

*Wilcock a dos tiempos y dos voces*

PABLO GASPARRINI

*Universidad de São Paulo*

1. DEL LADO DE AÇA: A VENUS

¿Wilcock extraterritorial? La experiencia de Wilcock con diferentes lenguas puede recorrerse biográficamente desde los primeros años de su vida. Wilcock no sólo proviene de una familia plurilingüe (de ascendencia inglesa e italiana/piamontesa), sino que también transcurre parte de su infancia muy lejos de su Buenos Aires natal. De 1920 hasta 1926, la familia de J. R. Wilcock se desplazará a la residencia de sus abuelos maternos en Suiza y pasará aún una breve estadía en Londres, ciudad donde el futuro poeta declarará haber aprendido el castellano. Este peculiar recorrido es recobrado por Wilcock al momento de forjar una breve nota biográfica para los editores de una antología:

Nací en Buenos Aires, en abril de 1919. Comencé a hablar en francés, cerca del Château de Chillon, al sur de Suiza; aprendí el castellano en Londres, y en el golfo de Paragones me enseñaron a leer y a nadar. A los once años entré al Colegio Nacional, donde aprendí el inglés, el italiano, la Historia y las Ciencias Naturales; a los dieciséis ingresé a la Facultad de Ingeniería, donde más tarde me recibí, como casi todos los que ingresan a ella; a los diecisiete aprendí el alemán, y a tocar el piano. [...]¹

En este dispositivo retórico astutamente construido para auto-representarse como un sujeto cultural y lingüísticamente desplazado, resulta curioso no sólo la conversión de las lenguas en una habilidad más (como “tocar el piano” o “nadar”), sino también el entrecruzamiento de las variadas lenguas en una geografía que desconoce orígenes. Así, el castellano, lengua que supondríamos en principio “vernácula” (en el sentido de Gobard),<sup>2</sup> se figura aquí como lengua extranjera ya que sería aprendida institucionalmente en un exterior: Londres. Ese espacio

vernáculo, por el contrario, parece estar ocupado por la lengua francesa (“Comencé a hablar en francés”), aunque en su Buenos Aires natal —de inicios del siglo XX— esa lengua estaría fundamentalmente dada a cierta vehicularidad cultural que Wilcock, de todos modos, no reconoce al filiarla no a su centro literario histórico (Paris) sino a una periferia cultural y lingüística: la región francesa de la multilingüe Suiza. Por otro lado, una lengua que podríamos suponer paternalmente familiar a Wilcock, el inglés, se revela, al igual que el italiano, como una lengua aprendida escolarmenente en Buenos Aires. Finalmente, como si esta riqueza lingüística que reúne en un mismo sujeto el francés, el castellano, el inglés y el italiano no fuese lo suficientemente hipertófica, Wilcock confiesa haber aprendido el alemán durante su adolescencia. Más allá de la justicia de estas declaraciones de Wilcock, lo verdadero es que el recorrido intelectual de este autor no lo revela solamente como un hábil traductor del inglés, del italiano y del alemán al español (y viceversa), sino también del inglés y del español al italiano, lengua en que, como sabemos, producirá estéticamente desde su arribo a la península.<sup>3</sup>

Anterior a ese desplazamiento transatlántico, debiéramos preguntarnos, con todo, si el hecho de que Wilcock posicione la lengua castellana como una lengua no vernácula y aprendida institucionalmente (es decir, aprendida relativamente como una lengua extranjera con la inherente necesidad de autocontrol, de cuidado de no incurrir en contaminaciones con la lengua nativa que esa extranjería supone como riesgo)<sup>4</sup> podría explicar algunos trazos de su poesía argentina, precisamente aquellos que se refieren a cierto ideal clásico de “pureza”, recurrentemente atribuidos por la crítica a cuestiones generacionales.

De hecho, la poesía de Wilcock escrita en castellano (anterior a su conversión en “autor italiano”) se caracteriza, como es afirmado por Ricardo Herrera (1988) por el “deseo de seguridad, de trabajar en un ámbito definido y lo menos ambiguo posible” (55). Guillermo Piro (1995) opina, en este sentido, que Wilcock (al menos por lo que demuestra en su poesía anterior al exilio) puede ser entendido como “un romántico, con una devoción por las formas clásicas” (14) y Daniel Freidemberg (1995), yendo todavía más lejos, afirma que esta poesía estaría caracterizada por su “conservadurismo formal” (19) y, entre otros aspectos, por su “vocabulario incapaz de admitir palabra o expresión que no cuente con un rancio abolengo en las letras hispánicas”, llegando

a la conclusión de que la ideología que sustentaría esta experiencia literaria descansa en la “concepción de que la poesía ya esta hecha y sólo se trata de aplicarla” (19). Como afirma con ironía el poeta Carlos Mastroratti (1944) sobre el tercer libro de poesía de Wilcock, *Persecución de las musas menores*,

El poeta invoca realidades abstractas: diálogo con los sucesivos crepusculos, con lejanas terminas y con la prestigiosa gente homérica [...]. Con deliberación notoria, cine su labor poética a los grandes modelos, como si hallara delite en el ejercicio del pasado y en la exhumación de los más dignos arquetipos literarios. (23)

Sin la intención de arriesgar aquí una revisión de las lecturas sobre la poesía argentina de Wilcock, es imprescindible rescatar que la misma, al menos por lo que deja intuir la fortuna crítica tradicional, puede ser entendida como conscientemente propensa a aquello que Herrera (1988) llama una “regresión órfica” (60), concepto que en palabras de Freidemberg (1995) puede ser entendido como una (edénica) “confianza en que las palabras dicen lo que está establecido que dicen” (19) generando textos que, como afirma el contemporáneo César Rosales en una reseña sobre *Paseo sentimental* (1946), parecen suscitados a partir de una voz poética que “parece haber buscado sin violencia, más bien con apacible naturalidad, una forma, un molde clásico [...] como si el oscilante ardor que suele caracterizar aquel temperamento buscara una quietud, un sosiego y una norma en la fría rigidez de los cánones” (32). Un ejemplo paradigmático de la poesía escrita por Wilcock en Argentina podría constituir el poema “A Venus”, inserto en el libro reseñado por Rosales:

A Venus

Sentado en este banco, reverencio  
a Venus que retorna con el día;  
entre sus labios yace la armonía,  
y en sus ojos cerrados el silencio.

—Cómo podría agradecerte, oh diosa,  
sobre la espuma de tu concha de oro,  
que así cambies la tierra donde imploro  
en tu imagen profunda y deliciosa.

Oh tú reina de Cipris olvidada,  
de Lesbos donde amaron tus alumnas  
y de Pafos erguida entre columnas,  
concédeme de nuevo tu mirada.

Y nunca dejes de volver, ardiente,  
Con los mismos colores de la aurora;  
no dejes de encenderme como ahora  
en tu furor magnífico y caliente.  
(*Paseo sentimental* 81/82)

A pesar del ardor y del furor que esta invocación a Venus manifiesta en el último cuarteto, la rígida construcción del poema (dividido, como muchos otros poemas de Wilcock, en cuatro cuartetos perfectamente endecasílabos), la minuciosa estructuración de las rimas (todas ellas consonantes) y, de forma general, su límpida transparencia semántica (los vocablos utilizados parecen sugerir aquí una lectura literalmente lexicográfica) colocan este poema del lado del antiprosaismo radical y como la consecución acabada de la “armonía” que el yo lírico reclama y reverencia desde los primeros versos. Considerando que, en el ámbito hispánico, esta poesía es contemporánea al rescate que el popular Federico García Lorca hace del octosílabo (el verso de la tradición oral por excelencia) y que, en gran parte, las literaturas hispanoamericana y española trabajaban en esa época sobre las posibilidades que habían sido abiertas por la revolución poética del surrealismo,<sup>5</sup> queda claro el carácter asumiidamente conservador de la propuesta poética de Wilcock.

De este modo, aunque algunos trazos de las corrientes poéticas predominantes aparezcan ocasionalmente en sus libros de poemas argentinos,<sup>6</sup> podría concluirse que el primer ideario poético de Wilcock se quiere, como señala Herrera, francamente restaurador y como un regreso (nada irónico) a la época de la ingenuidad y de la confianza en la palabra. Será precisamente esta especie de romanticismo depurado por lo clásico que, de manera lateral, aparece en otros autores argentinos de la misma época, lo que lleva a que la historia literaria argentina haya recurrido al concepto de generación (se hablará así de “generación del 40”) para explicar una serie de autores que escribirían como si la Primera Guerra Mundial y las vanguardias no hubiesen sucedido o como si hubiesen sucedido apenas para operar un convencido retorno

a la época en que la reticencia frente a la palabra o la sospecha frente a la tarea poética fueran fenómenos desconocidos.

