

LO DEMONIACO DEL "YO":

LOS CONFINES DE LA FICCIONALIDAD EN EL CAOS DE RODOLFO WILCOCK

"Luogo comune-verita": che l'uomo in qualunque situazione si trovi solo. Vedi Wittgenstein, scatola con lo scarafaggio: non c'è bisogno, se nessuno lo vede, che ci sia uno scarafaggio dentro. Vale anche per Dio. La solitudine fa fare, perché si rischia altrimenti l'inesistenza. Vale anche per Dio. L'uomo ha bisogno di solitudine, e altrimenti di comunicazione; ma la comunicazione turba la solitudine; farle convivere senza scontro è presupposto della felicità.¹

La *prefatio* con la cual el escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock presenta en 1972 la edición italiana de su obra, titulada *Lo stereoscopio dei solitari*, sitúa cómo central un concepto clave, no sólo de la obra en cuestión, sino también de toda su "filosofía" de la ficción: la soledad del hombre. Este "lugar común-verdad" va a entrelazarse con otra comprometida cuestión que hunde sus raíces en tiempos remotos como son los de Aristóteles y de su *Poética*, la tópica contraposición entre realidad y ficción. El título de la obra citada nos sugiere dos principios nucleares de la poética de Wilcock: el estereoscopio y la soledad.

Ahora, el tema que nos proponemos desarrollar es el análisis de los recursos estilísticos

mediante los cuales el autor descubre "la caja" donde se esconde *lo siniestro*, es decir, todas aquellas fuerzas, propias del hombre, que se deben reprimir por el bien de la continuidad cultural, proponiéndonos no sólo analizar la teoría estético-literaria que rueda entorno a los conceptos de realidad y ficción sino también rastrear todos aquellos procedimientos narrativos mediante los cuales esta poética encuentra su concreción.

En *Las palabras y las cosas*² Foucault analizando *Las Meninas* de Velázquez hace referencia a las pinturas holandesas que muestran un pequeño espejo en el cual el cuadro se reproduce, pero a diferencia de cómo se pueda pensar, la imagen no se limita a duplicar la escena sino a construir una nueva dimensión. De la misma manera, Wilcock reproduce un espacio distorsionado de *mundos posibles*, ficcionales, donde resuena la incongruencia entre la palabra y la cosa, donde la realidad es, en definitiva, sólo el punto de inicio de un proceso de transformación fantástica.³ Una literatura, la de Wilcock, espejo múltiple de la condición humana, que no intenta duplicar la realidad sino iluminar la brecha en la cual se derrumba la lógica del sentido común, para mostrarnos el mundo en su fragmentación absurda. Como en una cúpula de infinitos mosaicos el lector se encuentra sumergido en una multitud caleidoscópica de reflejos deformantes, en la frontera entre realidad y ficción. Su seguridad

¹ "Lugar común-verdad": que el hombre en cualquier situación se encuentra solo. Ve a Wittgenstein, cucaracha dentro de una caja: no hay necesidad, si nadie la ve que dentro esté una cucaracha. Vale también para Dios. La soledad empuja a hacer, porque si no, se puede arriesgar la inexistencia. Vale también para Dios. El hombre necesita soledad, pero también comunicación; empero, la comunicación turba la soledad; hacerle convivir sin lucha es la premisa de la felicidad." (Trad. mía) J. Rodolfo Wilcock, "Prefatio", *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972.

² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XIX, 1978, p. 21.

³ Giuliano, Cenati, "I racconti del caos" e i mondi possibili di Juan Rodolfo Wilcock", en *ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, vol. LIX, fasc. II, mayo-agosto, 2006, pp. 169-202.

dad educada en los cánones de la estética realista del siglo XIX, tambalea en la red del absurdo hilvanada por unos *yos* desheredados, marginados en su difícil relación con el otro.

