, 2000.

^{lxxxviii} A pesar de la multiplicidad que el uso imprime en el lenguaje, la idea de orden sigue siendo la premisa fundamental que define el sistema. “it seems clear that where there is sense there must be perfect order.- So there must be perfect order even in the vaguest sentence.” (Wittgenstein XX)

^{lxxxix} La importancia que Wittgenstein le da a lo narrativo dentro de los juegos lingüísticos aparece en el apartado que habla de la multiplicidad implicada en el uso. Allí se enumeran algunas funciones concretas. Entre las más comunes (preguntar, saludar, adivinar, ordenar, describir) se destacan dos que tienen relación con el uso narrativo de los juegos lingüísticos: crear una historia y traducir de una lengua a otra, dos ejercicios que se involucran y afectan en las escrituras migrantes.(23, 11e)

^{xc} Aquí es pertinente aclarar que, en los desafíos de la significación, la escritura migrante de Wilcock no aboga por el absurdo que sería lo que se opone al sentido, sino por el sinsentido que es la serie que lo multiplica, según lo propone Deleuze en *La lógica del sentido*.

^{xcⁱ} Ya se ha trabajado la influencia del azar en la teoría del caos a partir de las leyes de la termodinámica. Sin embargo, es pertinente citar la percepción de Prigogine quien apunta: “As is well known, Newton's law has been superseded in the twentieth century by quantum mechanics and relativity. Still, the basic characteristics of his laws -- determinism and time symmetry -- have survived. It is true that quantum mechanics no longer deals with trajectories but with wave functions (...), but it is important to note that the basic equation of quantum mechanics, Schrödinger's equation, is once again deterministic and time reversible. By way of such equations, laws of nature lead to certitudes. Once initial conditions are given, everything is determined. Nature is an automaton, which we can control, at least in principle. Novelty, choice, and spontaneous action are real only from our human point of view” (9).

^{xcⁱⁱ} Otra vez, las diversas formas del azar, la arbitrariedad que mueve al universo se halla expresada a través de la imagen de los astros “En cambio esas fuerzas exteriores que amenazan a los que con paciencia y renunciamento han conseguido asegurarse un refugio-si bien provisional- tolerablemente habitable de paz y olvido, son como aquellos astros del sistema solar llamados cometas, que nadie sabe de dónde vienen ni cuándo aparecerán, y menos todavía qué destrucciones ni qué aniquilaciones de materia o de energía hasta ese día indestructible acarrearán a su paso” (50).

^{xciii} “El inventor es un tipo social en todo occidente, especialmente en los Estados Unidos, pero encontrarlo en la Argentina autoriza a imaginar el empuje cultural de la modernización y, sobre todo, de sus mitos, implantados en un país relativamente marginal y, sin duda, intelectualmente lejano del impulso innovador que arrasaba en el norte, pero que no era insensible a una ideología que refutaba el espiritualismo de la élite cultural novecentista con otra ideología, el “americanismo”, más adecuada a lo que parecía deseable en el mundo plebeyo, pero también en el de los organizadores capitalistas y en el de los fundadores de nuevos estados como la Rusia soviética” (Sarlo 1992, 89).

^{xciv} Se trata de la incorporación de las vanguardias a la lógica económica de la industria cultural. Como se verá más adelante, la relación de las escrituras migrantes con el mercado es menos radical ya que asume su carácter de mercancía pero defiende su autonomía a través de una distancia crítica.

^{xcv} Edoardo Sanguineti, uno de los líderes del Grupo 63 (la vanguardia italiana de los 60 que surge con los Novísimos) ha resumido la ubicación de la nueva vanguardia en relación a un posicionamiento similar con respecto al mercado. En lugar de convencer al rey ahora se convence al público que está aglutinado por la ley del mercado. Sin embargo hay fetiches más misteriosos que otros y allí es donde se halla la diferencia de la actitud vanguardista: ofrecer una mercancía para la que no existe demanda en el mercado. Se trata de explotar “el viruosismo cínico del entraineur secreto, que lanza al mercado una mercancía capaz de vencer, con un movimiento sorprendente y audaz, la competencia débil y casi inerte de los productores menos astutos y menos libres de prejuicios. (86)

^{xcvi} En gran parte, los exabruptos de Wilcock, el juego con la parodia, el absurdo, lo fantástico y el grotesco derivan de esa destrucción. Frente a las escuelas acreditadas del neorrealismo italiano y del realismo maravilloso latinoamericano que ostentan la legitimación del canon, no es extraño que su escritura migrante quede en la periferia, o ingresando siempre marginalmente a las relaciones del campo cultural.

^{xcvii} También aquí es acertado volver al ensayo de Cortázar quien ubica estos dos polos, el de la variación formal y el de la angustia por la conciencia del universo, entre el surrealismo y el existencialismo, entre Proust y Mallarmé.

^{xcviii} Poggioli señala que muchas de las técnicas implementadas por las vanguardias se reducen a una modificación en el relieve tipográfico: “A la ilusión de traductibilidad o de la correspondencia recíproca de las artes se unió con frecuencia la creencia pueril de que una transformación, no formal y orgánica, sino externa y mecánica, tuviera valor final y absoluto, y no instrumental y relativo” (145).

^{xcix} Por ejemplo, en *I due allegri indiani* la composición del género novela se desarticula en la combinación de múltiples relatos casi arbitrariamente unidos. Lo que genera la aceleración no es sólo la convivencia abarrotada de escenas como en *Le nozze* sino el encadenamiento de estos relatos que están narrados sin rodeos usando la economía discursiva de la narrativa tradicional. Como este relato incluido en *I due allegri indiani*: Bisonte Folleggiante, ventiseienne, voleva disfarsi di sua moglie, perché si era innamorato di un'altra indiana. Un giorno la moglie, Pipa di Pietra, si accorse di avere tutte le parti pelose del corpo infestate di piattole e altri insetti; Bisonte Folleggiante promise di trovarle un insetticida efficace. Andò in un negozio e acquistò una bottiglia di antiparassitario. Di ritorno in casa cosparses di veleno il corpo della moglie; poi la

costrinse a infilarse tra le cosce un tampone assorbente igienico anch'esso imbevuto di anticrittogamico. Il giorno dopo la giovane signora si sentiva male ma dava ancora segni di vita; Bisonte Folleggiante le fece bere un sorso de veleno rimasto nella bottiglia.

