



TESIS DOCTORAL

Tesista: Jeremías Bourbotte

Director: Santiago Venturini (IHUCSO Litoral – CONICET – UNL)

Codirectora: Carina González (UNSAM – LICH – CONICET)

La autotraducción en el proyecto autorial de Juan R. Wilcock (1960 – 1963)

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y al Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHuCSO) por permitirme el desarrollo de esta tesis doctoral.

A mis directores, Santiago Venturini y Carina González, por haber confiado desde un principio en este proyecto académico y por sus indicaciones metodológicas y su compromiso institucional.

A quien fuera, en la práctica, un tercer director a la distancia, además de un amigo y un Virgilio durante mis periplos italianos, Andrea Gialloredo.

Al Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale el cual, a través de una beca, me brindó la posibilidad de consultar y estudiar el material alojado en diferentes archivos y bibliotecas en Italia.

A Ernesto Montequin, por brindarme una entrevista y haber acogido mis consultas sobre el autor.

A las distintas personas que contribuyeron con sugerencias, información o materiales a la investigación: Annalisa de Meis, Stefano Tieri, Marisa Monteferrì, José de Souza Muniz, Ivana Chialva, Kelvin Falcão Klein, Florencia Ferrante, Daniel Raffini y Silvia Cattoni.

A Daniel Link y Diego Bentivegna, por su generosidad y su entusiasmo en el ordenamiento del archivo digital del autor.

Al personal de las bibliotecas y archivos consultados tanto en Argentina como en Italia a quien debo su diligencia.

A mi familia y amigos y, en particular, a mis padres.

A mi compañera, Valentina.

ÍNDICE

PORTADA	1
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	11
1. PROBLEMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN	12
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
2. 1. Contribuciones críticas iniciales.....	15
2. 2. Contribuciones críticas recientes.....	17
3. PERSPECTIVA TEÓRICA Y METODOLÓGICA	21
3. 1. El «proyecto autorial» y el análisis de la trayectoria del autor	21
3. 2. Reescritura y autotraducción literaria.....	26
3. 3. La autotraducción como forma específica de reescritura	29
3. 4. El multilingüismo de Wilcock y su relación con las literaturas europeas	32
3. 5. El caso de Wilcock en el espacio de intercambios entre la literatura argentina y las literaturas europeas	37
3. 6. Movilidad textual y configuración material de los textos autotraducidos	43
PRIMERA PARTE	49
Capítulo 1	50
1. 1. Antecedentes a propósito de los cuentos de <i>Il caos</i> y su reescritura	50
1. 2. La opacidad de la autotraducción en <i>Il caos</i> y su lugar en el catálogo Bompiani	51
1. 3. Autotraducción asistida, aceptabilidad y ambivalencias de la primera edición de los cuentos de <i>Il caos</i>	63
1. 4. La reedición adelphiana y el reordenamiento del proyecto autorial en los años 70-69	
Capítulo 2	77
2. 1. <i>Fatti inquietanti</i> en la colección «Cose d’oggi»	77
2. 2. La circulación de artículos en castellano e italiano a fines de los años 50 y el carácter problemático de la autotraducción en <i>Fatti inquietanti</i>	81
SEGUNDA PARTE.....	97
Capítulo 3	98
3. 1. Sobre el material autotraducido en la poesía del autor y problemática general	98
3. 2. La colección «La Fenice» de Guanda y la configuración material de <i>Poesie spagnole</i>	100