El estudio teórico de Rosemary Jackson titulado *Fantasy Literatura y subversión*,⁴ en el cual se destaca la función subversiva y perturbadora de la literatura fantástica, nos ayuda a clarificar la estructura de los cuentos wilcockianos. Antes de todo, es necesario partir de la idea que "la literatura fantástica siempre se interesó en revelar y explorar las interrelaciones entre el "yo" y el "no-yo", entre el yo y el otro".⁵ Es decir, un yo que se adentra en los confines de lo real y deja espacio a la indagación del "no ser", de lo "que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se representa como "falso" o "irreal".⁶ En el fantástico moderno, sigue Jackson, no sólo se oscurece la relación que el sujeto posee con el mundo, sino también, desvanece el perfil de su integridad individual, hasta entonces concebida cómo única y monolítica. Nacen así los personajes wilcockianos, individuos excéntricos, aislados respecto a cualquier orden social o familiar, en lucha contra *lo demoníaco* de la fragilidad de su ser.

Aunque en el período post-romántico se solía considerar la *otredad* como sinónimo de lo demoníaco, a lo largo del siglo XIX, sobre todo gracias a las aportaciones del psicoanálisis, "lo demoníaco se convierte en una noción mucho más equivoca, cuando sugiere que la alienación, la metamorfosis, el desdoblamiento, la transformación del sujeto, son expresiones del inconsciente, y ya no se "explican" como reflejos o manifestaciones de lo sobrenatural, o como intervenciones mágicas."⁷

Quizá sea obligatorio, antes de sumergirnos en los laberintos de la narración, evidenciar que la nebulosidad que envuelve los personajes wilcockianos, rodea también la figura del escritor. El lector no puede no estar de acuerdo con Lad-

daga cuando en *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock se pregunta cuál es el rasgo principal que une a los tres escritores: indudablemente, la "rareza". Empero, es importante explicar que se entiende con este concepto.

Raros son los escritos que, como los de estos escritores, se consagran, como a su pasión dominante, a narrar los hechos de mundos anárquicos, disociados, que no dan lugar a comunidades fundadas en la naturaleza, mundos de singularidad sin comunidad poblados de seres frágiles, nebulosos, laxos, que hacen de esos atributos ocasiones de un placer que [...] no es un desatino, me parece, llamar "bajo".⁸

La descripción de *yos* sin descendencia, la narración de fragmentos que funcionan como espejos de una "esfera suprapersonal" atestiguan las influencias kafkianas que confluyen, como un común denominador, en la escritura de Hernández, Piñera y Wilcock. Citamos una frase del protagonista de "Hundimiento",⁹ detrás de la cual se entreve el pensamiento del escritor:

⁸ Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 20.

⁹ J. Rodolfo Wilcock, "El Hundimiento", *El caos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 121. Este relato, con el cual Wilcock obtuvo el premio del Concurso de Cuentos de la revista *Sur*, primero fue publicado en el número de esta revista 164-165, junio-julio, de 1948 y después incluso en *El caos* en 1974. Ernesto Montequín, editor y traductor de la segunda edición de *El caos*, publicada por la editorial Sudamericana en 1999, nos informa que es muy posible que los originales de la obra hayan llegado a manos de Enrique Pezzoni, asesor literario de Sudamericana, a través de Silvina Ocampo, a quien Wilcock había enviado una copia del texto corregido. La primera edición de *El caos* en Sudamericana fue publicada casi simultáneamente con la de *Parsifal; I racconti del caos* en Adelphi en 1974. Con respecto a los textos cuyos originales en español ya habían sido publicados, las variantes consisten en correcciones de estilo, alguna sustitución o adición, cambios que, de todas formas, no modifican la estructura original de los mismos.

⁹ Rosemary Jackson, *op.cit.*, p. 15.

⁴ Rosemary Jackson, *Fantasy Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.

⁵ Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 50.

⁶ Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 34.

⁷ Rosemary Jackson, *op.cit.*, p. 62.

La sociedad protege a sus verdaderos devotos, y sin duda posee el derecho de hacerlo, así como posee el derecho de marcar en la frente con un hierro candente a los solitarios, los excéntricos, los derrotistas que pretenden ponerla en contacto con la realidad. Bien sabe la sociedad que la realidad es intolerable, por eso insiste en encerrarse en sus castillos de vidrios.