Más allá de la justicia o no del concepto generacional,<sup>7</sup> lo significativo para nuestra propuesta de lectura es rescatar la manera en la cual un ideario lingüístico clásico —entendiendo por esto, principalmente, la convicción en la claridad del lenguaje tal como lo instala, con precisión paradigmática, el ideal clásico francés<sup>8</sup>— no sólo puede colaborar para una propuesta estética de restauración (de regreso —de alguna manera— a la pretendida pureza de un origen), sino también apunta al rechazo de todo aquello que podría causar cualquier tipo de extrañeza a la tan deseada diafanidad. Entre otros trazos podríamos apuntar: el rechazo del léxico que podría causar imprecisión y, por lo tanto, ambigüedad; el énfasis en construcciones sintácticas simples y convencionales; la tentativa de evitar “barroquismos” que pudiesen torcer la línea de un raciocinio meridiano y, entre otros aspectos, el mantenimiento de un registro lingüístico ya consagrado. En todos los casos, este ideal de lengua parece siempre más próximo a los grandes modelos (o monumentos) literarios del pasado (aprendidos por el estudio y por la lectura) que a los registros de lengua vigentes considerados por el ideal clásico como síntomas de la degradación y de la impureza contemporáneas. El ideal clásico se quiere así asumiidamente anacrónico y fuera del flujo de la historia: un modelo fijo que se ofrece como lengua establecida de una vez y para siempre y, por lo tanto, “liso” para ser utilizado por cualquiera que se exija la necesaria “autovigilancia” que implica su férreo sistema de exclusiones.

Pensar si la condición extranjera que Wilcock confiesa tener para con el español es la que precisamente lo lleva a adoptar un imaginario de lengua límpidamente clásico no conduciría a otra cosa sino al terreno de la especulación, pero lo cierto es que ese fue el imaginario que Wilcock escogió para su primera poesía en español, a pesar, inclusive, de las muchas voces críticas en contra (especialmente de críticos nacionalistas como H. A. Murena<sup>9</sup>) y aquel que, como veremos, sobrevivió, a pesar del cambio de lengua (y aún de convicciones estéticas) en su escritura en italiano.

2. DEL LADO DE ALLÁ: *IL TEMPIO ETRUSCO*

Sobre el fondo de otros libros de Wilcock bajo la marca de una escritura fragmentaria y de una tendencia a crear organicidad más por enumeración que por el desarrollo narrativo,<sup>10</sup> *Il tempio etrusco* (1973) se destaca por su trama relativamente lineal, a pesar de que esa linealidad no supone conjurar el absurdo como motor de sus peripecias. De hecho, el texto relata las consecuencias que sobrevienen a la sorprendente decisión tomada por una pequeña ciudad de provincia a fin de intentar atraer el turismo: construir un templo “etrusco”, es decir un templo erigido por uno de los pueblos anteriores al romano y que habitó en la parte central de la península itálica.

El anacronismo de la situación, construir en la actualidad un templo “antiguo”, se aprovecha, desde los primeros capítulos, para generar una serie de cómicas *bontades*, entre otras la acalorada discusión sobre quién construiría el templo considerando que los etruscos (pueblo que el diligente consejo comunal, preocupado por la “fidelidad” del proyecto, había mandado a buscar) no podían ser hallados. El problema intentará ser resuelto por la mujer de uno de los consejeros quien, harta ya del impás que retrasaba sus ansiadas vacaciones y apelando a sospechosos argumentos geográfico-lingüísticos, propondrá una salida asumiidamente pragmática. El templo, que debía ser erigido por etruscos para asegurar la “pureza” de su origen, sería construido por un pueblo extranjero: el turco. ¿Qué diferencia habría, en fin, entre “turcos” y “etruscos” si la enciclopedia consultada por la mujer aseguraba que estos últimos podían haber provenido de la región de Lidia, territorio que hoy en día forma parte de Turquía? Con todo, esta propuesta surgió, como afirma el narrador, de la falta de instrucción de la mujer (que llamaba a los turcos “indistintamente truschi, truchi o turchi”, *Il tempio etrusco* 20) no podrá ser llevada a cabo ya que por dedicarse a lucrativas tareas de compra-venta los turcos residentes en la ciudad no estaban dispuestos a trabajar como albañiles. Ante ese fracaso se erigirá entonces otra teoría que, asentándose ahora sobre el supuesto color de la piel de los etruscos, permite que un “brillante” funcionario público, Atanassim, proponga un trío de africanos negros como constructores del monumento. En pocas palabras, si “Tra etruschi e negri [...] non c'era dopo tutto tanta differenza”, bien se podía proponer “etruschi finì” (*Il tempio etrusco* 23).

Esta afirmación que se basa en las absurdas genealogías elaboradas por los representantes del consejo comunal establece así una serie de coincidencias entre los etruscos y los inmigrantes contratados por Atanassim:

Il consiglieri Okito aggrunse tra i denti, non si capiva se per appoggiare o contrastare nel modo più indiretto possibile la proposta Ruxitù, che la sola cosa certa che si sa degli etruschi è que parlavano una lingua incomprendibile, come gli zingari, anche loro provenienti dall'India; e altrettanto certo è che i primitivi abitanti di quest'ultimo paese, como chiunque può osservare ancora oggi, oscillavano piuttosto tra il grigio e il marrone” (*Il tempio etrusco* 24)

La novela narra, de esta manera, la construcción del templo “etrusco” por tres albañiles africanos sumariamente contratados por el Consejo Comunal. Sin embargo, al contrario de lo esperado, el texto nos conduce a la progresiva confirmación de un desastre. Antes que el deseado templo, los albañiles (insistentemente aludidos en el texto como “negri”) no harán otra cosa que arruinar cada tentativa de someterse a la pulcra planificación de Atanassim. De esta manera, matanzas, desmoronamientos, explosiones e inundaciones (entre otras calamidades) suceden intermitentemente durante el relato convirtiendo la pequeña plaza central destinada a la construcción del templo en un inmenso cráter por donde Atanassim iniciará, finalmente, un verdadero descenso a los infernos.

Si, como sustenta Roberto Deidier (2002), la literatura de Wilcock, desde la llegada de este autor a Italia, fortalece su franco giro hacia “una direzione ironico-grotesca” (84) giro que, según Herrera (1988) estaba ya prefigurado en los cuentos de *Il caos* e incluso, de forma inicial, en su última poesía argentina,<sup>11</sup> la forma finalmente adoptada por el “templo” (el desastre) parece apuntar hacia ese desplazamiento de estética que la absurda trama de *Il tempio* plasma en cada una de sus veloces peripecias. Por cierto, lejos de darse a la memoria de una gloria ancestral y a la fabricación de un pasado común, la construcción del templo, así como el propio texto, se presentan regidos por una serie de bruscos y repentinos imprevistos.

Más allá de las posibles significaciones que podría convocar la sugerente figura del templo o monumento (según Patrizi (2000) “un tema que es recurrente en la narrativa de Wilcock”, 92), el giro de su

ordenada planificación inicial (en verdad, una ya estereotipada propuesta clásica, cuando no un verdadero *keissh* arquitectónico) a la caótica y azarosa concreción de un cráter (que será, de cualquier modo —y a falta de otra cosa— debidamente monumentalizado) indica los extremos entre los que el texto se mueve para decir, como sustenta Bernardini Napoletano (2000), que, de forma definitiva, “La cultura clásica y humanística [...] son para Wilcock edificios vacíos” (103).

De hecho, la oscilación entre cierto *keissh* inherente a la idea primaria del monumento (al que se prefigura en determinado momento con cascadas, techo chino y rosas entrelazadas) y lo grotesco (entendido, de acuerdo a Bakhtin (1970: 33) como la animación permanente, la metamorfosis nunca acabada y el devenir ilimitado) será una constante de esta novela, y esto no sólo porque la aguardada belleza del monumento sea rebajada a la escatológica materialidad de un pozo infernal (descrito como un gran intestino) sino, sobre todo, porque la lógica general del texto (sustentada por un *fito* e inmutable narrador extradiagético) obedece a una especie de deflación de aquel simulacro de belleza que caracterizaría al *keissh*. De este modo, por ejemplo, no sólo asistimos a la minuciosa descripción de los atrevidos actos de barbarie perpetrados por los “negri” (como su “salvaje” devoración de perros y caballos, su descontrolada serie de asesinatos y violaciones, etc.), sino también a todo un rebajamiento de los altos valores sustentados por Atanassim, y, precisando con mayor justicia algunos posicionamientos del texto, a cierta inquietud o disonancia respecto al lugar en el que esos valores se encarnan: la lengua. Como si cumpliera con el decálogo que su madre le legará hacia el final de la novela, Atanassim, según el narrador, se destacará por ser “generoso e amante della verità, che altro non è che l’uso corretto del linguaggio della società in cui a ognuno tocca vivere” (*Il tempio etrusco* 30).