3. 3. El proyecto poético entre <i>Sexto</i> y <i>Luoghi comuni</i>	113
3. 4. El diseño de <i>Luoghi comuni</i> en «La Biblioteca delle Silerchie»	135
3. 5. El «malentendido estructural» en la «Nota» de Giacomo Debenedetti.....	144
TERCERA PARTE.....	154
Capítulo 4	155
4. 1. <i>Los traidores</i> , el proyecto de teatro «neoisabelino» y el ideario de <i>Poetry and Drama</i> de T. S. Eliot	155
4. 2. El programa cultural de Bompiani y las características materiales del <i>Teatro</i>	165
4. 3. Los artículos sobre el teatro moderno.....	173
4. 4. El proyecto de un teatro en prosa y en verso en la Roma del <i>Nuovo Teatro</i>	181
4. 5. El manuscrito mecanografiado «Dido»	185
4. 6. El sistema intertextual entre <i>Luoghi comuni</i> y <i>Teatro in prosa e versi</i>	190
CONCLUSIÓN.....	203
ANEXOS.....	216
Entrevista a Ernesto Montequin (2018)	217
BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y PARTICULAR	220

«Johnny afanosamente quiere sobrevivir; morir lo menos posible...Atesora todo lo escrito; no solamente las cartas, las notas biográficas y contratapas de cubiertas de libros, aun los borradores de esas producciones y los borradores de los borradores. Acaso deja los materiales de todo lo que sucesivamente él fue, para que nada falte en la hora de reconstituirlo y resucitarlo. Tal vez piensa que por un fragmento de uña que falte quizá no funcione de nuevo el alma», diario de Adolfo B. Casares, año 1967 (2021:165).

INTRODUCCIÓN

1. PROBLEMA GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN

Entre 1951 y 1957, el escritor Juan Rodolfo Wilcock llevó a cabo traslados sucesivos entre la ciudad de Buenos Aires y Europa. Hacia 1951, realizó su primer viaje al Viejo Continente junto a Adolfo Bioy Casares, Marta Mosquera y Silvina Ocampo. Entre 1953 y 1954 permaneció en la ciudad de Londres y trabajó como traductor en la *Central Office of Information* y como colaborador en la BBC para Latinoamérica. Tras volver a la capital argentina en noviembre de 1954, partió a Roma en marzo de 1955 donde es sabido que colaboró con la sección en español del diario *L'Osservatore romano*. Terminada la llamada «Revolución Libertadora» en septiembre de 1955, el escritor regresó a Buenos Aires en diciembre de ese año. Por último, entre mayo y junio de 1957, se trasladó definitivamente a Italia y adquirió, en 1960, su casa de campo en la ciudad de Velletri, provincia del Lazio.

En el curso de estos viajes, Wilcock publicó *Sexto* (1953), el último de una serie de poemarios en lengua castellana que había escrito durante el período juvenil (1940–1945). Además, en colaboración con Silvina Ocampo, dio a conocer la pieza teatral *Los traidores* (1956). Entre 1956 y 1960 se extendió un hiato en el que no figuran libros publicados. Sin embargo, en un período de cuatro años —entre 1960 y 1963—, el escritor logró publicar cinco libros en editoriales relevantes de Italia: *Il caos* (1960a), *Fatti inquietanti* (1961a) y *Teatro in prosa e versi* (1962a) en Bompiani; *Luoghi comuni* (1961b) en Il Saggiatore y *Poesie spagnole* (1963) en Guanda.

En esta tesis, en primer lugar, se rastrearon e identificaron textos literarios y distintas fuentes textuales con el objetivo de relevar el material escrito por Wilcock previo a la publicación de sus primeros libros italianos. Este material, a rasgos generales, procede de revistas literarias y culturales, colecciones y catálogos editoriales, archivos públicos —pertenecientes a hemerotecas y a bibliotecas— y archivos privados. En segundo lugar, se realizó la consulta de correspondencia inédita entre el autor y sus editores italianos —en particular, Valentino Bompiani y Luciano Foà— y el agente literario austríaco Erich Linder presentes en el *Archivio Bompiani* del periódico *Corriere della Sera* y el Fondo Linder y en el Fondo Foà del *Archivio della Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori*, ambos radicados en la ciudad de Milán.¹ Por último, se realizó una entrevista con el

¹La documentación presente en el Fondo Mondadori fue consultada en su sede en la ciudad de Milán, pero no se accedió a los permisos de reproducción de la correspondencia Wilcock–Linder y Wilcock–Foà, motivo por el cual no ha sido citada directamente en esta tesis. Por el contrario, la documentación presente en el Fondo Corriere della Sera pudo consultarse en sede y se contó con el permiso para reproducir y citar el material existente en el cuerpo de la tesis. Ambas fuentes permanecen inéditas al público.

curador académico de la Biblioteca y Archivo del Observatorio Villa Ocampo y albacea de la obra literaria de Wilcock, Ernesto Montequin (2018).