Aunque los tres escritores no entren dentro del canon literario, si por un lado, podemos encontrar rápidas menciones de Hernández y Piñera en las historias de la literatura hispanoamericana moderna, por el otro, el silencio sobre Wilcock es casi absoluto. La escasa atención de la crítica puede ser justificada sólo en parte por la doble historia literaria, italo-argentina, que caracteriza la vida del escritor: nace en Buenos Aires de padre inglés y de madre de origen italiana el 17 abril de 1919 y muere de un paro cardíaco en Lubiano di Bagno Regio (Viterbo) el 16 marzo de 1978.

En *Aunque no entendamos nada* Enrique Vila-Matas presenta al escritor en los siguientes términos:

Wilcock es un caso de escritor de radical originalidad, difícil de clasificar. Entre otras cosas, es un caso poco común de escritor argentino que al mismo tiempo es escritor italiano, y en ambas lenguas – quizás esto es lo más difícil de todo- un escritor de primera fila, aunque en estos momentos no goza de excesiva fama entre los lectores del gregario panorama editorial actual.¹⁰

El 20 de abril de 1940 en las páginas del cotidiano *La Nación* se anuncia que la Sociedad Argentina de Escritores ha asignado el premio Martín Fierro a la recopilación de versos titulada *Primer libro de poemas y canciones* de Juan Rodolfo Wilcock, transformándolo en una de las voces poéticas más representativas de la generación del 40. Asiduo colaborador de importantes revistas como *Sur*, *Anales de Buenos Aires* u *Orígenes*, emprende importantes trabajos de

traducción de escritores que marcarán en profundidad su escritura como Kafka, Eliot, Rimbaud, Joyce, Woolf, Shakespeare, Marlowe, Beckett o Flaubert. Aunque sean fuertes los vínculos que lo acercan a personalidades de gran relieve literario como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y las hermanas Ocampo,¹¹ sus diferencias con el régimen peronista lo obligan a un "autoexilio" en Italia a partir de junio de 1957. Todas las obras posteriores a 1953, año de publicación de la colección de poesías más completa titulada *Sexto*, serán escritas y publicadas en italiano. En Italia, Wilcock no sólo emprende un cambio radical de idioma sino también de género. De hecho, si el periodo argentino se caracteriza por una preeminencia de la lírica, es la forma narrativa la que impera en su época italiana. Wilcock publica una serie de narraciones largas como *Due allegri indiani*, *Il tempio etrusco*, *L'ingegnere*, un par de libros, cuya estructura es difícil de calificar, titulados *L'incontro de Hitler e Maria Antonietta nell'inferno* y *Frau Teleprocu*, algunas colecciones de narraciones breves que siguen una estructura enumerativo-enciclopédica como *La sinagoga degli iconoclasti*, *Il libro dei mostri*, *Lo stereoscopio dei solitari* y una serie de obras de teatro.

De su extensa y variada producción se propone el análisis de la única obra narrativa escrita en español: *El caos*. Los cuentos incluidos en el libro se escriben originariamente en español y se publican en diarios argentinos o importantes revistas hispanoamericanas entre 1948 y 1960. Después de veinte años, la editorial Bompiani publica la primera versión en italiano de los cuentos con el título de *El caos* pero será sólo en abril de 1974 que Adelphi publica bajo el título *Parsifal; I racconti del "Caos"*, la versión definitiva re-escrita por Wilcock. Estos cuentos, en los cuales el escritor re-inventa su propio lenguaje, atestiguan el momento de cambio del español al italiano detrás de cuya re-escritura yace un deseo de protesta, de reivindicación de la imposibilidad de dirigirse al público español por evidentes razones de carácter político. La predilec-

¹⁰ Enrique Vila-Matas, *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, J.C. Sáez Editor, 2003, p. 83.