Questa volta l'effetto fu immediato, e Bisonte Folleggiante, finalmente libero, corse dalla sua amante, di nome Sette Anatre. Ma si era dimenticato di togliere il tampone, e così il suo delitto venne scoperto. (114)

Bisonte Travieso, de veintisiete años, quería deshacerse de su mujer, porque se había enamorado de otra india. Un día, su mujer, Pipa de Piedra, advirtió que todas las partes pilosas de su cuerpo estaban plagadas de ladillas y otros insectos; Bisonte Travieso prometió conseguirle un insecticida eficaz. Entró en un negocio y compró una botella de antiparasitario. De regreso en su casa roció de veneno el cuerpo de su mujer; luego la obligó a introducirse entre los muslos un tampón higiénico absorbente también embebido en criptogamicida. Al día siguiente la joven señora se sentía mal pero aún daba señales de vida; Bisonte travieso le hizo beber un sorbo del veneno que quedaba en la botella. Esta vez el efecto fue inmediato, y Bisonte Travieso, libre al fin, corrió a casa de su amante, llamada Siete Pasos. Pero olvidó sacar el tampón, y así se descubrió su crimen. (118)

^c El barroco y las escrituras migrantes se interceptan en algunas estrategias discursivas.

Me interesa profundizar en el tema del exceso que atraviesa a ambas estéticas. Más adelante se analizará el sentido del exceso barroco que desemboca en la ornamentación formal frente al exceso migrante que funciona como resistencia a todos los lugares de la pérdida: pérdida de la tierra, de los afectos y de la lengua.

^{ci} En este punto insiste Barilli: “La novela de aventura autre, elaborada de tal manera que todo en ella parezca prorrumpir como en la otra y automáticamente poner en juego un

estimulo sucesivo, mientras que en cambio a cada momento debe intervenir un acto de libertad, u impulso inventivo para unir los numerosos anillos de la cadena, ya que de otro modo ninguno de ellos se enlazaría con el otro” (29).

^{cii} Virilio asegura que la transformación global modifica también la concepción de lo local: “There lies the great globalitarian transformation, the transformation which extraverts localness-all localness- and which does not now deport persons, or entire populations, as in past, but deports their living spaces, the place where they subsist economically. A global de-localization, which affects the very nature not merely of ‘national’ but of ‘social’ identity, throwing into question not so much the nation-state, but the city, the geopolitics of nations” (10).

^{ciii} En la voz de la hija del supuesto autor, el plagio adquiere un tono de denuncia mayor: “(...) un tirapiedi di mio padre buon’anima il quale è solito firmare col nome non suo di Di Coda Fanalino fu Zeppelino riguardanti certi manoscritti inediti in suo possesso ma di mia proprietà per via del decesso di mio defunto padre ottimo scrittore e galant’uomo nel seno del Signore sotto terra qui a Salerno secondo cui il Di Coda starebbe pubblicando su questa rivista di Cavalli Maneggio i suddetti manoscritti come se fossero Vostri (...) (57)”. [(...) un sirviente de mi padre, bendito sea, quien acostumbra firmar con un nombre que no le pertenece de De Cola Farolito alias zeppelín, tiene ciertos manuscritos inéditos en su poder pero que son de mi propiedad debido al deceso de mi difunto padre eximio escritor y caballero, que el Señor lo tenga en su santa gloria, bajo tierra, aquí en Salerno, y según parece De Cola estaría publicando en esta revista de caballos Picadero los mencionados manuscritos como si fuesen suyos (...) (59)].

^{civ} La ambigüedad genérica se percibe también en el juego con la sexualidad. Nada está claro en el transcurso de las historias narradas. La falsificación de la identidad trasciende los nombres propios y encarna en el cuerpo. La aparición de Marilyn Monroe, primero definida como una mujer italiana que anda en motocicleta cumpliendo los encargos de Frollo, es más tarde un travesti llamado Franco Davati que “è un cuore generoso anche se spesso sembra una jena e mi ha detto che a lui i titoli non interessano per niente, che gli basta essere un’attrice famosa” (130) [tiene un corazón generoso aunque a veces se comporta como una hiena y me dijo que a él los títulos no le interesan para nada, que le basta con ser una actriz famosa (134)].

^{cv} Este personaje de historieta, creado por Dante Quinterno, tuvo sus primeras apariciones en el diario *Crítica* (1927). Después de trashumar por diversos medios (entre ellos *La Razón*), adquiere su propia revista en 1936 reafirmando su popularidad con la película de dibujos animados estrenada en cine en 1942.

^{cvi} La coincidencia espacial está resaltada en más de un pasaje en la novela. Desde el quinto episodio, cuando se trata de abordar el territorio geográfico a través de la enciclopedia, se discuten las voces que lo definen y, en los comentarios del narrador, se incentivan las superposiciones entre las dos Américas, la India oriental y el territorio italiano. “L’India è così estesa che nessuno ne conosce con precisione il numero di abitanti né la superficie del territorio; a ciò si aggiunga che non si conosce neppure il numero dei suoi territori né la superficie dei suoi abitanti. A prima vista l’India si trova in uno stato di grande confusione e talvolta perfino di agitazione; ma il viaggiatore europeo non tarda ad abituarsi a questo stato di cose in gran parte provocato dalla stessa abbondanza di viaggiatori europei” (43).[La India es tan vasta que nadie conoce con

precisión el número de sus habitantes ni la superficie de su territorio; a esto se suma que tampoco se conoce el número de sus territorios ni la superficie de sus habitantes. A primera vista, la India se encuentra en un estado de gran confusión y, por momentos, hasta de agitación; pero el viajero europeo no tarda en acostumbrarse a este estado de cosas provocado en gran parte por la misma abundancia de viajeros europeos (46)].