En este punto, quizás pudiéramos preguntarnos si la lengua de la novela, la lengua en la que la novela está escrita, no es otra que esta lengua “correcta”, noble y alta, de Atanassim. Y la pregunta vale porque, contrariamente a otros autores que han realizado su literatura en la imbricación de lo grotesco con otros registros (pienso aquí por ejemplo en Copi, por poner otro “extraterritorial” argentino<sup>12</sup>), la lengua de *Il tempio etrusco* podría ser calificada (entendiendo las afirmaciones de Pietro Favari (2000) en relación a la lengua teatral de Wilcock) como

extraordinariamente “suntuosa y preciosa” (128). De hecho, el narrador de *Il tempio etrusco* mantiene un registro de lengua absolutamente pulcro aún para decir detalles y realidades escabrosas. Así, por ejemplo, frente a los restos del perro que los albañiles devoraron de forma salvaje, el narrador agrega que:

Gli abitanti del quartiere, ormai abitati alla sua figura scettica e dignitosa di cane senza tetto, si sarebbero forse arrabbiati alla notizia della sua scomparsa non solo spirituale. Per quanto appetibili fossero le sue budella, per quanto commovente e morbida la sua pelliccia vuota, Atanassim intuì che era meglio nascondere al più presto. Quindi ordinò ai negri di scavare in qualche posto una fossa, per immerci l’intelligente cervello, i solerti muscoli, il cuore devoto e le restanti frattaglie del cane deceduto. Badando tuttavia a non aprire la sepoltura troppo vicino al tempio in costruzione, perché altrimenti questo o quell’altro pezzo della salma sarebbero ricomparsi alla luce non appena iniziati gli scavi. (*Il tempio etrusco* 33-34)

La realidad siempre inferior de lo grotesco se ve aquí redimida por la grandilocuencia de las palabras. De esta manera, la baja materialidad de los restos asados del perro (entrevista en la vulgar “budella” o en la “pellicia vuota”, antes referida en el texto como “pellicia rognosa e insanguinata”), se ve revestida de la dignidad de los altisonantes calificativos (*intelligente cervello, i solerti muscoli, il cuore devoto*, etc.) de ese “cane deceduto”. Más allá del juego literario evidente (riabilizado por la utilización de un registro alto en la representación de una realidad axiológicamente contrastante —una especie de contrapeso a la ironía que corre la frágil belleza *keissh*), lo significativo aquí es el mantenimiento de un registro de lengua que se resiste a todo arrebataamiento emocional y que, confiado en su sobriedad y limpidez, podrá decir ya no la simple muerte de un animal, sino hasta las peores catástrofes. Esta frialdad y pretensa objetividad, que Bernardini Napoletano (2000) ligará a la llamada “literatura de la crueldad” (115), se revelará especialmente a la hora de describir el descuartizado cadáver del desgraciado guardián de la iglesia (“Nella fresca penombra degli archi, accanto ai pezzi del cavallo, pendevano adesso i tre o quattro pezzi del custode, anch’essi avolti in una nube di mosche”, *Il tempio etrusco* 79), o, aún, y de forma más extensa, a la hora de relatar la violación, asesinato, decapitación e incineración de un grupo de adolescentes a las manos de los exacerbados albañiles:

[...] Astor e Oscar si erano alzati e con la vanghe nuove avevano decapitato le ragazze, tutte, angelicamente ammucchiate sotto la soglia del battistero. Poi avevano fatto una catasta con le teste, l'avevano cosparsa di benzina, due taniche di venti litri l'une, e per finire ci avevano appiccato il fuoco [...] Sparsi tutt'intorno nella fossa, i pallidi corpi senza testa, alcuni proni altri supini e altri fissati nelle più scomode posizioni, ricordavano un cimitero di stanne. Sebbene quelle più vicine alla chiesa cominciassero ormai a galleggiare nel fango. (*Il tempio etrusco* 116-117)

Esta escena, que parece evocar tanto las imágenes de las ruinas de Pompeya (y de los cuerpos de sus ciudadanos sorprendidos en plena catástrofe: “cimitero di stanne”) como los brutales amontonamientos o pilas de cadáveres que el siglo XX registró con similar frialdad (“Sparsi tutt'intorno nella fossa, i pallidi corpi senza testa, alcuni proni altri supini e altri fissati nelle più scomode posizioni”) no duda de su capacidad de representación y, confiada en la justa dimensión de sus palabras, hace que la lengua parezca intocada por el desastre. Según parece, todo se vuelve noble o al menos representable en la lengua del narrador aunque esa nobleza e incorruptible confianza vuelvan a la lengua, precisamente por la falta de toda condescendencia patética, distante y extremadamente impersonal. Sermejante a una de aquellas “Macchie parlanti” que Wilcock imaginó en *Fatti inquietanti* (inspirado, según parece, en una nota de divulgación científica) la lengua brilla aquí bajo la transparencia de un aura artificial y, en ese sentido, desborda aquella actitud irónica en relación a la falsa belleza del *keisch* a través de la instauración de un alto y bien construido monumento lingüístico.

Por otro lado, la inverosímil pulcritud que caracteriza la lengua de los autores de estos desastres, los “negri”, reafirma la intocable consistencia lingüística de esta novela. Lejos de prestarse a una representación realista de lo que sería el idiolecto de estos seres “privati di memoria” y que “dormivano all'aperto, bevevano alla fontana, mangiavano quello che trovavano” (29), el narrador los presenta —luego de un breve aprendizaje que revela el papel de los medios en la construcción de la referencialidad lingüística<sup>13</sup>— con un nivel de lengua compatible al suyo (ver por ejemplo, la manera en que el estilo indirecto introduce la voz de estos personajes en el capítulo XVII) lo que colabora para que el texto juegue con la asepsia monolingüística de un texto épico. No por acaso, entre las varias peripicias que pretexta la trama, aparece la inserción de un

texto que, por lo que aparentan algunas de sus referencias, se presenta como la traducción de un antiquísimo documento sumerio<sup>14</sup> en el que nos son relatadas —a través de anáforas, epítetos y cíclicas repeticiones— una sucesión o crónica de reyes, sus guerras y, hecho significativo, la propia invención de la escritura. En realidad, la gran obra que *Il tempio etrusco* parece estar construyendo (a pesar del carácter elemental de los alfileres, o gracias a él) no parece ser otra sino la de una lengua todavía intocada por el desentendimiento, una especie de utopía pre-babélica que llega a materializarse en los planos arquitectónicos de Atanassim:

Perciò, se a qualcosa di già esistente la fabbrica finiva doveva dopo tutto somigliare, riferireva Atanassim, tra tutte le forme note, nessuna senza dubbio più adatta alla rozza devozione e all'elementare vigore dei suoi muratori etruschi della sagoma vagamente congetturale della famosa e leggendaria torre Babilonese o di Babele; monumento dagli archeologi immaginato quale semplice tronco di cono, elegantemente coronato da una rampa o scalinata a spirale e coronato in alto da quattro giganteschi tori alati. (*Il tempio etrusco* 83)

Incurriendo en una lectura simbólica que tal vez el texto no amerite completamente pero que podríamos sugerir como ejercicio hermenéutico posible, creo que no sería del todo equivocado plantearse si no es la lengua, y propiamente la lengua italiana, el “templo etrusco” aludido en el título. Una lectura de este tipo involucraría interrogarse sobre, precisamente, el porqué de la “etruschità” del monumento. ¿Se trataría de una meta (y dudosa) elección al azar (por qué “etrusco” y no cualquier otro pueblo pre-romano), de un ocasional recurso involucreando una interpretación de tipo dialectal<sup>15</sup> o, como nos gustaría invitar a pensar, de una opción que apunta hacia la propia historicidad de la lengua italiana?

En este sentido, deberíamos considerar la singular manera en la cual el pueblo etrusco, según los canónicos sociolingüistas italianos Tullio de Mauro y Mario Lodi (1979), habría asimilado la lengua latina:

Sucede así que entre el siglo III y el I después de Cristo casi toda la población de la antigua Italia adquiere el latín. Pero lo toman de forma diferente según la zona. Las poblaciones de lengua osca —o sea de lengua muy parecida al latín— y los habitantes de la zona limítrofe al Lazio, comenzaron a latinizar sus dialectos nativos. Es decir, no lo abandonaron del todo, pero poco a poco introdujeron palabras, construcciones, desinencias del latín. Los etruscos, de

lengua completamente diferente, pero también muy cercanos a Roma y de alto nivel cultural, estaban en condición de aprender el latín perfectamente sin introducirle elementos de su habla nativa, muy diversa de aquella que estaban aprendiendo como para que pudiera haber posibilidad de confusiones. (26)

Según estos estudiosos, el pueblo etrusco, en razón de su radical diferencia, no mezclaría su lengua nativa con la lengua latina, amortiguando de esa manera el proceso de dialectización tan fuerte en otras regiones de Italia<sup>16</sup> y colaborando así, en esta vía de reflexión, para que los dialectos toscanos que surgieron precisamente en el área cultural etrusca “se aproximen al latín más que cualquier otro dialecto italiano” (30). A su vez, será esta cercanía del toscano al latín una de las principales razones de la expansión progresiva del dialecto en toda la península, ya que “un dialecto toscano era fácilmente comprensible a cualquiera que en Italia conociera el latín” (30).