¹¹ En 1956 la editorial Losange publica la obra teatral escrita en colaboración con Silvina Ocampo titulada *Los traidores*.

ción hacia un enfoque de tipo fantástico se enraíza en la necesidad de subversión de la realidad ya que “a pesar de que lo fantástico retiene su función original de ejercer presión contra los sistemas jerárquicos dominantes ya no es una forma escapista sino el único modo expresivo posible.”¹²

Wilcock construye unos mundos ficcionales inverosímiles que, aunque resulten alejados de cualquier orden real y social, se estructuran bajo las rejas de la lógica común. El absurdo penetra la escritura con la precisa finalidad de criticar situaciones históricas específicas, mientras que la ficción pacta con lo real a través de la creación de una “realidad otra”. La fusión entre real e imaginario se alcanza a través de recursos estilísticos concretos, como la lógica de la crueldad, la naturalización tonal, la multiplicación de perspectivas o el *ars combinatoria* de las referencias metaliterarias. La vertiente irónico-amarga, de la cual destila un profundo criticismo, se enfrenta a la realidad para captar sus redes de casualidades absurdas. El germen de la poética ficcional ya existía en 1945 cuando, en la revista *Disco*, Wilcock presenta la novela *Plan de evasión* de Bioy Casares:

*Todas las novelas son fantásticas, aun cuando quieren describir la realidad; porque en nuestra realidad actual trabajaron activa y antiguamente Proust, Dickens, Defoe, o Thomas Browne. No hace falta servir a una realidad inventada hace tiempo; importa ser consecuente con las derivaciones lógicas de nuestras suspiciones, ser un respetuoso de los principios fundamentales, del orden y de la sylogística. Con ellos vivimos nuestra cultura; [...] 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.*¹³

¹² Rosemary Jackson, *op.cit.*, p. 15.

¹³ J. Rodolfo Wilcock, *Disco*, 1 noviembre 1945. Cfr. Amanda Salvioni, “Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni quaranta”, en Roberto Deidier, *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 57.

La realidad se fragmenta para narrar situaciones que son, como sugiere Alazraki, “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.”¹⁴ A través de un camino irónico-grotesco, sus personajes se sumergen en universos insensatos, monstruosos, donde la deformidad, la imperfección o la metamorfosis constituyen trampolines narrativos necesarios para una escritura de la crueldad. La introducción de un profundo sadismo que hace que “el lector sienta la afinidad entre el mundo creado y el mundo real de la experiencia; mejor dicho, [...] que el lector sienta el horror de las situaciones inventadas como si se sufrieran en carne propia”,¹⁵ determina, por un lado, una nítida diferencia respecto a los textos de Borges o Bioy Casares, pero por el otro, lo acercan al teatro de la crueldad de Artaud o a la escritura de Virgilio Piñera.¹⁶ Ejemplo de esta atrocidad, capaz de violar la imaginación del lector, es el cuento titulado “La fiesta de los enanos”,¹⁷ definido por Balderston como uno “de los más crueles de la lengua castellana, comparable con “El fiord” de Lamborghini”.¹⁸ Los enanos

¹⁴ Jaime Alazraki, *¿Qué es lo fantástico?*, en Teorías de lo fantástico, Madrid, Arco Libros, 2002, p. 277.

¹⁵ Daniel Balderston, “Los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre, 1983, p. 743.

¹⁶ Virgilio Piñera y J. Rodolfo Wilcock coincidieron en Buenos Aires a partir de febrero de 1946 hasta 1957. Los principales rasgos de la obra del escritor cubano como el absurdo, lo siniestro, la naturalización del estilo, la ironía constituyen claros rasgos en común con la obra de Wilcock. La semejanza de algunos cuentos como, por ejemplo, *Las partes* de Piñera y *Los amantes* de Wilcock, centrados en el tema de la mutilación anatómica como simulacro de la incomunicación y la colaboración del argentino en *Orígenes* (publicación del poema titulado “Monólogo de Alejandro” en el número 12 de 1946) y en *Ciclón* (publicación del cuento “La noche de Aix” en el número 3 de mayo de 1956), sugieren la posibilidad de una posible e interesante comparación entre los dos escritores.