^{cvii} Las condiciones creadas por la reproducción técnica en el siglo XIX dan origen a nuevas prácticas que llevarán a la formación de la cultura de masas. Este fenómeno será enfocado durante el siglo XX desde una perspectiva política en torno a la influencia de los medios masivos de comunicación. Humberto Eco resume ambas posturas en la contraposición de “apocalípticos e integrados”. En relación con las escrituras migrantes, es esencial resaltar la desarticulación de estos extremos ya que se trata de explorar los usos de lo masivo que aparecen en estas estéticas. Lejos de clausurar la polémica iniciada a partir de la acusación contra la industria cultural elaborada por Adorno, las narrativas migrantes vuelven a cuestionar el estigma despolitizado de los medios para valorar los nuevos modos de producción de sentido que ya habían sido percibidos por Walter Benjamin.

^{cviii} Sobre la influencia de las tecnologías y cómo afectan a los modos de percepción ver: Marshal McLuhan. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: Toronto UP, 1962. y Gastón Bachelard *La poétique de l'espace* Paris : P.U.F., (1958) 1974 y *L'intuition de l'instant*. Paris : Editions Gonthier, méditation, 1932.

^{cix} En gran medida, la reubicación de Wilcock en el campo cultural italiano debe lidiar con estas convenciones, ya que tanto en la literatura como en el cine se imponía el paradigma del realismo encarnado en Pavese y Rosellini.

^{cx} En *Los dos indios* las cartas que Farolito de Cola le manda a su editor, se alternan con los capítulos de la novela que le va mandando por entregas. Pero, al mismo tiempo, estas dos historias se interrumpen al ritmo de las prácticas mediáticas: correo de lectores, adivinanzas, concursos, informaciones útiles, publicidades amenazan la continuidad de la historia que ya no es esencial sino que funciona como una excusa para la reproducción de los discursos no literarios. Además, aunque se trata de una novela que aparece en una revista hípica, las escenas utilizan los códigos del radioteatro y el melodrama televisivo.

^{cx} Más adelante se verá cómo este modo de usar el montaje encadena las imágenes de la crueldad. Particularmente en la narrativa de Wilcock, el montaje es una estrategia que desmantela los códigos del realismo y permite dar paso a la crueldad entendida como la exaltación de lo corporal, como la acción llevada a sus límites extremos que es, según Artaud, la recuperación de las sensaciones frente al entendimiento. No hay sadismo ni sangre en esa crueldad. No es un cultivo sistemático del horror sino que es una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Se trata de una crueldad que no duele sino que despierta la conciencia dormida en los hábitos de la percepción automática porque “sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica n el espíritu” (Artaud, 131)

^{cxii} Estas coincidencias, que escapan a la lógica racional de la narración, son igualmente provocadas. Los surrealistas elaboran una teoría del azar que reconoce esta ambigüedad, ya que se trata de encontrar el “azar objetivo” -descubrir los momentos impredecibles de lo cotidiano- pero, al mismo tiempo, provocar lo extraordinario, es decir, controlar el azar para repetir lo excepcional.

^{cxiii} En la recepción, hay otro nivel de interpretación que ha sido formulado por las vanguardias. Ya no se trata de captar el sentido sino de encontrar los principios

constructivos de la obra. “Entre la experiencia, registrada por el *shock*, de la inconveniencia del modo de recepción formado por la obras de arte orgánicas, y el esfuerzo por una comprensión del principio de construcción, se produce una fractura; la renuncia a la interpretación del sentido. (Burgër, 147)

^{cxiv} Christian Metz define al cine como un lenguaje sin código, porque hay un texto pero que no se remite a un código preexistente como el lenguaje verbal. Por esta razón debe haber una implicación por la cual las imágenes devienen lenguaje, una corriente de inducción que crea el sentido. Siguiendo las indicaciones de Pierce, que estudia las analogías entre lo natural y sus representaciones, todo signo es a la vez, un ícono, un índice y un símbolo, y en esa riqueza ve el crítico del cine el potencial del nuevo medio. Wilcock usa las imágenes del cine mudo como una forma de percepción primitiva. El objetivo es ocultar el nivel lingüístico de la narrativa imitando la ilusión de realidad lograda por los medios masivos visuales (una realidad creada por las imágenes en movimiento del cine) aunque ésta sea la más descabellada posible.

^{cxv} Por su comportamiento, estos personajes podría considerarse como una posible variante de los cronopios, más inscriptos en la estética del cine mudo, pero igualmente configurados desde la inocencia suprema que mezcla el humor con la tristeza. En ambas modalidades se materializa el conflicto entre la razón instrumental y el espíritu; entre las convenciones de la moral burguesa y la liberación a través de la frivolidad.

^{cxvi} Aquí se aplica también la valoración de la dispersión antes señalada. No sólo afecta al ámbito de la recepción anclada en el puro disfrute sin interpretación que generan las imágenes en contraposición a las relaciones de significados que exige el lenguaje simbólico, sino que se usa como material, en la personificación de los etruscos.

^{cxvii} También Slavov Zizek habla de esta *nostalgia receptiva* que tiene que ver con la pérdida del poder de identificación de los espectadores entrenados en un género específico. La ingenuidad de los que podían asistir al Western clásico o a las películas de lo época dorada ya no existe. Lo que se recupera con las nuevas producciones no es la identificación o catarsis sino lo metadiscursivo de la recepción estética, la nostalgia por el pacto de “suspension of disbelief”.