En principio, si se coteja la producción literaria del período 1960–63 con los libros publicados en Argentina, se verifica la existencia de numerosas versiones en lengua italiana de textos previamente aparecidos en castellano. En su configuración material, el volumen *Poesie spagnole* (1963) pone de manifiesto la reescritura de poemas castellanos juveniles en su propia edición. Se trata de una antología de poemas cuya selección fue extraída de los primeros libros del autor —desde *Libro de poemas y canciones* (1940) hasta *Sexto* (1953)—. A diferencia de los primeros libros del mismo período, la edición de Guanda presenta una estructura *a fronte* que invita al lector a cotejar las versiones de un poema, tanto en castellano como en italiano.

Por otra parte, en *Luoghi comuni* pueden reconocerse poemas aparecidos en *Sexto* que fueron incluidos con posterioridad en este poemario. Cabe destacar asimismo la traducción de los poemas «La noche de San Juan» y «Villa Barberini», publicados respectivamente en el diario *La Prensa* en 1956 y en la revista *Sur* en 1959 y aparecidos en *Luoghi comuni*. A su vez, los cuentos que integraron el volumen *Il caos* fueron inicialmente publicados en castellano en distintas revistas literarias. Además, los fragmentos satíricos que componen *Fatti inquietanti* provienen de una serie de artículos publicados por el escritor en ambas lenguas a fines de los años 50. Por último, el drama titulado «Giulia Domna» es una versión en italiano de *Los traidores*.

Por otro lado, es necesario considerar también un material inédito redactado en castellano y producido a mediados y a fines de los años 50, aproximadamente. Según Ernesto

Por otro lado, las ediciones de los diarios *La Nación* y *La Prensa* y de las revistas *Sur* y *Ficción* fueron consultadas en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Congreso de la Nación en Buenos Aires, así como en el Archivo Provincial de Paraná y en el Archivo Provincial de Santa Fe.

Las ediciones de *Tempo Presente* fueron recuperadas a través de la Biblioteca Digital Gino Bianco. Los ejemplares de la revista *Botteghe oscure* fueron consultados en el palacio de la Fondazione Caetani en Roma. Las piezas teatrales aparecidas en la revista teatral *Sipario* se encontraron disponibles tanto en la Biblioteca Nazionale como en la Biblioteca Museo Teatrale (SIAE) de la misma ciudad. También se consultaron diversos textos inéditos en el Fondo Giacomo Debenedetti del Archivo Contemporaneo Bonsanti (Florencia) y en el Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei de la Università degli Studi di Pavia (Pavía). Allí constan el epistolario mantenido entre Wilcock y Bianca Borletti publicado por Anna Longoni (2001) y diversos recortes de diarios que, sin embargo, no guardan directa relación con el problema abordado por esta tesis, razón por la cual no se han citado. Asimismo, fueron de utilidad el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) y el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) para la consulta de diferentes revistas en las que se registran colaboraciones del autor.

Por último, el manuscrito mecanografiado titulado «Dido» ha sido recuperado del archivo privado de Daniel Balderston por intermedio de la co-directora de este trabajo, Carina González, quien lo ha dispuesto para su consulta y análisis.

Montequin (2018), buena parte de los poemas que integran *Luoghi comuni* así como las piezas de teatro que figuran en *Teatro in prosa e versi* provienen de borradores traducidos por el autor durante la publicación de los volúmenes. Con respecto a esta cuestión, en esta tesis se ha recuperado una versión mecanografiada de título «Dido» que corresponde a la pieza «Didone» la cual forma parte de *Teatro in prosa e versi*.