¹⁷ Este cuento fue publicado por primera vez en español en *Ficción* (24/25, marzo-abril, 1960).

¹⁸ Daniel Balderston, “Los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”, *art. cit.*, p. 744.

Présule y Anfio viven con la viuda Guendolina conduciendo una vida de forma tranquila y feliz hasta que la pseudo-paz familiar se rompe con la llegada del sobrino de la señora, que pronto se convierte en su amante. Los enanos enloquecidos, primero, envenenan por error a la señora y después torturan y despedazan al muchacho, gozando en un extremo delirio de locura:

Excitado extrañamente por el color de la sangre, [Présule] volvió a empuñar el soldador, murmurando entre dientes: "Para qué sirve la nariz, para qué sirve la nariz." Por un resabio de consideración humana ponía especial cuidado en agrandar progresivamente los agujeros a medida que la destrucción avanzaba, para que no le faltara el aire.¹⁹

La escena de la fiesta sádica se resuelve en una comida orgiástica de los dos enanos cuyo "deleite los exaltaba por encima de las miserias de la carne, más allá del presente y del pasado, en un futuro que bien podría ser eterno; el pescado resolvía las contradicciones de la realidad."²⁰ La atrocidad de los eventos narrados se amplifica con la aséptica constatación del narrador, que parece compartir el placer sádico de los enanos. La lógica, la naturalidad del estilo y la elegancia del lenguaje contrastan con el absurdo de la situación y contribuyen a desorientar al lector. Cuando la llegada del "intruso" perturba lo conocido, lo familiar, emerge la envidia como fuerza destructora capaz de manipular las categorías del espacio y del tiempo, convirtiéndolo en un presente eterno.

El autor diluye en la narración elementos autobiográficos que acentúan el cruce entre lo ficticio y lo real y convierten la escritura en la imagen ficcionalizada "de ese imaginario de nuestra época que concibe el fragmentado e inestable sujeto moderno como hervidero de múltiples yos."²¹ Así que también el yo autobiográfico desciende los submundos de la crueldad

enmascarando su voz detrás de personajes ficticios o mezclando datos biográficos auténticos con otros inventados. Como en un viaje dantesco el autor se incluye, a veces, en la narración; su voz y juicio yacen omnipresentes en la estructura de los cuentos.²² Como diría Borges, "el poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de su tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia."²³ Wilcock es viajero incansable, observador "extrañado" irónico y distante de la crueldad del ser. Así define Pasolini este procedimiento de distanciamiento crítico:

Visitante-condenado del infierno, Wilcock, ardiendo en el fuego o debatiéndose en la pez hirviente, observa a los otros condenados: pero sufriendo –de manera salvaje, en este observar los encuentra ridículos. Su sonriente mirada cadavérica se posa sobre todo en los condenados de alguna manera parecidos a él, pertenecientes a su círculo, a su especialización. Pero su irresistible comicidad de condenado no empuja a Wilcock ni a burlarse demasiado ni a sentir por ellos piedad alguna. Describiéndolos concretiza simplemente su propia condición de "extrañamiento": la concretiza en una forma de destacado lingüístico que es, de hecho, casi filológico; y decididamente filológico lo está bajo su vestido de "ficción" narrativa.²⁴

La contemplación lúcida de la crueldad crea, como en la obra de Sade, una distancia funcional para alcanzar una contemplación objetiva de la monstruosidad congénita de lo real.²⁵ Piénsense, por ejemplo, en el cuento que abre la obra, "El caos", en el cual es fácil ver reflejada la vida de Wilcock, es decir, el tránsito de una inicial fascinación metafísica de derivación borgiana hasta la voluntad de una representación satírico-ale-

¹⁹ J. Rodolfo Wilcock, "La fiesta de los enanos", *op.cit.*, p. 75.

²⁰ J. Rodolfo Wilcock, "La fiesta de los enanos", *op.cit.*, p. 77.

²¹ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, p. 20.

²² Roberto Deidier, "Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges", en *Segnali sul nulla*, *op.cit.*, pp. 77- 88.