^{cxviii} Hay que pensar también en los cuentos de *Il Caos*: el pasaje de la escena erótica entre los eunucos y su ama, que se continúa con la tortura del sobrino en su propio cuarto. En otros niveles, el exceso tomará la forma de la narrativa y se expresará en los términos del lenguaje (cómo contarlo todo) y de la narrativa del caos (cómo manejar la escritura entrópica)

^{cxix} A partir del significado etimológico, el monstruo se carga de una connotación sagrada que lo eleva a la condición de prodigio. Según la interpretación de Martino Negri, el monstruo se mantiene en el umbral entre lo sagrado y lo inhumano. Del verbo *monere*, en latín, avisar, informar, advertir, estos seres se transforman en portadores de un mensaje divino o de códigos que hay que descifrar. Esta distancia con la norma se vuelve temor, no tanto en relación al miedo instintivo sino a un temor sagrado que viene del vínculo con las divinidades. Wilcock usa de esta ambigüedad para crear los personajes de sus bestiarios modernos.

^{cxx} Antes que en las novelas, los personajes aparecen marcados por esta doble circunstancia, la de permanecer al margen de la sociedad (por deformación, desviación o por tener una cualidad extraordinaria); la de abandonarse para gozar del placer que puede prodigar la carne. El monarca de “El caos” está diferenciado por señas corporales: “Debo

confesar que padezco de algunos impedimentos físicos -por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos” (7). Su deformación lo segrega. Sin embargo, él mismo disfruta de la propia diferencia y se aísla voluntariamente en la celda del asceta para meditar sobre el sentido del universo. Pero, junto a sus ansias de conocimiento aparece también el retraimiento del placer.

“(…) pero hasta el momento este forzoso encierro no me había dado ningún resultado digno de mención: abandonado a mí mismo, entre esas cuatro paredes blancas y sin adornos, si se exceptúa una horrible cruz de madera comida por la polilla, me aburría espantosamente, y en vez de ser visitado por las prometidas iluminaciones, después de una o dos horas de mirar la cruz terminaba durmiéndome, masturbándome o leyendo algún místico divertido, especialmente los españoles que describen la unión con la divinidad en términos francamente eróticos y a menudo excitantes” (22).

^{cxxi} Me parece acertado señalar la subjetividad imperante en el disfrute de esos placeres pero pienso que es excesivo trasladar este juego del goce supremo (aquel del sujeto soberano de Sade) que es totalmente improductivo para la sociedad en una debilidad de la escritura: “una literatura que no cede a la unidad, a la demanda de simplicidad o nitidez. En su lugar hay relatos que no progresan, se precipitan en la intrascendencia, en la falta de significación, en la trivialidad”. (128) Si este es el juicio sobre el poder de la escritura caótica (que tiene como uno de sus atributos el abandono a este tipo de “placeres bajos”), creo que todavía está muy anclado dentro de la percepción de la gran literatura y de las premisas de los autores del boom con respecto al cual Laddaga está conceptualizando la escritura de Wilcock. Por el contrario, como se verá más adelante, el exceso (nada

parecido al barroco americano de Lezama) es parte de la escritura migrante, una forma de contrarrestar los desplazamientos y compensar las pérdidas que estos producen.

^{cxxii} “Sólo alcanzamos la felicidad verdadera gastando en vano, como si en nosotros se abriese una llaga: queremos tener siempre la certeza de la inutilidad e incluso del carácter ruinoso de nuestro gasto. Queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en que el incremento de recursos es la regla. Pero decir “lo más alejados posible” es poco. Queremos un mundo *invertido*, queremos el mundo *al revés*. La verdad del erotismo es la traición” (Bataille 176).

^{cxxiii} Una situación semejante ya se anunció con el gobernador de “El caos” sometido a los delirios de la plebe iracunda. “En el centro de este jardín miserable habían instalado una especie de asador, de esos que hacen girar a mano con una rueda o manivela, para asar pollos y lechones; y allí estaba yo, rigurosamente atado con alambres al fierro transversal del aparato. Para colmo, completamente desnudo, como un lechón cualquiera” (16).

^{cxxiv} Siguiendo a Artaud: “El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, en los que su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano, no fingido e ilusorio, sino interior”. (Artaud 123) Casi todos los excesos enumerados están presentes en el rito final de Anfitriones y Próspero: crimen, sexo, canibalismo y el sueño utópico de rehacer la armonía triádica con Güendoline.

^{cxxv} Adorno y Horkheimer se preocupan por la instrumentalización masiva de la tecnología como modo de control de las conciencias. Este peligro se hace visible en la

relación que establecen entre el totalitarismo político y la masificación de la cultura, pensando en el uso que el fascismo hace de las estrategias de los medios de comunicación. La falta de capacidad crítica se hace explícita: “La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el film sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente por delante. Es una tensión tan automática que casi no tiene necesidad de ser actualizada para excluir la imaginación”. Más adelante, cuando se trate de describir cómo los medios utilizan los estereotipos para acentuar la falta de conciencia política, las quejas se agudizan, “En la industria cultural desaparece tanto la crítica como el respeto: la crítica se ve sucedida por la *expertise* mecánica, el respeto, por el culto efímero de la personalidad” (*Dialéctica*).

^{cxxvi} Otra queja, más inmediatamente relacionada con los excesos de la modernidad, alcanza eco en los sermones del sabio: “Perciò, figlioli, la bellezza dovrà scomparire dalla faccia della terra. La nostra era d’ora in poi dovrà chiamarsi l’era volgare. È il trionfo delle sguattere, non so se mi capisce. La sognante aristocrazia, che proteggeva i liutai e gli orafi, si estingue dissecata, e il canto delle sfere cede il posto al ronzio degli aspirapolvere! E questa moda di chiamare le mucche alla stalla col telefono? Ma non ne parliamo” (156) [Por eso, hijo, la belleza está condenada a desaparecer de la faz de la Tierra. Nuestra era, de ahora en adelante, deberá llamarse la era de la vulgaridad. Es el

triunfo de los pinches, no sé si me entendéis. ¡La soñadora aristocracia que protegía a los luthiers y a los orfebres se consume, disecada, y la música de las esferas ha sido reemplazada por el zumbido de las aspiradoras! ¿Y esa moda de llamar a las vacas al establo por teléfono?” (*Il Tempio* 167)].