El relevamiento de los textos dio lugar a una serie de interrogantes que constituyen el problema a abordar en esta investigación: ¿por qué existieron versiones en lengua italiana de textos publicados o inéditos previamente redactados en castellano? ¿En qué medida y de qué manera dichos textos contribuyeron a configurar la literatura del período 1960–63? ¿Qué relaciones existen entre los textos y por qué se publicaron de forma sucesiva en este período? ¿Por qué, a diferencia del resto de las ediciones de sus primeros libros en Italia, sólo el volumen *Poesie spagnole* explicita la existencia de un material traducido? El objetivo de esta tesis doctoral es, por lo tanto, contribuir a la comprensión de los procesos de reescritura, selección y edición de los libros de Wilcock en sus primeros años en Italia.

Esta tesis sostiene que entre 1951 y 1959, aproximadamente, el escritor redactó un repertorio de textos en lengua castellana —algunos publicados en Argentina; otros, inéditos— que conformaron un proyecto autorial iniciado a partir de su distanciamiento de los preceptos estéticos de su poesía juvenil y de la llamada Generación del 40. En conjunto, este repertorio, a través de su selección y autotraducción al italiano, dio forma a los primeros libros publicados entre 1960 y 1963. Debido a las características materiales de la edición de dichos textos, tales procedimientos permanecieron parcialmente invisibles para el nuevo lector. Sin embargo, a diferencia del resto de los libros del período, el poemario *Poesie spagnole* puso en evidencia la intervención de Wilcock en el campo cultural italiano en este período.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El proyecto autorial y la autotraducción en la obra literaria de Wilcock en el período 1960–63 presentan ciertos antecedentes a considerar. Es apreciable un cambio en el acceso a las fuentes de información, a los materiales publicados y a las contribuciones críticas acumuladas. Por consiguiente, se han distinguido los antecedentes que se registran desde fines de los años 80 con respecto a aquellos que se registran en los tiempos

recientes, es decir, entre los congresos celebrados a propósito de la obra del autor y las respectivas publicaciones de sus actas entre 2020 y 2023.

2. 1. Contribuciones críticas iniciales

Tras el fallecimiento del escritor en la localidad de Lubriano (Italia) en 1978, un primer acercamiento crítico a su obra fue la aparición del ensayo de Ricardo Herrera (1988). Para Herrera, *Sexto* (1953) y los cuentos de *Il caos* llevaron a cabo una ruptura en términos estéticos con respecto a los cinco poemarios precedentes de la poesía juvenil del autor, así como de las convenciones de orden neorromántico y neoclásico de la denominada Generación de los años 40 en Argentina. Así, Wilcock habría iniciado un distanciamiento con relación a las convenciones poéticas a las que él mismo representaba. En particular, *Sexto* constituiría una bisagra en su poesía y, por añadidura, en la obra literaria que comenzó a esbozarse durante los traslados a Londres y a Roma entre 1953 y 1957.

Años después, en 1995, se publicó un «dossier» de reseñas y ensayos sobre Wilcock en el número 35 de la revista literaria *Diario de Poesía* —puede agregarse a este respecto la traducción de «Los tres estados» de Guillermo Piro en el número 43 de la misma revista (1997)—. El dossier propuso traducciones, reseñas y comentarios críticos que pusieron de relieve su obra y ampliaron su discusión en Argentina. Al mismo tiempo, algunos sellos editores locales —Emecé, Losada y Sudamericana— tradujeron buena parte de la producción en lengua italiana del autor.