²³ Jorge Luis Borges, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Alianza editorial, 1999, p.11.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979. Traducción de Guillermo Piro en AA.VV., "Dossier J. R. Wilcock", *Diario de poesía*, núm. 35, primavera, 1995, p. 24.

²⁵ Daniel Balderston, "Los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *art. cit.*, p. 750.

górica de lo real. En dicho cuento, se narran las vicisitudes de un personaje bastante peculiar, último descendiente de una familia ilustre y aristocrática, apasionado por la filosofía, en particular, por “el viejo problema teológico, es decir: ¿cuál es el verdadero sentido y cuál la finalidad del universo?”²⁶ El protagonista es prácticamente sordo, carece de los dedos de las manos y del gobierno de las piernas, es estrábico, deforme y sufre de frecuentes ataques de epilepsia. La fragmentación de las partes del cuerpo es icono del derrumbamiento del yo, único y socialmente definido, inerte en las manos del azar, “de un caos de desorden y de inexistencia, un suspiro de la naturaleza, y para peor un suspiro incompleto.”²⁷ Tres son las etapas fenomenológicas que el protagonista atraviesa para alcanzar la Verdad: la primera consiste en comunicarse con sus semejantes, por esta razón se dirige en una litera conducida por dos lacayos en una fiesta de Carnaval donde la multitud lo golpea y lo insulta;²⁸ después, elige la vía de la iluminación mística pero el promontorio donde intenta alcanzar el éxtasis meditativo cae al mar, hasta que un águila marina confundiendo con un pez lo salva. Será propiamente en el nido, “lejos de todo testigo humano”, que la Verdad se revela al protagonista: “Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia [...] Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente lógica.”²⁹ Es entonces, cuando se consagra a “una especie de religión del caos”,³⁰ intentando imponerlo, administrarlo e implantarlo. Con este fin, empieza la organización de fiestas carnavalescas donde todos los órdenes se invierten, donde el desenfreno se libera y el tiempo se diluye. La “carnavalización” de la realidad, como dice Bakhtin en *La poética de Dostoievsky*, sirve para “la búsqueda tras de la ver-

dad, su provocación y, sobre todo, su puesta a prueba.”³¹ La total exploración del caos es, en realidad, imitación de la vida misma:

*Si la única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión y 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.*³²

Entre líneas se puede leer el manifiesto literario del escritor, su concepción de la literatura como imitación “un poco más desordenada” de la vida, cuyo principal fin es la representación del caos. El relato en cuestión comienza, al estilo borgiano, con una frase de Erwin Schroedinger³³ que reza “la tendencia natural de todas las cosas es el desorden,” es decir, un estado de “entropía”, de disipación. Es importante tener presente que Freud en *Más allá del principio de placer* (1920), extendiendo el psicoanálisis a los fenómenos sociales, define el impulso de muerte, llamado *Thanatos*, como tendencia hacia un estado de entropía, de inorganicidad y como “entrópico” el deseo de indiferenciación entre el yo y el otro. La ruptura de los límites del yo vértebra el núcleo temático de la obra de Wilcock, como bien demuestra la contemplación del narrador de “El caos”, de matiz metaliterario, de una pintura de la Edad Media en la cual se representa la danza de la muerte. La alegoría sugiere al protagonista y al lector la idea que la necesidad de controlar el caos es, en definitiva, una mera ilusión.

El procedimiento del distanciamiento irónico se utiliza también en dos relatos de matriz autobiográfica: “Los donguis”, incluido en la *Antología de la literatura fantástica* (1965) de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo y “La noche de

²⁶ J. Rodolfo Wilcock, “El caos”, *op.cit.*, p. 8. Publicado por primera vez en español en *Sur* (núm. 263, marzo-abril, 1960).

²⁷ J. Rodolfo Wilcock, “El caos”, *op.cit.*, p. 29.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ J. Rodolfo Wilcock, “El caos”, *op.cit.*, p. 30.

³⁰ J. Rodolfo Wilcock, *op.cit.*, p. 31.

³¹ Cfr. Jackson, *op.cit.*, p. 12.