^{cxvii} Aquí, vale la pena explorar el concepto de comunidad tribal que desarrolla Michael Mafessoli en su estudio sobre el nomadismo. En la transición de la modernidad a la posmodernidad, se marcan diferentes cambios de paradigma. Mafessoli habla de la efervescencia transitoria de los grupos que ya no responden a la lógica de la identidad producto de los tiempos modernos, sino que se involucran afectivamente a partir de lo efímero, lo inestable y lo transitorio. Estos lazos dionisiacos se asocian con el disfrute del presente y encuentran en el placer su justificación. “El espíritu de los tiempos se expresa por medio de la precipitación y la velocidad. Pero es una velocidad que, a fin de cuentas, debido precisamente a su aceleración, presenta una cierta forma de inmovilidad. Lo importante en la intensidad del momento es ir en pos del placer por él mismo. La búsqueda del placer que se agota en el acto, que ya no se proyecta en el porvenir. (Maffesoli 129) Así evoluciona el placer de la crueldad hacia el puro disfrute de los sentidos en “La fiesta de los enanos”. Présule abandona al torturado Raúl cuando descubre que Anfio ha encontrado las latas de pescado. “Era uno de esos regalos que manda el destino a los que a fuerza de luchar con él terminan por convencerlo de que se merecen un premio por su valor y su tenacidad. Con la punta de los dedos, con delicadas muecas de satisfacción, se servían un poco de cada lata: un trozo de salmón, una anchoa, un arenque salado. El deleite los exaltaba por encima de todas las miserias de la carne,

más allá del presente y del pasado, en un futuro que bien podía ser eterno; el pescado resolvía las contradicciones de la realidad” (77).

^{cxxviii} Para un estudio de los usos y apropiaciones de lo popular ver: Zubieta, Ana María *Cultura popular/cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas* (Buenos Aires: Paidós, 2000)

^{cxxix} Aquí me refiero al uso de lo popular que inauguran las vanguardias del 60 reunidos en torno a la revista *Literal*. Se trata de renovar las formas narrativas –contra la novela orgánica y de representación realista- para dar paso a la experimentación formal y fragmentaria –como en los relatos arquetípicos “El frasquito” de Guzmán (1973) y “El fiord” de Osvaldo Lamborghini (1969). No hay muchos estudios críticos que se dediquen al trabajo de estas vanguardias como grupo pero los autores nucleados en torno a esta revista han sido recuperados por el canon.

^{cxxx} Desde el uso paródico que hace Borges de los géneros menores (el policial, sobre todo) el trabajo con lo popular se cifra un juego de apropiaciones y deformaciones que producen una transformación en las bases del género. La ruptura del género gauchesco constituye la principal reescritura de lo nacional. A partir de los 60 hay que descomponer sus elementos, el desierto, el gaucho, la calle, el compadrito. La tradición se reacomoda. Las narrativas migrantes también aportan sus cuestionamientos y deben enfrentarse a otros mitos desde donde se piensa lo nacional. Si las vanguardias del 60 responden a las del 20 (Borges y Arlt como paradigmas), las literaturas migrantes deberán encontrar una manera de diferenciarse de la literatura del Boom y de la cuestión del exilio que entra a formar parte de la construcción de la tradición nacional, desde Sarmiento hasta el peronismo y las dictaduras militares.

^{cxxx} Martín-Barbero señala que el recurso mediático de los géneros no clausura la reflexión sino que juega con otras capacidades. Se puede recuperar el placer de la lectura popular, un placer anclado en la repetición y el reconocimiento “y en el que hablan tanto el goce como la resistencia: la obstinación del gusto popular por la narrativa que es a la vez materia prima para los formatos comerciales y dispositivo activador de una competencia cultural, terreno en el que luchan a ratos y a ratos negocian la lógica mercantil y la demanda popular”(De los medios a las mediaciones).

^{cxxxii} Adorno afirma: “Cuánto más se cosifican y endurecen los clisés en la actual organización de la industria cultural, tanto menos es probable que las personas cambien sus ideas preconcebidas con el progreso de su experiencia. Más opaca y compleja se vuelve la vida moderna y más se siente tentada la gente a aferrarse desesperadamente a clisés que parecen poner algún orden en lo que de otro modo resulta incomprendible”.

^{cxxxiii} Esta misma burla se reproduce en la antapódosis de *Le nozze* donde se abunda sobre la coproducción de la obra y la falta de seriedad de sus autores. “Purtroppo tutte le biografie degli Autori finora pubblicate offrono interpretazioni faziose, ora apologetiche, ora denigratorie. Violenti, arroganti, esibizionisti, temuti dagli uomini e amati dalle donne, essi hanno tutto per essere e restare u personaggio, quando non due personaggi”.

(89) [Lamentablemente, todas las biografías de los autores publicadas hasta ahora ofrecen interpretaciones parciales, ya apologéticas, ya denigratorias. Violentos, arrogantes, exhibicionistas, temidos por los hombres y amados por las mujeres, tienen todo lo necesario para ser y continuar siendo un personaje, cuando no dos personajes (123)]. En el plano real, el desdoblamiento del autor se experimenta en las dos novelas que Wilcock escribe con Francesco Fantasia, *Le nozze* y *Frau Telescopru*.