En Italia, el crítico y poeta Roberto Deidier organizó el primer congreso dedicado a la figura de Wilcock, el cual fue celebrado en Roma en 1999. Las actas de dicho congreso se recogieron años después en un volumen titulado *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock* (2002). En su contribución a la cuestión del cambio de lengua del autor, el propio Deidier juzgó que el poeta tendió a asumir, a propósito de su «Introduzione» en *Poesie spagnole*, una cierta toma de distancia respecto de su poesía juvenil (2002). Posteriormente, Alejandro Patat (2010) propuso un análisis de las estrategias de traducción llevadas a cabo en la versión en italiano de los poemas de *Poesie spagnole*, concluyendo que el texto poético mantiene el contenido intrínseco a su original en castellano, aunque adaptando distintos recursos formales, con el fin de volver aceptable dicho texto a la cultura italiana.

Por otra parte, a propósito de *Il caos* (1960a), la primera edición italiana había brindado escasos datos bibliográficos y biográficos acerca del título y de su autor. Análogamente,

sus reediciones por Adelphi (1974a) y por Sudamericana (1974c) no dispusieron de mayores datos con respecto a la reescritura de los cuentos. Con todo, hacia 1999, el sello Sudamericana reeditó el volumen *El caos* y agregó una «Nota al texto» a cargo de Ernesto Montequin, quien compiló y referenció las diferentes versiones de los cuentos existentes —dicha nota fue ampliada en 2015 a través de la reedición de los cuentos por parte del sello La Bestia Equilátera—. Tal información permitió conocer la existencia del proceso creativo de los cuentos del autor previo a su primera edición.

Estos dos libros —*Il caos* y *Poesie spagnole*— fueron abordados con relación al llamado «cambio de lengua» (Cattoni, 2007:101) en la producción literaria de Wilcock. Por su parte, Carina González propuso el concepto de «escritura migrante» (2013:37) para designar la apropiación y el uso que el escritor llevó a cabo de diferentes tradiciones literarias y de lenguas extranjeras, operaciones que constituyen uno de los principales aspectos de su poética. De manera similar, Judith Podlubne y Alberto Giordano atribuyeron a Wilcock la capacidad de adoptar y abandonar determinadas lenguas europeas con arreglo a motivos económicos, políticos y literarios a través de un voluntario distanciamiento de la literatura argentina y de la centralidad de Borges (2000:385–387). De esta manera, algunos abordajes críticos establecieron que la ruptura estética tuvo lugar a partir de la adopción de la lengua italiana. Dicho cambio resultó visible en el estilo literario, en los tópicos y en los procedimientos desarrollados por parte de su literatura italiana, en especial por su narrativa (Cattoni, 2007; 2015). El descentramiento y la marginalidad de Wilcock respecto del canon literario argentino se manifestaría en la irreverencia de su escritura una vez agotado el lirismo intimista de su poesía juvenil (Alemany Bay, 2000; Suárez Hernán, 2009; 2010). Así, ya en los cuentos de *Il caos*, el escritor ensayó una cierta «estética de la crueldad» (Balderston, 1983), legible en la inscripción de la violencia sobre el cuerpo y en la representación satírica del orden peronista (Balderston, 1986a; 1986b), procedimientos narrativos que se distinguen por insistir sobre las formas de la disolución de todo orden simbólico tal como caracteriza a la significación del caos en cuanto entropía física (Laddaga, 2000).

En tal sentido, el traslado a un nuevo campo nacional y la consecuente adopción de la lengua italiana habría posibilitado un cambio desde la estética del sublime de su poesía juvenil a la ironía burlesca de los cuentos de *Il caos* asociado a un estilo literario que, sin embargo, no abjuró de la pretensión de elocuencia típica de las primeras tentativas literarias (Cenati, 2007). En definitiva, la conjunción entre una escritura refinada con los nuevos componentes de humor satírico, el vulgar y el grotesco colocó a Wilcock, en sus

inicios literarios en Italia, en las corrientes experimentalistas de la narrativa de los años 60 (Gialloreto, 2013).