De esta manera, el propio recorrido histórico de la lengua parece decir aquello que *Il tempio etrusco* revela en clave de absurdo. Colocar en lo extranjero la construcción o invención de un origen parece ser en la novela producto de ingeniosas generalizaciones histórico-geográficas y de extravagantes identificaciones lingüísticas, pero, de concentrarnos en el posible desarrollo de la lengua italiana, no dejaríamos de encontrar un movimiento similar. Así, por atrás de la pretendida originalidad asoma la alteridad como garantía y último fondo: señalan, paradójicamente, los etruscos —un pueblo muy diferente al latino— quienes asegurarían la “pureza” del latín sobre el cual se construiría la futura lengua italiana. Un dato que, aunque lingüísticamente pueda ser rebatido (y con seguridad, preterido en relación a otras explicaciones) no deja de colaborar para leer este texto como, entre otras cosas, una extraordinaria y nada fundamentalista génesis imaginaria de la lengua que, desde su exilio, Wilcock eligió para producir estéticamente.

Esta propuesta de lectura sería, por otro lado, pertinente para entender cómo determinados aspectos de la lengua de esta novela (por ejemplo, su “literaria” e impersonal “sobriedad” o “grandiosidad”) podrían ser imputados menos a una decisión de escritura que a ciertas condiciones históricas del propio italiano. Para pensar en las razones de esta artificiosa y distante “sumtosidad”, deberíamos recordar que si bien las semejanzas del latín con el toscano aseguraron la rápida expansión de esta lengua también la circunscribió a un circuito eminentemente

letrado, haciendo que el “italiano” no penetrara en los sectores amplios de la población que estarán, incluso hasta inicios del siglo XX, bajo la órbita casi exclusiva de la oralidad y de los diferentes dialectos. Como nos advierten los ya citados Mauro y Lodi (1979), aún en 1951 hablaba siempre y únicamente italiano entre el 10 y el 18 por ciento de la población (11) y “cuando hacía ya un siglo de la unificación italiana sobre 25.000.000 de italianos sólo 600.000 sabían usar la lengua nacional, el italiano literario; para el 98% de la población el italiano era una *lingua extraniera*” (28, énfasis mío). En este sentido, vale recordar que ya en el siglo XIX Manzoni se quejaba de no poseer una lengua “viva e veraz” mientras componía su principal novela<sup>17</sup> apuntando hacia el hecho de que el italiano estaría asentado exclusivamente sobre la lengua escrita, y específicamente la lengua literaria, a través de los tres grandes nombres florentinos: Dante, Boccaccio y Petrarca. Esta particular situación del italiano lleva a que, por otro lado, según apunta de Mauro (1976) estudiosos como Carlo Gozzi definiesen el italiano como “una lengua muerta” yacente ‘en los millares de volúmenes escritos’ y que se aprendería ‘como la lengua muerta’, por vía del estudio” (14). La lengua nacional estaría caracterizada, de este modo, por cierta distancia respecto a la “afectividad” (un territorio donde reinan los dialectos) y mucho más cercana, por la misma razón, a los grandes monumentos literarios. Como bien señalan Lorenzo Coverti y Antonella Diadori en *Le varietà dell'italiano. Manuale di sociolinguistica italiana* (1998):

Si consideramos que el propio italiano ha sido hablado por siglos sólo en círculos restringidos y para ocasiones solemnes (sustituido en el ámbito familiar por el dialecto) y que su estructura ha sido modelada principalmente sobre la lengua literaria de los tres grandes del *Trecento* (Dante, Petrarca, Boccaccio), se comprende su característica estaticidad respecto a los desarrollos de las otras lenguas europeas o de los dialectos. Un carácter estático que nos permite por otra parte leer todavía hoy con cierta facilidad los grandes escritores del Trecento, a diferencia de lo que sucede en el caso de la *Chanson de Roland* para los franceses o del Beowulf para los ingleses. (18)

A pesar del crecimiento del italiano en registros antes confinados al dialecto,<sup>18</sup> la solemnidad del italiano en *Il tempio etrusco* parece apuntar hacia esta distancia emotiva y hacia la lengua literaria que estaría en el corazón de la propia lengua italiana. El contraste que conforman esta sobriedad lingüística y el carácter absurdo de las situaciones generadas

por la novela reafirma, creemos, la trabazón de la forma con aquella solapada línea argumental que haría de *Il tempio etrusco* una génesis imaginaria de la lengua italiana. Génesis ésta que lejos de asegurar la pureza de una fuente se renuerce en las peripecias de un circuito sumerio-etrusco-latino-toscano-italiano y remite—más allá de cualquier controvertida verosimilitud<sup>19</sup>—a la extrañeza de cualquier origen. Menos que construir un verdadero mito de origen lingüístico, la novela figuraría un irreverente mito de *no* origen. El templo etrusco, como bien lo señalaría una apreciación etimológica (que traduciría “etruscos” como “los otros”<sup>20</sup>), podría ser entendido como el templo extranjero y, por cierto, ese templo será encomendado, en la novela, a aquellos capaces de generar aún aquella extrañeza, a los “etruscos” de la Italia de hoy: a falta de “verdaderos” etruscos (y hasta de “turcos”, ya bastante asimilados, según la novela, a la lógica del país anfitrión), la construcción será incumbida a inmigrantes africanos de “incomprensibles” costumbres. De la pretensión de pureza (como tolerar “Un tempio etrusco costruito da olandesi!” se indignaba uno de los consejeros), el narrador nos desplaza así a la irrisión del origen, haciendo del inmigrante aquel otro que no sólo soporta la ficción de origen (es para él que se simula o es gracias a él que la simulación de un origen sería posible) como es él mismo, paradójicamente, el propio origen, la piedra basilar sobre la cual se construye el terreno de lo propio. La figura de Abraham (presente en el texto a partir de la historia de Nitru, una especie de espíritu protector del templo) parece indicar esa extrañeza implícita a la instauración mítica de todo comienzo. Como Abraham, que debe abandonar su Ur natal<sup>21</sup> para cumplir el mandato divino y fundar un pueblo (“Vete de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré”; Génesis, XII. 1), la novela parece jugar con el incesante desplazamiento (sumerio-etrusco-latino-toscano-italiano) que esconde la fundación de todo origen, destacando de esa manera que todo origen es siempre, en última instancia, extranjero (“etrusco” o “negro”).

Esta convicción que parece sustentar la trama textual será, a su vez, esencial para comprender la forma en la cual el propio Wilcock se inserta en la lengua italiana, ya que esa inserción desborda la mera condición de extranjero a través del desarrollo de un proyecto literario e ideológico remiso a encasillarse o periodizarse de forma plena. Por cierto, aunque la crítica sobre Wilcock señale con especial énfasis los

“cortes” en su proyecto estético, especialmente el ya comentado pasaje de cierta posición clásica en relación a la poesía y a la lengua para una actitud más bien irónico-grotesca, valdrá la pena preguntarse si, más allá de la verdad de estos virajes, no deberían pensarse también las persistencias y superposiciones. La representatividad clásica no sería así tan solo socavada por lo grotesco o entretista como meo *keitch*, sino también indagada por la escritura en una lengua cimentada, a la época de la llegada de Wilcock a Italia, en una férrea monumentalidad histórica. La destrucción del templo, celebrada tanto por etruscos como por los bárbaros que aparecen al final de la obra, no confirmaría tan sólo la fragilidad de un original ideal de transparencia (que se encontraría, curiosamente, según la lectura de Umberto Eco, en el corazón del propio proyecto dantesco<sup>22</sup>) sino que concretizaría también, en razón de la propia opción lingüístico-literaria de Wilcock, uno de sus posibles proyectos estéticos en italiano: la sobria y limpia representación del caos.

### 3. DE TODOS LADOS

En 1954, alegando razones económicas y políticas (así como para Bianciotti, Copi y Cortázar el peronismo fue insoportable para este autor), Wilcock, quien ya tenía un gran prestigio como escritor (hasta entonces contaba con seis libros de poesía, además de haber dirigido dos revistas) y era considerado uno de los talentos más promisorios de *Sur*<sup>23</sup> decide emigrar a Londres (un “pozo de barbarie” según le confiesa a su amigo Miguel Murnis, ver Murnis 2000: 13), de donde, luego de una breve temporada de trabajo en la BBC, se dirige a Italia, país en que de 1954 hasta 1956 desempeñará la función de traductor de la versión del *L'Osservatore Romano* para el español. En 1957 regresa a Argentina, atraído tal vez por el golpe militar que había derrocado a Perón en 1955 y que fuera vivido por gran parte de la intelectualidad argentina como una liberación del “fascismo peronista”,<sup>24</sup> pero, sorprendentemente, en 1958 Wilcock decide instalarse definitivamente en Italia. Su justificación fue esta vez lingüística. Según Guillermo Piro (1995), Wilcock le habría confesado a su amigo Antonio Requeni que “Me voy a Italia a escribir en italiano; el castellano ya no da para más” (35), una idea que parecería ocasional si ya no fuese encontrada no sólo



en su cuento "El escribà" de *El caos* (donde se dice que el castellano es una lengua muerta) sino también en algunas de las reseñas escritas por Wilcock. Según Herrera (1988), la primera protesta de Wilcock contra el castellano estaría presente en una reseña de *Poemas elementales* de Bernárdez aparecida en el número 1 de la revista *Vértice memoria* (1942). Allí Wilcock expresa que "La técnica poética [de Bernárdez] es tan pobre, que solo encontramos, y ya va para muchos años de lo mismo, que todas las rayas son, o los endecaslabos de los sonetos, o esos versos largos constituidos monóticamente por dos impares pegados. *Aparte de no prestarse el idioma castellano para esas medidas peligrosamente aburridas*, qué puede pensarse de un poeta reducido al soneto [...]?" (59, énfasis mío).