³² J. Rodolfo Wilcock, “El caos”, *op.cit.*, p. 36.

³³ Erwin Schroedinger publica en inglés en 1945 un breve libro titulado *What is Life?* al cual Wilcock se refiere.

Aix”.³⁴ En el primero, evocación inquietante de la estadía en Mendoza del escritor, no es difícil identificar en el apetito mortal de los donghis, especie subterránea y omnívora de gusanos conquistadores que minan la seguridad del hombre, la autoridad antidemocrática político-militar. La desconcertante complicidad del protagonista, que se aprovecha de las bestias monstruosas para eliminar a las amantes no deseadas, es símbolo de la corrupción social. La huella autobiográfica permanece indeleble como acto reivindicativo “de justificación del “yo” frente a los “otros”³⁵ no sólo en “La noche de Aix”, narración del sueño de Guido Falcone, alter ego del autor, en la alusión al bombardeo de la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955,³⁶ sino también en los cuentos “Felicidad” o “Vulcano”,³⁷ verdaderos apólogos anti-peronista de atmósfera opresiva y dictatorial.

En un presente eterno, suspendido entre pasado y futuro, en un espacio cuya coordenadas inexistentes subrayan el artificio de la ficción, los relatos celebran la soledad del hombre en un hervidero de fuerzas oscuras, sean esas interiores o exteriores, que corroen los límites del yo. El *oximoron* narrativo nace de una condición de aislamiento que por una parte, es vía necesaria para alcanzar el sentido de la existencia pero, por otra, es camino hacia la inexistencia. La plenitud de la condición humana quizá se consiga un momento antes de la muerte, como sugiere el narrador de “Hundimiento”, relato en el cual Ulf Martin, después de asesinar al amante de su

novia, recibe como castigo de su *hybris* el hundimiento del barco donde se encuentra: “Si ha sido un hombre, lo ha sido solamente un instante antes de la muerte.”³⁸

Cada experiencia de la soledad, descrita en la obra, muestra aislamientos infligidos -como en la relación víctima-verdugo de “Vulcano”-, míticos -en la desacralización de las figuras de Parsifal o Casandra-, perseguidos -en “La fiesta de los enanos”-, pero todos, en igual medida, gritos de la imposibilidad de comunicación con el otro, con la sociedad, cuyo reconocimiento es *conditio sine qua non* para la afirmación del yo. La metamorfosis del cuerpo, la anormalidad, la deformidad son alegorías de la incomunicación con el otro. Es emblemático el cuento titulado “La engañosa”, donde el cuerpo de la amante resulta grotescamente compuesto de una extraña materia que se deshace en la manos del protagonista:

“Introduje dos o tres dedos para ver qué era eso, y extraje un pedazo de esa extraña materia que por otra parte se me estaba ya casi desmoronando en la boca, vi que por las minúsculas galerías asomaban millones de gusanos [...]”³⁹

Volviendo a la frase inicial del autor según la cual la premisa de la felicidad sería el equilibrio entre soledad y comunicación, podemos concluir que esta esperanza se tiñe de tintas utópicas para los múltiples yos, para quienes sólo queda la irónica seguridad de “que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría en ella”, la certeza, es decir, que “constituía la mejor confirmación de la esencia misma de la experiencia, que era la soledad.”⁴⁰

Epílogo

En la escritura wilcockiana, el lector es cómplice del escritor en el viaje hacia un espacio literario fascinante por incomprensible, desconocido, capaz de romper con los cánones de la

³⁴ Publicado por primera vez en español en la revista cubana *Ciclón* en el número 3 de 1956. Este cuento evoca un viaje que Wilcock realizó a Europa a comienzos de 1951 acompañado por Silvina Ocampo y Bioy Casares, como consta en las memorias de este último: “Wilcock salió a conocer la ciudad, se perdió y, cuando volvió estaba cerrado. Durmió en un baldío, tapado con papeles, diarios y piedras.” (Adolfo Bioy Casares, *Memorias* Barcelona, Tusquets, 1995, p. 131). Wilcock cuenta este episodio transfigurando su imagen con tintas fantásticas y metaliterarias.