Otros abordajes críticos han procurado relativizar una ruptura demasiado radical en la poética de Wilcock, señalando algunos aspectos de su obra bilingüe que entrañan una cierta continuidad. Víctor Gustavo Zonana (1998) sostuvo que los procedimientos de la alegoría y de la reescritura, así como la preocupación por la corrección y la perfección de la forma literaria suponen constantes de su literatura. Javier Gasparini amplió en alguna medida dicho aporte al proponer la existencia de un «ideario clásico de la escritura» en la producción literaria de Wilcock (2014:29), ideario que aspiraría a alcanzar, con arreglo a la lengua latina y un *corpus* de autores canónicos, una cierta pureza lingüística reconocible en un estilo literario caracterizado por la exclusión de usos lingüísticos regionales o locales. Por último, Diego Bentivegna (2005) postuló una continuidad estética e ideológica entre sus textos castellanos e italianos a través de su trayectoria prolífica como traductor, tanto en Argentina como en Italia.

Así, por una parte, en las contribuciones críticas iniciales, las características materiales de *Poesie spagnole* y la información proporcionada por la «Nota al texto» en la reedición argentina de los cuentos de *Il caos* sugerían la existencia de dos casos de reescritura en el período 1960–63 aunque sin plantearse expresamente el problema de la autotraducción en la obra literaria del autor. En el análisis de la reescritura y del cambio de lengua en el autor, se requería aún de un análisis y puesta en relación de los libros publicados en el mismo período (*Luoghi comuni*, *Fatti inquietanti* y *Teatro in prosa e versi*) con los casos estudiados de *Poesie spagnole* y de los cuentos de *Il caos*. Por otra parte, la crítica abocada a Wilcock señalaba que, en la producción literaria en ambas lenguas, se extendía un hiato marcado por la ruptura estética y por la autocrítica de su poesía juvenil iniciada en *Sexto* y en los primeros cuentos castellanos.

No obstante, todavía permanecía vacante y sin tratamiento la producción literaria que había tenido lugar durante los años 50, es decir, los textos que integraron el proceso creativo desplegado desde *Sexto* y los primeros libros italianos del autor, así como el modo en que estos fueron objeto tanto de reescritura como de edición en Italia.

2. 2. Contribuciones críticas recientes

En 2019, en ocasión del centenario del nacimiento del autor, dos congresos tuvieron lugar en Italia. El primero fue celebrado en el mes de abril en la Università della Sapienza en

Roma y fue organizado por los críticos Giorgio Nisini y Roberto Deidier; el segundo, en la ciudad de Chieti por intermedio del crítico Andrea Gialloreto, perteneciente a la Università «Gabrielle D'Annunzio» di Chieti–Pescara en el mes de diciembre. El primer congreso publicó sus actas a través de la editorial Quodlibet con el título *L'eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock*; el segundo, a través de la revista *Nuova Corrente* impresa por la editorial Interlinea Edizioni y con el título «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock*. Es preciso agregar que algunos avances de ponencias del congreso celebrado en Chieti aparecieron previamente en la revista brasilera *Mosaico Italiano* en enero y marzo de 2020 a cargo de los críticos Andrea Saturbano y Patricia Peterle.

Veinte años después de la organización del primer congreso en torno a la figura del autor, la publicación de estas actas supuso la aparición de nuevas contribuciones críticas, la localización bibliográfica de materiales no considerados con anterioridad y la formulación de problemas de análisis y conjeturas que ampliaban o esclarecían aspectos aún por determinar de las prácticas de Wilcock como traductor, autotraductor, narrador, poeta, dramaturgo y periodista, tanto en Argentina como en Italia. Además, los eventos permitieron un intercambio entre críticos con el propósito de una cooperación conjunta. Así, en estos volúmenes figuran acercamientos a la trayectoria del escritor en el periodismo sudamericano y europeo; ensayos y artículos abocados al análisis de la literatura de inventario —*Fatti inquietanti, La sinagoga degli iconoclasti, Lo stereoscopio dei solitari, Il libro dei mostri*—; ensayos sobre su poesía castellana e italiana desde los primeros poemas juveniles al volumen antológico *Poesie* de 1980; la aparición de artículos que reflexionan sobre la pieza teatral *Los traidores* y su relación con el teatro italiano y, por último, diversas reflexiones en torno al estatuto de la novela en Wilcock y sus consideraciones acerca de este género.