Como resulta usual en estos casos, la partida está inscripta en un rico anecdotario que incluye la quejuna que Wilcock hace de sus libros de poesía argentinos y la curiosa invitación que le hace al joven Bianciotti para partir juntos aunque lo abandone apenas llegue a Roma (según lo cuenta el propio escritor en Gasquet 2002: 324). Lo que puede constatarse es que, gracias de alguna manera a su radicación anterior y a su dominio del idioma, Wilcock no sólo traduce y publica en italiano los relatos que habían ido apareciendo en la revista *Sur* (*Il Caos*. Bompiani, Milán, 1960), sino que también publicará, en el mismo año, su primer libro escrito en esa lengua: *Fatti inquietanti* (noticias recogidas de los diarios, transformadas y reelaboradas por él mismo) y enseñuida, en 1961, *Laoghi communi*, su primer libro de poesía en italiano, incluido en la prestigiosa colección "Silerche" de la editora milanese "Il Saggiatore".

Con todo, la rápida aceptación de Wilcock en el medio literario italiano no puede ser pensada apenas a partir de su habilidad y predisposición, sino, fundamentalmente, a partir de los valores culturales y lingüísticos del medio que lo acoge. En este sentido, no debemos prestar atención tan sólo al hecho de que Wilcock no se reconoce ligado unilateralmente a determinada lengua u origen (en una entrevista confesará pertenecer, de forma general, "a la cultura europea"<sup>25</sup>), sino también a factores que atañen a la aceptación, por parte de la cultura anfitriona, de los escritores extranjeros que pretenden manifestarse artísticamente en la lengua del nuevo país. Aunque Italia, en referencia a esta cuestión, no posea una tradición tan fuerte como Inglaterra o Francia (debido, entre otros factores, a su lateral inserción en el imperialismo europeo que no la dotó de colonias capaces, en

determinada instancia, de generar escritores de lengua italiana fuera de los espacios centrales), no resulta arriesgado afirmar que Wilcock fue especialmente bien recibido. Lo significativo es que esta buena recepción no parece deberse tan sólo a su gran conocimiento de la cultura europea (que lo habilitó para ser lector de importantes editoras, por ejemplo, de Einaudi), o a su formidable capacidad como traductor políglota, sino, principalmente, y entrando ya al terreno específico de la creación literaria, a su ideal de lengua al parecer increíblemente compatible con la limpieza que le fuera exigida al italiano en momentos en que esa lengua estaba imponiéndose de manera definitiva sobre los diferentes "dialectos" de la península itálica.

En este sentido, debemos considerar que Wilcock llega a Italia, como hemos visto, en el momento de una extraordinaria homogeneización y padronización de la lengua nacional. Tal expansión de la lengua nacional significó una amplia centralización de la política lingüística que procuró reducir lo dialectal, a veces hasta penalizando su uso<sup>26</sup> (un hecho que, de forma todavía más violenta, había sido regla común durante el gobierno fascista). El objetivo de esta, según de Mauro y Lodi (1979), "escuela dialectofóbica" (16), consistió en la tentativa de instaurar un modelo purista que visaba evitar los fenómenos de "contaminación" dialectal del italiano,<sup>27</sup> instaurando éste como una lengua referencial asentada sobre el prestigio histórico del latín.<sup>28</sup> Como apuntan los diferentes sociolingüistas italianos que hoy auspician una relación democrática de convivencia entre el italiano y los diferentes "dialectos", aquella política de centralización de mediados del siglo XX significó en ciertas ocasiones menos la enseñanza del italiano que de un administrativo "buroitaliano" (de Mauro y Lodi 16). Esta lengua no sólo habría privilegiado términos de la tradición literaria antes que el léxico devenido de la oralidad, sino que también, debido a sus exigencias de parametrización y "claridad", promovería una arrasadora simplificación de la sintaxis. Como apunta Beccaria (1988) la misma sería "menos elaborada que la del pasado, con preeminencia de frases breves y sin altos grados de subordinación" (76).

A partir de estas consideraciones, de Mauro y Lodi (1979) han señalado que el italiano propugnado como referencial a mediados del siglo XX podía ser sentido —y consideramos importante insistir en este punto— como una verdadera lengua extranjera para muchos italianos y que "para muchos niños italianos entrar a la escuela elemental y sentir

hablar italiano, tener que escribirlo, representa lo mismo que emigrar” (20). Lejos de contribuir con la reacción literaria antipurista (cuyo mayor exponente tal vez sea Carlo Emilio Gadda con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de 1957), o aún a lo que Beccaria llama fenómenos poéticos de “dialecctalidad ‘exiliada,’”<sup>29</sup> Wilcock, tal vez como uno de esos tantos italianos que sentían la lengua italiana como extranjera, se entrega al ideal de limpieza de la, al mismo tiempo, nueva y vieja lengua italiana. El hecho de que el primer libro de Wilcock en italiano, *Fatti inquietanti*, haya sido una obra en que son rescritas noticias de diarios y revistas ligadas generalmente a la divulgación de la ciencia y del desarrollo tecnológico, revelaría un Wilcock inmerso, incluso, en el proceso de parametrización del italiano que tuvo en esos medios (y luego en la propia televisión) una manera de difundirse en toda la península: un aspecto que motiva cultural y lingüísticamente la fascinación de Wilcock por el saber tecnológico popular tan bien estudiado por González (2007).<sup>30</sup>

El ideal lingüístico clásico de Wilcock, aún más visible a la hora de su llegada a Italia por el contraste que ofrece contra el por entonces incipiente fondo grotesco/absurdo de su literatura, no deja de ser así compatible con la lengua imaginaria de una Italia que busca sobreponerse a su realidad dialectal.<sup>31</sup> Así, si Patrizi (2002) sustentaba que el italiano de Wilcock era una lengua “limpida y preciosa” (89) es porque la misma, siendo radicalmente contraria a la promovida por Gadda, ganaría la misma definición que “Mengaldo daba de Calvino, cuando decía que Calvino trabaja sobre la lengua casi queriendo remover el hecho de que el italiano había conocido la cuestión del dialecto” (91). A su vez, —de forma similar a ciertas afirmaciones de académicos franceses sobre la “pureza” de la lengua literaria de Bianciotti— Patrizi, luego de constatar la pureza del italiano de Wilcock, no puede resistirse a la tentación de pretextar tal sobriedad en la condición extranjera del autor:

Por lo tanto [la lengua literaria de Wilcock es] una lengua que tiende a ser absolutamente equidistante y lejana a toda tentación dialectal, extraordinariamente lineal y precisa y al mismo tiempo esencial, elegante en su propia esencialidad. Me pregunto si el hecho de haber llegado a nuestra lengua reposando en ella no como en una lengua madre, no le permitió a Wilcock una mayor capacidad de control y una magistral puesta a punto de la instancia comunicativa con tal grado de precisión y de elegancia. (91)

Curiosamente, el italiano de Wilcock, lengua inicialmente aprendida en el prestigioso Colegio Nacional de Buenos Aires, estaría —debido a su estatus meramente institucional— tan fuera de los cambios de la historia y de la por entonces condenada “infiltración” dialectal como el italiano referencial auspiciado política y oficialmente a mediados de 1950 en la propia Italia. La afirmación e instauración del italiano como lengua pura e idealmente asentada en los grandes modelos literarios parece así una propuesta interesante para Wilcock, que en su propia poesía en castellano, como hemos visto, propone un modelo de lengua que podía ser entendido como orientado hacia una similar búsqueda de precisión y canónica seguridad. Desde esta perspectiva, el proyecto de escribir en italiano porque “el castellano ya no da para más” o porque, como confiesa en 1972 en una entrevista del diario *Il tempo*, la lengua italiana “es la lengua que más se parece al latín” (Deidier 78) puede ser entendida como una firme voluntad de continuar experimentando un proyecto clásico de lengua que, en el caso del castellano, parecía ya inevitablemente anacrónico. Según Jorge Aulicino (1995):

Wilcock, está claro, renace en Roma. Se había cansado de un idioma según ese idioma era instrumentado líricamente por el grupo neorrománico de la generación del cuarenta argentina. Creyó que las causas de su hastío no estaban en ese manípulo que integraba como escritor de poemas, traductor y editor de revistas, sino en el idioma español. (21)

¿Por qué Wilcock, sus textos en italiano, regresan, lenta pero persistentemente (y pulcramente traducidos) a la Argentina? Más allá de las lógicas del mercado editorial, ¿podría sospecharse en este regreso una vuelta de tuerca en la relación entre lengua literaria y la emergencia popular que siempre ha producido (auspiciada o no oficialmente) el peronismo en el poder?<sup>32</sup> ¿Qué dice hoy sobre la literatura argentina que se encuentren, sobre un mismo estante, Washington Cucurto (por poner el nombre de un autor que vuelve a trabajar con verosímiles culturales y lingüísticamente populares) y Juan Rodolfo Wilcock?