^{cxixiv} La idea de la miniatura barroca como concentración del tiempo que borra el pasado es atribuida por César Aira a la obra de Copi. La condensación no tiene tanto que ver con la posibilidad de encarnar la totalidad a través de los teatros sucesivos encastrados dentro de otros sino con el tiempo del relato que tiende a la yuxtaposición. “En el escamoteo del espacio que produce la miniatura (y que es característica del barroco ‘que no deja la mas mínima libertad de espacio para poder uno volverse a otros pensamientos’, dice Ungaretti sobre la *Fedra* de Racine, el tiempo se acelera; entre las cosas que se acercan hasta tocarse están la posibilidad y el acto: no queda nada entre ambos. ‘Basta pensarlo para que se realice’” (98).

^{cxixv} Estas mismas estrategias de las escrituras migrantes fueron ejercitadas por otras estéticas aparentemente muy disímiles. William Burroughs utilizó el cut-up con poemas de T. S. Eliot y de John Dos Passos. Como representante de la generación beat fomentó la exploración de los mecanismos del inconciente para convocar el azar y los sentidos descubiertos por accidente. Además combinó las técnicas dadaístas con las nuevas posibilidades de grabación. Los sentidos encontrados aleatoriamente en las cintas mezcladas sugieren la idea de una técnica de adivinación: explorar el sentido hermenéutico de un texto o sus implicaciones oraculares.

^{cxixvi} El principio de multiplicidad abre la significación de la obra, no opera sobre la unicidad sino que siempre se despliega en una lógica que se define por las líneas de fuga. Según Deleuze: “Nous n’avons pas d’unités de mesure, mais seulement des multiplicités ou variétés de mesure. La notion d’unité n’apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant, ou un procès correspondant de subjectivation : ainsi l’unité-pivot que fonde un ensemble de relations bi-univoques entre

éléments ou points objectifs, ou bien l'Un qui se divise suivant la loi d'une logique binaire de la différenciation dans le sujet" (15).

^{cxxxvii} Aquí, enumero alguna de las novelas que a Ludmer le interesan por ser parte de las literaturas migrantes: *Paraíso Travel* de Jorge Franco (2001) y *El Síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa (2005), en Colombia, *El camino de Ítaca* de Carlos Liscano (1994), *Veneno* de Hugo Fontana (2000) y *Cruce de caminos* de Ana Vidal (2004) en Uruguay, *La profesora de español* de Inés Fernández Moreno (2005), *Las otras vidas* de Clara Obligado (2006) y *Bolivia construcciones* de Bruno Morales (2006) en Argentina.

Apéndice I

Obras de Wilcock en Argentina

Poesía

Libro de poemas y canciones. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

Ensayo de poesía lírica. Buenos Aires: edición del autor, 1945.

Persecución de las musas menores. Buenos Aires: edición del autor, 1945.

Paseo sentimental. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.

Los hermosos días. Buenos Aires: Emecé, 1946 (1998)

Sexto. Buenos Aires: Emecé, 1953 (1999)

Teatro

Los traidores. (En colaboración con Silvina Ocampo). Buenos Aires: Losada, 1956. Ada Korn (1988)

Prosa

El caos. Buenos Aires: Sudamericana, 1974 (2000)

Obras de Wilcock en Italia

Poesía

Luoghi comuni. Milano: Il Saggiatore, 1961.

Poesie spagnole. Parma: Guanda, 1963.

La parole morte. Torino: Einaudi, 1968.

Italianische Liederbuch. 34 poesie d'amore. Milano: Rizzoli, 1974

Poesie. Milano: Adelphi, 1980, 1993, 1996.

Prosa

Il caos. Milano: Bompiani, 1960

Fatti inquietanti. Milano: Bompiani, 1960. Adelphi, 1961, 1992.

Lo stereoscopio dei solitari. Milano: Adelphi, 1972, 1990.

La sinagoga degli iconoclasti. Milano: Adelphi, 1972, 1990.

I due allegri indiani. Milano: Adelphi, 1973.

Il tempio etrusco. Milano: Rizzoli, 1973.

Parsifal. I racconti del "Caos". Milano: Adelphi, 1974.

L'ingegnere. Milano: Rizzoli, 1975.

Frau Teleprocu. (con Francesco Fantasia). Milano: Adelphi, 1976.

Il libro dei mostri. Milano: Adelphi, 1978.

Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'inferno (con Francesco Fantasia). Roma: Lucarini, 1985.

Teatro

Teatro en prosa e versi. Milano: Bompiani, 1962.

L'abominevole donna delle nevi e altre commedie. Milano: Adelphi, 1982.

Libros de Wilcock traducidos al español

Poesía

Poemas. Caracas: Fundarte, 1980.

Prosa

La sinagoga de los iconoclastas. Barcelona: Anagrama, 1981.

El ingeniero. Buenos Aires: Losada, 1996.

El estereoscopio de los solitarios. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Barcelona: Edhasa, 2000.

Hechos inquietantes. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

El libro de los monstruos. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

El templo etrusco. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Los dos indios alegres. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

La boda de María Antonieta y Hitler en el infierno. Buenos Aires: Emecé, 2003.

Libros de Wilcock traducidos al francés

Le stéréoscope des solitaires. Paris: Gallimard, 1976.

La synagogue des iconoclastes. Paris: Gallimard, 1977.

Le chaos. Paris: Gallimard, 1982.

Le temple étrusque. Paris: Gallimard, 1985.

Les jours heureux. Paris: Orphée/La difference/Unesco., 1994.

Libros de Wilcock traducidos al alemán

Das Buch der Monster. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

Das Stereoskop der Einzelgänger. Freiburg: Beck&Glückler, 1995.

Libros de Wilcock traducidos al inglés

The Temple of Iconoclasts. San Francisco: Mercury House, 2000.