³⁵ J. María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, p. 211.

³⁶ Daniel Balderston, “La literatura antiperonista de J. R. Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, núm. 135-136, 1986, p. 576.

³⁷ “Vulcano” fue publicado en *Tempo presente*, II, 9-10 en 1957 y “Felicidad” en *Il Mondo*, el 29 de julio de 1958.

³⁸ J. Rodolfo Wilcock, “Hundimiento”, *op.cit.*, p. 130.

³⁹ J. Rodolfo Wilcock, “La engañosa”, *op.cit.*, p. 150.

normalidad e indagar los matices del espectro del no-sentido desde su comicidad hasta sus trágicas consecuencias. El rechazo hacia una "literatura-producto" fácilmente consumible, obvia y mera imitación de la narrativa del siglo XIX o del siglo XX, la violación de la contemplación de una belleza canónica, congelan la obra de Wilcock al silencio. Sólo recientemente la crítica ha vuelto a descubrir la obra de un escritor, gracias a un hilo de Ariadna tejido en este caso por escritores contemporáneos como Vila-Matas o Roberto Bolaño, hilo indispensable para que la crítica recoja, como destaca Roberto Deidier,⁴¹ el interesante desafío que propone la obra de un escritor como Rodolfo Wilcock. Por esta razón parece oportuno concluir este estudio con la apelación lanzada por Roberto Bolaño:

*El libro de Wilcock me devolvió la alegría, como sólo pueden hacerlo las obras maestras del humor negro, como los Aforismos de Lichtenberg o el Tristram Shandy de Sterne. Por supuesto, el libro de Wilcock pasó de puntillas por el escaparate de las librerías. Hoy, diecisiete años después, sale la segunda edición. Si quieren reírse, si quieren mejorar su salud, cómprenla, róbenla, pídanla prestada, pero léanla.*⁴²

Bibliografía

- AA.VV.: "Dossier J. R. Wilcock", *Diario de poesía*, núm. 35, primavera, 1995, pp. 13-25.
- Alazraki, Jaime: "¿Qué es lo fantástico?", en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- Alberca, Manuel: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Balderston, Daniel: "Los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre, 1983, pp. 743-752.
- : "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock", *Revista Iberoamericana*, núm. 135-136, 1986, pp. 573-581.
- Bioy Casares, Adolfo: *Memorias*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- Bolaño, Roberto: *Entre paréntesis*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis: *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Alianza editorial, 1999.
- Cenati, Giuliano: "I racconti del caos" e i mondi possibili di Juan Rodolfo Wilcock", en ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano, vol. LIX, fasc. II, maggio-agosto, 2006, pp. 169-202.
- Deidier, Roberto (ed.): *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002.
- Episcopo, Giuseppe: "Mise en crauté. Le forme Della crudeltá nella narrativa di Federico Tozzi": en *Strumenti Critici*, año XX, núm. 1, enero, 2005. pp. 27-70.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XIX, 1978
- Jackson, Rosemary: *Fantasy Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.
- Laddaga, Reinaldo: *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- : *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Pasolini, Pier Paolo: *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.
- Pozuelo Yvancos, José María: *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

⁴¹ Roberto Deidier, "Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges", en *Segnali sul nulla, op.cit.*, p. 81.

⁴² Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, p.150.

Rosemary, Jackson: *Fantasy Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986.

Serna Mercedes; Cervera Vicente: "Introducción", notas y edición de *Cuentos Fríos. El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, 2008.

Vila-Matas, Enrique: *Aunque no entendamos nada*, Santiago de Chile, J.C. Sáez Editor, 2003.

Wilcock, Juan Rodolfo: *El caos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 121.

-----, *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi Edizioni S.P.A., 1972.

Zonana, Victor Gustavo: "De viris pessimis: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock", en *Rilce Revista de Filología hispánica*, núm. 16, 2000, pp. 673-690.

PAOLA MANCOSU

Universidad de Barcelona