Sin elementos ni espacio para elaborar ahora hipótesis para esas preguntas, deberíamos insistir que Wilcock no procuró buscar en el italiano el asentamiento de ninguna identidad (lo cual lo aleja de toda reminiscencia inmigrante, al estilo de Raschella) y que su elección lingüística aparece fuertemente pretextada por la escena de abandono del

español y por la lateral procura de acercarse si no a una lengua muerta (el latín) sí a un ideal que involucre, como afirma Arturo Mazzarella (2000) la “búsqueda de una lengua pura, incontaminada, hacia la cual debe dirigirse cada verdadero poeta” (71). Con todo, y considerando la incesante práctica de Wildeck como traductor, esa “lengua pura” debería ser entendida, en rigor, como aquella “pura lengua” que Derrida propone como concepto a la hora de analizar la promesa pre-babélica de toda traducción: el imposible (pero siempre perseguido) encuentro de lenguas. Escribir en italiano como si fuese, tal vez, la “traducción” más cercana al latín (pretensión que la lengua italiana pregona al momento de la llegada de Wildeck a Italia) no supone ningún tipo de “origen” (algo que la ideología y estética de Wildeck, como vimos, rechazarían) sino que permitiría la aproximación a aquel, según Derrida (2006), “ser-lengua de la lengua, la lengua o el lenguaje en tanto tales, esa unidad sin ninguna identidad de sí que hace que existan lenguas y que son lenguas” (66). Esa definición, que intenta en verdad echar luz sobre los conceptos benjaminianos de “lengua pura” (*die reine Sprache*) o “lengua de la verdad” (*Sprache der Wahrheit*), fundamentales en su célebre ensayo “La tarea del traductor”, parece apropiada para explicar el radical efecto de lectura que genera el trabajo literario de Wildeck con la lengua italiana y quizás hasta para arriesgar, a partir de las repercusiones de ese efecto, una eventual hipótesis para el regreso (o entrada) de ese trabajo en las librerías argentinas: “la sensación, con Wildeck poeta es de estar leyendo —señala Franco Buffoni (2000) poesía traducida. Traducida excelentemente, se entiende. Pero traducida. ¿De cuál lengua? Quizás de una sobrelengua a la que pertenecieron Borges y Beckett, Wildeck y Amélie Roselli” (116).

“Sobrelengua” o “pura lengua”, el italiano parece haberle ofrecido a Wildeck la increíble posibilidad de escribir textos “originales” (rubricados con su nombre propio) como si ya fuesen, a pesar de eso, una traducción: toda una política del descentramiento frente a cualquier pretensión de familiaridad o inmediatez.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nota solicitada por los editores de una antología, 1945; compilada por César Fernández Moreno en *La realidad y los papales*, Aguilar, Madrid, 1987. Citado en *Diario de Poesía* no. 35, Primavera de 1995, p. 17.

<sup>2</sup> El modelo teralingüístico de Henri Gobard es releído por Deleuze-Guattari en *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) y sugiere una dinámica explicación de las “funciones del lenguaje que pueden ejercerse para un mismo grupo a través de lenguas diferentes: bilingüismo, e incluso multilingüismo” (36). Superando la oposición binaria entre lengua materna y lengua extranjera, Deleuze-Guattari establecen una serie de funciones de las que pueden deducirse usos particulares de la lengua. De esa forma diferencian: “la lengua vernácula, materna o territorial, de comunidad rural o de origen rural; la lengua vehicular, urbana, estatal o mundial, lengua de sociedad, del intercambio comercial, de transmisión burocrática, etc., lengua de la primera desterritorialización; la lengua referencial, lengua del sentido y de la cultura y que opera una reterritorialización cultural; la lengua mítica, sobre el horizonte de las culturas y de reterritorialización espiritual o religiosa” (43).

<sup>3</sup> Wildeck traduce al español, entre otros, el *Fanito* de Marlowe, los *Diarios* de Kafka, los *Cuatro Cuartos* de Eliot y *El poder y la gloria* de Graham Greene. Durante su estadía en Londres, trabajará como traductor de la *Central Office of Information* desempeñando, por otro lado, la función de colaborador en la BBC. Durante el período de 1955 a 1956, colabora para la edición en español de *L'Observatore Romano*.

Debemos incluir en su actividad como traductor (en la que encontramos un comienzo de traducción del *Tringano's Wreck*, de James Joyce, al italiano) las autortraducciones, por ejemplo la de acuerdo a Labor (1976) en contextos monolingües el habla vernácula puede ser considerada a “estilo contextual” que, en ciertos casos, puede entrar en conflicto con la lengua de referencia” permitiendo así pensar en cierto grado de plurilingüismo aún en el propio seno del monolingüismo. En todos los casos, el habla vernácula será “el estilo sobre el que se ejerce menos vigilancia sobre el propio discurso” (289). De esta manera, de acuerdo a estas reflexiones teóricas, habría cierta equivalencia entre falta de conocimiento consciente y aquel que podría considerarse como “propio”. La lengua extranjera señala entonces aquella en la que se hace necesario un mayor conocimiento consciente y un mayor control o auto-vigilancia.

<sup>4</sup> Debemos recordar, por ejemplo, la figura del español Rafael Alberti (muy popular en Hispanoamérica), que pasa de libros de poesía decididamente surrealistas a (luego de la guerra civil española) una poesía política de cunco coloquial que, obviamente, tampoco será considerada por la llamada “generación del 40” argentina. La popularidad de los poetas de la llamada “generación del 27” española aumentará con las vistas de Lorca y Alberti a Buenos Aires.

<sup>5</sup> Por ejemplo, el lateral uso del hipérbaton y la frecuente utilización de figuras y referencias mitológicas en la poesía de Wildeck (como en el poema citado más arriba), no defina de ser paralelos a la utilización de esos mismos recursos en la ocasional poesía “gongorina” de la generación de 27 (llamada de esa forma por el tricenenario de la muerte de Góngora).

<sup>6</sup> Sobre esta cuestión, escribe Daniel Friedleberg (1995): “No hace falta aceptar el lugar común de las generaciones para reconocer que la Generación del Cuarenta existió, en tanto al menos explícito de ese nombre algo ocurrió en muchos poemas de muchos autores durante una cierta época.” Y agrega en nota: “Con particular definición, fuerza y presencia a partir de la aparición en 1949 de la revista *Canto* (Devoto, Castañeta de Dios, Calamaro, Molina, Ferreroya Basso, Chohuy Aguirre, Wildeck, etc.) y el otorgamiento, también en ese año, del Premio Municipal a los dos primeros libros de dos poetas jóvenes, *Libro de poemas y canciones* de Wildeck y *Callo atago* de César Fernández. Tal vez no haga falta aclarar que también en los 40 empezaron obras tan poco identificables con las pautas entonces predominantes como las de Girt, Gianuzzi, Bayler y Pellegrini, que Molina es cuarentista apenas por su participación en *Canto* y que en autores como Orozco o Sola González la asunción de un tono y/o un ‘espíritu de época’ generalizados suele ser la base desde la que parten indagaciones poéticas bastante más singulares” (19).

<sup>8</sup> Trabajo esta cuestión en Gasparini (2007).

<sup>9</sup> Ver reseña de Murena en *Secolo* de Wilcock en *Las ciento y una*, año 1, no. 1, junio de 1953.

<sup>10</sup> Sobre la escritura fragmentaria en Wilcock ver Parizi (2002). Sobre lo enumerativo como lógica textual ve Bernardini Napoleotano (2002) donde se afirma que “los libros de Wilcock parecen catálogos de hechos reales y/o imaginados, galerías de situaciones, eventos y personajes mezclados por acaso (*Primi Teleproni*), o de monstruos (*Il libro dei mostri*), en una combinatoria absurda, abierta tendencialmente al infinito y consecuentemente repetitiva y privada de sentido” (103). González (2007) señala que: “En cuanto a su género, *Frutti Inquietanti* es un libro difícil de clasificar, constituye el primero de un conjunto de textos que trabajan el fragmento, ya que podría marcarse una serie que lo uniera a *Lo servosoglio dei silfuri* (1972), *Las Singsigs del temoralista* (1972) y *Il libro dei mostri* (1978)” (140).