Apéndice II

Colaboraciones de Wilcock en revistas argentinas

Sur

- El muerto en la laguna, a. 10, n. 83 agosto 1941 (56-58)
Píramo, a. 12, n. 90, marzo 1942 (32-33)
El martirio de Aleusis, a. 12, n. 97 octubre 1942 (92-93)
Debates sobre temas sociológicos: El problema Gandhi, a. 12, n. 98, noviembre 1942 (96)
La tumba de Leandro, a. 12, n. 101, febrero 1943 (41-42)
El progreso del tiempo, a. 12, n. 107, septiembre 1943 (19)
La soledad, a. 12, n. 107, septiembre 1943 (20)
El hijo pródigo, a. 14, n. 111, enero 1944 (40-42)
El poeta muerto, a. 14, n. 122, mayo 1944 (70)
Dedicatoria de un libro. Otra dedicatoria, a. 14, n. 136, diciembre 1944 (36-38)
Las despedidas, a. 14, n. 126, abril 1945 (15-17)
Albert Samain: Au Jardin de l'Infant, a. n. 14, n. 126, abril 1945 (54-55)
Cincuentenario de Paul Verlaine, a. 15, n. 136, febrero 1946 (53-54)
A Mercedes, a. 15, n. 139, mayo 1946 (52-53)
Hundimiento, a. 16, n. 164-165, junio/julio 1948 (110-121)
Historia técnica de un poema, a. 17, n. 172, febrero 1949 (25-42)
Después de la traición, a. 17, n. 175, mayo 1949 (44-45)
Epitalamio, a. 19, n. 192-194, octubre/diciembre 1950 (124-127)
Caos, enero/diciembre 1972 (354-374)

Canto

- Soneto, n. 1, junio 1940 (27)

El 40

- Viaje por mar o la Paloma de Ararat, n. 1, primavera de 1951.

Apéndice III

Estudios críticos sobre la obra de Wilcock

Alemaný Bay, Carmen y José Carlos Rovira. *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005.

Balderston, Daniel. "Civilización y barbarie. Un topos Reelaborado por J. R. Wilcock". *Discurso Literario* 4 (1986): 57-61.

---. "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock". *Iberoamericana* 52 (1986): 573-581.

---. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y de Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana*. 49 (1983): 743-752.

---. "Wilcock el museo de los recuerdos". *Hispanamérica* 15 (1986): 55-57.

Brisuela, Leopoldo. *Historia de un deseo: el erotismo homosexual en veintiocho relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Deidier, Roberto, ed. *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002.

Episcopo, Giuseppe. "Mise en cruauté: Le forme della crudeltà nella narrativa di Federico Tosí, William Goyen e J. Rodolfo Wilcock". *Strumenti Critici* 20 (2005): 27-70.

Herrera, Ricardo H. "Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica". En *La ilusión de las formas. Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga*. Buenos Aires: El imaginero, 1988.

Miller, Karina. *Juan Rodolfo Wilcock. The Identity of Chaos*. Diss. U of Florida, 2001.

Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández,*

Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Zonana, Víctor Gustavo. *Sueños de un caminante solitario: la poesía argentina de J. R.*

Wilcock. Mendoza: Universidad de Cuyo, 1998.

Bibliografía

Aira, César. *Copi*. Beatriz Viterbo: Rosario, 1991.

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización nacional*. Pról.

Leoncio Gianello. Santa Fe: Castellví, 1963.

Albónico Aldo. "Italia y Argentina 1943-1955: Política, emigración e información periodística." E. I. A. L. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol III, Nro. 1 (enero-junio 1992) <http://www1.tau.ac.il/eial.old>

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Antelo Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. México: Hermes/Sudamericana, 1987.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Balestrini, Nani. (Comp.) *Grupo 63. La novela experimental*. Trad. Francesca Polito. Monte Ávila: Caracas, 1969.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets, 1997.

---. *La felicidad, el erotismo, y la literatura*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

-
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Sistema de la moda. Colección, comunicación visual*. Trad. Joan Viñoly. Barcelona: G. Gili, 1972.
- Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”. En *Angelus Novus*. Ed. and trad. H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971. (145-165)
- . “La tarea del traductor”. En *Angelus Novus*. Trad. H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1970. (127-143)
- . *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Trans. by Edmund Jephcott. Ed. by Peter Demetz. New York: Helen and Kurt Wolff Books, 1978.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Bianciotti, Héctor. “La felicidad del poeta”. *La Nación*. *Cultura* 2 de abril 1998.
www.lanacion.com.ar/suples/cultura/980204/c-01.htm
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The books and School of the Age*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Borges, Jorge Luis. “Prólogos con un prólogo de prólogos”. *Obras Completas*. IV. Barcelona: Emecé, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Campo del poder y campo intelectual*. Trad. Jorge Dotti. Buenos Aires: Gandhi, 1983.
- . *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- . *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil, 1992.

-
- . *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Ed. y
introd. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Burgër, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987
(1974).
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence,
Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos
Aires: Siruela, 1990.
- Certaeau, Michel de. *L' invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Cortázar, Julio. *Obra Crítica I*. Ed. Saúl Yurkievich. (1947) Buenos Aires: Punto de
Lectura, 2004
- Darío, Rubén. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953.
- Deleuze, Gilles and Félix Guatari. *Kafka por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar
Mora. México: Era, 1978.
- . *La lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Madrid: Paidós, 1994.
- . *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Minuit, 2001.
- Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La
escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
(318-343)

---. *El monolingüismo del otro*. Trad. Horacio Pons. 1996. [www.philosophia.cl/EscueladeFilosofia Universidad ARCIS](http://www.philosophia.cl/EscueladeFilosofiaUniversidadARCIS).

---. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Dujovne Ortiz, Alicia. "Cartas a Pepe". *La Nación. Cultura* 29 junio 2003.

http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=507054

---. "El país de Wilcock". *La Nación. Cultura* 29 junio 2003.

http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=507054

Engel, Morris. *Wittgenstein's Doctrine of the Tyranny of Language. An Historical and Critical Examination of his Blue Book*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1971.