A su vez, en agosto de 2023, promovido por Daniel Link y Diego Bentivegna, en el marco del Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) y la Maestría en Humanidades Digitales (MHD) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, se celebró el VII Coloquio Literatura y Margen: Juan Rodolfo Wilcock en la ciudad de Buenos Aires. Durante dicho evento fue presentado el Proyecto AWOC (Archivo Wilcock Ordenado y Centralizado), cuyo objetivo principal radica en organizar un archivo digital bilingüe con la obra dispersa (en castellano y en italiano) del autor.

Por otra parte, es preciso agregar la correspondencia del autor con su amigo y escritor Adolfo B. Casares (2021) y con la escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2021).

También es preciso destacar el trabajo de Florencia Ferrante, *Juan Rodolfo Wilcock critico* (2022), quien ha relevado la actividad de Wilcock en diversas publicaciones periódicas, así como un ensayo de Manuel Moyano Palacios (2023) quien ha explorado la definición de vanguardia del autor en una serie de artículos titulados «Interviste a se stesso» en el contexto de la discusión estética a propósito del problema del vanguardismo y del arte en Italia en 1964.

Entre los problemas discutidos, se destaca, el de la práctica de la autotraducción de su obra literaria y su relación con el proyecto autorial de Wilcock en el período 1960–63. Así, en el congreso celebrado en Chieti, se expuso un avance preliminar de esta tesis doctoral titulado «L'autotraduzione in Wilcock: descrizione di un problema» (2020), el cual fue publicado en la revista *Mosaico Italiano* y en la revista *Nuova Corrente* con el título «L'autotraduzione in Wilcock: materiali, domande, ipotesi» (2022). A partir de materiales relevados en ese momento de la investigación, se postuló la existencia de formas de reescritura en *Luoghi comuni* y en *Teatro in prosa e versi*. Estas dos obras literarias no contaban con antecedentes de análisis en cuanto autotraducciones de manera que invitaban a ampliar y profundizar la comprensión existente en torno al proceso creativo llevado a cabo por parte del autor durante los años 50 antes de su arribo a Italia. Con relación a esta cuestión, Deidier propuso nuevas reflexiones (2020; 2022). El crítico amplió su perspectiva de análisis en el ámbito de la poesía del autor, específicamente en los casos de *Poesie spagnole* y *Luoghi comuni*. Deidier consideró que, si bien la «Introduzione» a las *Poesie spagnole* representaba una toma de distancia respecto de su poética juvenil, *Luoghi comuni*, por el contrario, consumaba el proceso autocrítico que el propio autor había sometido a sus poemas en los años 50. Para el crítico, es necesario, por lo tanto, analizar el hiato existente entre 1945 y 1953 de los poemas juveniles, ya que *Sexto* representaba, en ese sentido, una primera ruptura de su poesía argentina de ascendencia neorromántica y neoclásica. Por su parte, la crítica Patricia Peterle (2020; 2022) examinó la poesía italiana del autor, ponderó sus principales aspectos y distinguió los distintos cambios estéticos que, entre 1961 y 1980 —es decir, entre *Luoghi comuni* y el volumen antológico *Poesie*—, caracterizaron a la poesía italiana de Wilcock. Para la autora, *Luoghi comuni* introdujo, a través de la traducción de algunos poemas de *Sexto* y del traslado del poeta a Italia, un cambio estético marcado por el cambio de lengua, de cultura y de lector. Años después, ya concluida la actividad de reescritura de *Luoghi comuni* y de *Poesie spagnole*, la transformación del poeta incurrirá en una elucubración

cada vez más densa y abstracta acerca del vínculo entre el lenguaje y la muerte en *La parola morte* (1968).