<sup>11</sup> Según Herrera, en *Secolo*, el último libro de poesía de Wilcock escrito en castellano “La crítica y el juicio se incorporea, entonces, a esta escritura fundamentalmente bella como repulsivos feísmos. Y son feísmos porque el autor no abandona en ningún momento las convenciones de la tradición clásica. Siguiendo el ejemplo de Baudelaire y los últimos simbolistas, y, sobre todo, y contenido—de la sublimidad a lo grotesco” (69). Herrera señala también que este libro es contemporáneo a la escritura de algunos de los relatos que serán incorporados luego a *Il caos* (editado en Italia por Bompiani en 1962 y por Sudamericana en Buenos Aires en 1974) y que se caracterizarían por la “disonancia imaginativa” y por “una vigilante desconfianza de los signos” (74).

<sup>12</sup> En su trabajo con lo grotesco Copi recurrirá a la tradición de las “basas” y “sucias” lenguas de la poesía gauchescas y del “hundiado” (el argot de los sectores inmigrantes en la Argentina). Pienso aquí en sus obras teatrales escritas no sólo en español —*Cahilfig*, *La sombra de Praxitelio*— sino también en las escritas en un francés inficionado por la recreación de las lenguas populares argentinas, paradigmáticamente su obra teatral *Ena Perón*.

<sup>13</sup> En la primera intervención lingüística de los etruscos resulta significativo que las palabras profundas provengan, en su mayoría, de discursos sociales (políticos, deportivos, etc.) ‘Aggeggio’, ‘Stop’, ‘Consumisa’, ‘Telesera’, ‘D.D.T.’, ‘Lambente’ e altri nomignoni simili’ (*Il tempio etrusco* 43). Es importante observar que entre estos vocablos que pertenecen a cierto registro técnico de la lengua (como “inmóvil” o “retenduntum”) o, incluso, a registros que rozan lo bajo (como “trabiccolo” o “aggeggio”), nunca encontramos la inflexión dialectal, aquello que, como veremos, se intentará evitar en la parametrización del italiano. Según Beccaria (1988) “los primeros televisores aparecieron en 1954. Alrededor de esos años (me refiero a una estadística del año 51) los hablantes de dialecto eran todavía 27 millones. Sólo el 19% hablaba habitualmente italiano. Diez años después de la aparición de la televisión, los telespectadores eran algo en torno a los 30 millones. Una importante masa iba a escuela de lengua (sólo 15 millones de italianos quedaban afuera del efecto tv). La televisión se transformaba en la escuela de lengua más difundida (73).”

<sup>14</sup> En el capítulo IX, Atanassis es presentado como hermano de la diosa *Ianna* (entre los antiguos sumerios la diosa del amor y la fecundidad, de culto especialmente en la ciudad de Uruk). También es común en este capítulo la introducción de voces sumerias en ocasiones ligadas a la épica de la creación babilónica (como *abysa*: mar subterráneo de donde se alimentarán las aguas de la tierra y debajo de las cuales se hallaría el sub-mundo; también tanque de agua santa en los templos), *kur* y *ziggul* (montaña o harpa) y *Enzil* (antiguo asentamiento en la Mesopotamia de, aproximadamente, 5000 a.C.).

<sup>15</sup> Registro en el que la palabra ganará el sentido de “incomprensible”. De hecho, Beccaria (1988) afirma en *Italiano Antico e novo* que “Marta Corti, en su novela *Il ballo dei sapienti* (1966), reprodujo vivamente el habla de los estudiantes milaneses citando algunas expresiones regionales: ‘essere a picco’ (estar sin dinero), ‘fipasso di pala’ (paseo que de tan fatigoso se

asemeja al trabajo manual), ‘tiare da negri’ (discutir apasionadamente), ‘etrusco’ (‘incomprensible’) (112, énfasis mío).

<sup>16</sup> De Mauro y Lodi (1979) insisten en este aspecto, afirmando que “El salto del etrusco al latín era tan grande que era difícil transportar a la nueva lengua formas y modos de la antigua como sucedía, por lo contrario, con los pastores y aldeanos de la Sabina o de la Iripina” (27). Con todo, Gerhard Rohls, en *Stadt e römische su lingua e dialetti d'Italia*, analiza “ciertos elementos etruscos en los dialectos toscanos actuales” (ver cap. XIV “Normina musca” in “Toscana?”, (173-176) y, principalmente, el fenómeno fonético de la “gorgia toscana” (aspiración de las consonantes sordas “k”, “p” y “t” en la posición intervocálica) entendido por algunos estudiosos como un fenómeno de origen etrusco (ver cap. XIII “La gorgia toscana -fenómeno etrusco?” (161-172).

<sup>17</sup> Ver: Manzoni, A. *Opere* 391, De Mauro, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia Unita* (1976: 14). Un buen estudio sobre el desuso manzoniano de una lengua que superase la frontera entre lo escrito y lo oral puede ser encontrada en *Storia della lingua italiana* de Luca Serianni y Pietro Trifone, pp. 554 y siguientes. Según Mengaldo, el proyecto de Manzoni es “florentino y monolingüístico” (Ver: *L'Epistolario di Nono* 335, Serianni/Trifone 555). Según Marzani, la propuesta de Manzoni será hegemónica ya en la segunda mitad del siglo XIX (ver Serianni/Trifone 1994: 306).

<sup>18</sup> Sobre la cuestión, Beccaria (1988) sustentaba que: “el italiano ha aumentado mucho los ámbitos de uso. Está conquistando o ya ha conquistado aspectos que antes estaban ligados a los dialectos, la conversación ordinaria, de charcas, la conversación en familia o en el bar. El ingreso de las palabras populares, para-jergales en el italiano coloquial ha alcanzado la gama de los registros informales, los registros bajos orales, principalmente el hablar improvisado, ‘el hablar desatento, apático’ por un lado y por el otro ‘el hablar con un fuertísimo involuntario emotivo, en situaciones de alta participación emocional, o de particular cansancio, ira, miedo etc.’ (G. Bertolo)” (118).

<sup>19</sup> Aunque de manera harro controvertida, la lengua sumeria ha sido ligada al hungaro, al vasco y al etrusco, y esto a pesar de que tanto el etrusco como el sumero hayan sido entendidas generalmente como lenguas aisladas, es decir, sin parentesco comprobado con alguna otra lengua registrada.

<sup>20</sup> Pisani (1964) sustentaba en *Le lingue dell'Italia Antica. Oltre il Latino* que “Otros nombres del pueblo etrusco eran: en griego Τυρρηνοί (Tyrrhenoi), es decir el mismo nombre de los habitantes pre-helénicos de Lemno e Imbro; en umbro *Tursen*→*Tursen* [...] de donde proveniría el nombre latino *Tursi*, que se forma con el radical *turs-* de Τυρρ-τυροι (...); además en latín el término *Etruscii* (y Etruria, el país, con rotacismo) parece deformación de *Tursi*, según Corssen por analogía con el umbro *etrō*-‘altér’, de donde *Etruscii debent venir de Umbria, significando ‘los otros’, ‘los extranjeros’*” (303, énfasis mío).

<sup>21</sup> “Y, como Thare a Abram su hijo, y a Lor hijo de Harán, hijo de su hijo, y a Sarai su nuera, mujer de Abram su hijo: y salió con ellos de Ur de los Caldeos, para ir a la tierra de Canaan; y vinieron hasta Harán y asentaron allí” (Génesis, XI.31).

<sup>22</sup> De acuerdo a Eco (1999) en su lectura de *De vulgari eloquentia* de Dante, el gran poeta florentino hace de lo vulgar (en tanto lengua aprendida “iniciando a la nodriza, sin necesidad de ninguna regla”) la lengua que correspondría a los principios de la forma universal concedida por Dios a Adán (anterior aún al hebreo). De esta manera, Dante perseguía el sueño de una “*forma hebraica* edénica, natural y universal” (ver 40-49).

<sup>23</sup> En 1940, un jurado compuesto, entre otros, por Jorge Luis Borges, le concede el premio “Martín Fierro” a su primer libro de poesías. En julio de 1948, Wilcock gana el concurso de cuentos de la revista *Sur* con el relato “Hundimiento”. En 1956, junto a Sívina Ocampo, escribe la “tragedia poética” *Los traidores*. Por otro lado, *Sur* publica no solamente sus textos literarios (entre ellos muchos de los relatos que compondrán *El caos*), sino también reseñas, ensayos y traducciones. Según Piro (1995), “Wilcock era el ideal de *Sur*, un escritor original,

universalista, políglota y hábil traductor" (14). De todas maneras, González (2007) revisa este lugar paradigmático de Wilcock en *Sur* analizando más bien su relación lateral y aún conflictiva respecto a las convenciones artísticas de la revista.