Esslin, Martin. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño. Eds. *Sujetos en tránsito. (In) migración, exilio, diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pretextos,

1989. www.ts.ucr.ac.cr/~historia/biblioteca/historia/Foucault,Michel-Elpensamientodelafuera.pdf

---. *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Buenos Aires: Altamira, 1996.

---. *Los anormales. Curso en el Collage de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons.

Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Gamero, Carlos. *Harold Bloom y el canon literario*. Madrid: Campo de ideas, 2003.

---. *El nacimiento de la literatura Argentina y otros ensayos*. Buenos Aires:

Norma, 2006.

Gardner, Martin. *Fads & Fallacies in the Name of Science. The Curious Theories of Modern Pseudoscientists and the Strange, Amusing and Alarming Cults That Surround Them. A Study in Human Gullibility*. New York: Dover Publications, 1957

---. *In the Name of Science*. New York: Van Rees Press, 1952.

Germani, Gino. *Política y Sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Paidós, 1974.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan UP, 1997.

Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Trad. Juan Faci, Jordi Ainaud, y Carme Castells. Barcelona: Crítica, 2000.

Horkheimer, May y Adorno Theodor. *Dialéctica del iluminismo*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. www.nombrefalso.com.ar

Kant, Emmanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Buenos Aires: Libertador, 2004.

King, John. *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.

Ladagga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñneira, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Libertella, Héctor. *11 relatos argentinos del siglo XX: una antología alternativa*. Buenos Aires: Perfil, 1997.

---. *Nueva escritura latino-americana*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Ludmer, Josefina. *Literaturas Postautónomas*. Dic.2006

<http://www.loescrito.net/index.php?id=158>

---. "Territorios del presente. En la isla urbana". *Pensamiento de los confines* 15 (2005): 103-110.

Magnani, Ilaria. *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrative argentina contemporanea*. Roma: Diabasis, 2004.

Mann, Paul. *The Theory-Death of Avant-Garde*. Indianapolis: Indiana UP, 1991.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gilli, 1987.

McLuhan, Marshall. *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Trad. Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1996.

Metz, Christian. *Film Language. A Semiotic of the Cinema*. Tras. by Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1974.

Montequín, Ernesto. "Un escritor entre dos mundos". La Nación. *Cultura* 2 de abril 1998.

http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=209270

Montesquieu, Charles de Secondant, barón de. *Ensayo sobre el gusto*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

---. *O gosto*. Trad. Texeira Coelho. Sao Paulo: Iluminuras, 2005.

-
- Mora, Pablo. "De Pavese a Sanguineti tras el retro vanguardismo". En *Espéculo* Nro.27. *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, (Julio-Octubre, 2004):1139-3637 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27>
- Nabokov, Vladimir. *Habla memoria*. Trad. Enrique Murillo. Madrid: Anagrama, 1966.
- Panesi, Jorge. "La traducción en la Argentina". *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000. (77-88)
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Erético*. Milán: Garzanti, 1972.
- Paternac, Nora. *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso, 2002.
- Pecora, Elio. *Estate*. Milán: Bompiani, 1981.
- Piglia, Ricardo. "Sobre Sur". *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. (77-80)
- Piro, Guillermo. "El viaje subterráneo de Wilcock". *Punto de Vista* abril/mayo 2007. http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/piro_wilcock.htm
- . "Los visitantes del infierno". *Página 12*. *Radar libros* 1 de febrero 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-925.html>.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Trad. Rosa Chacel. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone". En: *Professing in the Contact Zone: Bringing Theory and Practice Together*. Ed. Janice M. Wolff. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 2002.
- Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Trad. Pierre Jacomet. Madrid: Santillana, 1999.

-
- . *Las leyes del caos*. Trad. Juan Vivanco. Barcelona: Crítica, 1999.
- . *The End of Certainty: Time, Chaos, and the New Laws of Nature*. New York: The Free Press, 1997.
- Ramos, Julio. "Migratorias". En: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Rimbaud, Arthur. "Carta a Paul Demeny". *Correspondence, 1888-1891*. Préf. et notes de Jean Voellmy. Paris: Gallimard, 1965.
- Saer, Juan José. "La perspectiva exterior". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Sánchez, Matilde. "La patria de los universales". *Clarín. Revista Ñ*. 13 de septiembre 2003. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/09/13/u-00211.htm>
- Sanguinetti, Eduardo. *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Trad. Antonio Pasquali. Monte Ávila: Caracas, 1969.
- . *Por una vanguardia revolucionaria*. Trad. Emilio Renzi. Tiempo Contemporáneo: Buenos Aires, 1972.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Hispamérica, 1982.
- . *La condición del extranjero en América*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina, Vol 28, 1928.

Schrödinger, Erwin. *What is life? The Physical Aspect of the Living Cell*. New York:

The Macmillian Company, 1945.

Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*. Buenos Aires:

Lumiere, 2003.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus &

Giroux, 1966.

Steiner, Georges. *After Babel. Aspects of Languages and Translation*. Oxford: Oxford

UP, 1977.

---. *Extra-territorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. New York:

Atheneum, 1971.

Viñas, David. *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia*

anarquista. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Virilio, Paul. *La bombe informatique*. Paris: Galilée, 1998.

Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Wiener, Norbert. *Cibernética y sociedad*. Trad. José Novo Cerro. Buenos Aires:

Sudamericana, 1988.

---. *The Human Use of Human Beings. Cybernetic and Society*. London:

Sphere Books, 1968.

---. Willson, Patricia. "Traductores en Sur: teoría y práctica". *Traducción como cultura*.

Ed. Lisa Bradford. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Trasl. G. E. M. Anscombe. New

York: The Macmillan Company, 1953.

---. *Preliminary Studies for the "Philosophical Investigations" Generally Known as The*

Blue and Brown Books. Transl. Rush Rhees. New York: Harper & Brothers, 1958.

Wollen Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: BFI, 1998.

Žižek, Slavoj. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1991.