<sup>24</sup> Sobre este tema ver Balderston (1986) quien estudia en Wilcock la visualización del peronismo como una suerte de ocupación plebeya de la sociedad.

<sup>25</sup> Transcribimos la cita completa: "[...] soy poeta, perteneco a la cultura europea. Como poeta en prosa descendiendo por una vía no muy compleja de Flaubert, quien generó a Joyce y Kafka, que nos generaron a nosotros". Luego de mencionar a Robert Walsler y Ronald Firbank, Wilcock continúa estableciendo esta genealogía agregando "y todos los autores preferidos de Walsler y de Firbank y todos los autores que aquellos preferieron". La genealogía se cierra con una mención a Becker, ver entrevista de A. Almonde a Wilcock en *El tiempo*, 26/03/1972. Deidier 2000: 78. Para volver a hacer un paralelo con Copi, sería conveniente recordar que sobre su "nacionalidad" Copi expresará en Tchertaski (1998) que: "La Argentina no representa ningún problema; el problema argentino es como el problema homosexual; ustedes me quieren crear un problema. Porque yo no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me citaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, y una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué cargo me interesa ser argentino!" (68-69).

<sup>26</sup> De acuerdo a Gian Luigi Beccaria: "Los maestros de la escuela elemental han sido severos con el dialecto. Hace algunos decenios había profesores que estaban hacer pagar una multa a quien hablaba dialecto en la escuela. Un amigo me ha contado el sistema de la llave. Por la mañana el asistente le daba una llave al primero que había dicho una palabra en dialecto. Este debía pasarla al compañero que había cometido el mismo pecado y así continuaba hasta la tarde: quien se encontraba con la llave antes de irse a dormir debía pagar una penalidad (84).

<sup>27</sup> Según Corveti (1994) "El contacto entre lengua y dialectos en Italia produce tantos fenómenos de conmutación y mezcla de códigos como el pasaje de elementos dialectales a frases italianas o viceversa (en el primer caso se trata de un uso alternado de lengua y dialecto, en el segundo de neologismos lexicales o estructurales originados por la fusión de elementos italianos y dialectales)" (25).

<sup>28</sup> Esta tendencia no significó tan sólo evitar los llamados dialectismos en el italiano referencial, sino también el privilegio del léxico que, aun procediendo del latín, no había sido "desvirtuado" por la oralidad. Según Corveti: "La influencia del latín sobre la formación del italiano es fundamental en la historia lingüística anterior a la unidad de Italia. Por siglos, el patrimonio del latín literario ha constituido el reservatorio lexical al cual recurrir para la formación de nuevas palabras. De esta manera, se explica la gran polimorfía lexical que caracteriza el vocabulario italiano, con palabras tomadas directamente del latín (*puber, fugo, utro*) y otras, con la misma etimología, que han sufrido rápidamente las alteraciones de su uso en la lengua hablada (*puber, fugo, utro*). El constante prestigio y la continua función de apoyo ejercida por el latín en los siglos previos a la unidad ha impedido que se realizase plenamente en Italia aquella selección típica del desarrollo de una lengua hablada, como ha sucedido, por ejemplo, en el francés" (18).

<sup>29</sup> "La poesía en dialecto ha pasado de una idea de dialectalidad intensa [...] a una idea de dialectalidad 'exiliada', como la de los escritores en exilio que escriben en una lengua que ya no se identifica más con la del lugar en el que viven" (79).

<sup>30</sup> Sobre la relación entre medios masivos y literatura, leemos en González (2007): "Respecto a la genealogía de esta incorporación, la nueva vanguardia (ubacada 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 *parodie* o la deformación al modo que han aprendido de Borges. 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 granuosa 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 (González 2007: 265-266).

<sup>31</sup> Torno aquí el concepto de "lengua imaginaria" desarrollado por Ohandi (1988): "A esos objetos-ficción es que llamaremos lenguas imaginarias. Son las lenguas-sistemas, normas, coerciones, las lenguas-institución, a-históricas. Construcción. Es la sistematización la que hace que pierdan la fluidez y se fijen en lenguas imaginarias" (28).

<sup>32</sup> El agenciamiento de la literatura de Wilcock con la impronta peronista conforma, además, gran parte de la fortuna crítica sobre Wilcock, ya sea a partir del análisis de su antiperonismo (como en los ya citados trabajos de Balderston), ya sea, como lo sugiere Herrera (1988), a partir de la defraudación que Wilcock percibía en toda idea de restauración luego de descubrir aquello que, según el crítico, el peronismo tendría de restauración conservadora: "el peronismo objetivó las tendencias restauradoras y regresivas que Wilcock venía impulsando en su obra, y al objetivarlas hizo evidentes para el autor sus peligros. Esto motivó su inmediato giro hacia una postura absolutamente crítica, única posibilidad de afirmar la confianza en el significado. El lisisimo de sus primeros libros torció violentamente su impulso hacia la ironía, y la sublimidad desembocó en lo grotesco. Este giro ha desorientado a más de uno, precisamente por lo alejado de ambos polos, y ha hecho de la figura del autor una especie de monstruo, una extraña mezcla de ángel y bestia" (54).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aullino, Jorge. "Contra el mito". *Diario de Poesía* 35 (Buenos Aires, 1995).
- Bakhtin, M. L. *Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- Balderston, Daniel. "Civilización y barbarie: Un topos reelaborado por J. R. Wilcock?". *Discurso-Literario: Revista de Tomas Hispánicas*. Asunción, 1986.
- \_\_\_\_\_. "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock". *Revista Iberoamericana* III/135-136 (1986): 573-581.
- Beccaria, Gian Luigi. *Italiana. Antico e nuovo*. Milano: Garzanti, 1988.
- Bernardini, napoletano. "L'assurdo fantástico". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 97-104.

- Buffoni, Franco. "Wilcock traduttore e interprete?". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 113-124.
- Coveri, Lorenzo; Antonela Bennucci, Pierangela Diadori. *Le varietà dell'italiano. Manuale di sociolinguistica italiana*. Siena-Roma: Bonacci editore, 1998.
- Deleuze-Guattari. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: de Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques. *Torres de Babel*. Junia Barreto, trad. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Deidier, Roberto. "Straigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges?". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 77-88.
- Eco, Umberto. *La bisbetta de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Favari, Pietro. "La consapevolezza verbale del dolore. Il teatro di Wilcock?". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 125-134.
- Freidemberg, Daniel. "Una escisión trágica". *Diario de Poesía* 35 (Buenos Aires, 1995).
- Gasparini, Pablo. "Exil et déplacements linguistiques: sur le 'début français' de Copi et de Bianciotti". Joubert, Claire. (Orig.). *Le texte étranger. Traianax 2004-2006*. Saint-Denis: Université Paris 8, 2007. 121-162.
- Gasquet, Axel. *L'intelligence du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris*. Paris, 2002.
- González, C. *Virtudes de la errancia: escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*. Tesis de doctorado, Department of Spanish and Portuguese, University of Maryland at College Park, 2007.
- Herrera, Ricardo. *La innsion de las formas. Escritos sobre Banichs, Molinari, Mastromardi, Wilcock y Madariaga*. Buenos Aires: El Imaginero, 1988.
- Labov, W. *Sociolinguistique*. Paris: Ed. de Minuit, 1976.
- Marchand, Jean Jacques (a cura di). *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.
- Mastrorardi. "J.R. Wilcock. Persecución de las musas menores". *Los Anales de Buenos Aires* I/3 (Buenos Aires, 1944).
- Mauro, Tullio de. *Storia linguistica dell'Italia Unita. Volume primo*. Roma-Bari: Laterza, 1976.
- \_\_\_\_\_. y Mario Lodi. *Lingua e dialetti*. Roma: Riuniti, 1979.
- Mazzarella, Arturo. "Per una poetica del luogo comune?". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 69-76.
- Murmis, Miguel. "Portavoce dell'Inferno?". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 7-14.
- Orlandi, E.P. *Politica linguistica na América-Latina*. Campinas-SP: Pontes Editores, 1988.
- Patrizi, G. "Narrare l'iconoclastia". Deidier, R. (a cura di). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002. 89-96.
- Piro, Guillermo. "El catecismo de Wilcock?". *Diario de Poesía* 35 (Buenos Aires, 1995).
- Pisani, Vittore. *Le lingue de l'Italia Antica oltre il Latino*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1964.
- Rohlf, Gerhard. *Studi e Ricerche su lingua e dialetti d'Italia*. Firenze: Sansoni Editore, 1990.
- Rosales, César. "J.R. Wilcock. Paseo sentimental". *Sur* 145 (noviembre 1946).
- Seranni, Luca y Pietro Trifone (a cura di). *Storia della lingua italiana. Volume Primo*. Torino: Einaudi, 1993.
- Tcherkaski, José. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *Fatti inquietanti*. Milano, Adelphi, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Il tempio etrusco*. Milano: Rizzoli Editore, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Paseo sentimental*. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Poesie*. Milano: Adelphi, 1996.