Además de las consideraciones sobre la autotraducción en los primeros libros italianos de poesía, figuran también aportes acerca de la relación entre el teatro italiano de Wilcock y su reescritura. La crítica María Belén Hernández González (2022) analizó el componente humorístico presente en *Los traidores* y destacó el trabajo de Ocampo y Wilcock con respecto a los procedimientos de la ironía, el absurdo y el humor satírico. A su vez, Daniel Raffini (2022) exploró los orígenes del teatro de Wilcock en *Los traidores* y sostuvo que la obra teatral presenta una conjunción entre el estilo trágico clásico y el estilo cómico asociado al grotesco, al fantástico y al absurdo con el fin de satirizar el gobierno peronista en Argentina.

Por otra parte, con relación al caso de *Fatti inquietanti*, algunas contribuciones críticas relevaron la utilización de las fuentes textuales de las que Wilcock se había servido para componer dicho volumen, así como interpretado el procedimiento narrativo que lo distingue. El crítico Giorgio Nisini se ha ocupado específicamente de este caso. En sus diversas contribuciones (2020; 2021; 2022), ha analizado la hibridación de los géneros periodísticos frecuentados por el escritor tales como la crónica, el artículo periodístico, la nota y la reseña. Así, ante todo, Nisini ha resaltado que la mayor parte de las fuentes de los textos de *Fatti inquietanti* proceden de la revista *Tempo Presente* dirigida por Nichola Chiaramonte e Ignazio Silone con quienes Wilcock colaborara a partir de su traslado a Roma en 1957. En general, Nisini (2021) ha observado que el procedimiento de invención de un inventario consiste en una utilización de la verosimilitud realista de percepción de lo real para, una vez montado el relato breve, introducir distintos elementos disruptivos de dicha lógica, a saber: la inscripción del *nonsense*, la distopía, el fantástico, la referencia mitológica, la descripción grotesca, la ironía y la parodia de textos canónicos. En ese marco, Kelvin Falcão Klein (2018; 2022) ha observado que *Fatti inquietanti* constituye el primer ejemplar de lo que denomina una literatura de inventario, es decir, un tipo de libro literario que se caracteriza por clasificar o tipificar elementos con el propósito de volverlos objeto de sátira o parodia (2018:53–57). Por su parte, Paolo Giovannetti (2022) ha agregado que la narración de hechos en *Fatti inquietanti*, aunque absurdos o desopilantes, pueden remitir a un hecho referible, mientras que en *Lo stereocopio dei solitari*, *Libro dei mostri* y *La sinagoga degli iconoclasti* las figuras y hechos representados son imaginarios. Lo que liga, entonces, este *corpus* es la unidad de la narrativa breve (*short story*) que apunta a desmontar un lugar mediante procedimientos

de orden irónico, paródico o afines al *nonsense*. Por último, puede agregarse la compilación —no exhaustiva— de las colaboraciones del autor en diarios italianos en el volumen curado por el sello Adelphi, *Il reato di scrivere* (2015a).

No obstante, es necesario señalar que el relevamiento de las fuentes textuales de *Fatti inquietanti* no ha considerado aún la actividad periodística de Wilcock en Argentina, actividad que dio lugar a una prolífica producción de textos durante mediados y fines de los años 50 y que, en parte, fueron recuperados en el mencionado libro. De ahí que, en este estudio, el relevamiento de esta actividad permita interrogarse en qué consistió esta actividad y en qué medida participó del proyecto autorial previo a la adopción de la lengua italiana.

En suma, si bien los trabajos críticos indicados con anterioridad contribuyeron a ampliar la comprensión acerca de la poética de Wilcock, resta todavía precisar con mayor profundidad qué textos, de qué manera y en qué condiciones fueron seleccionados y reescritos durante el período que se extiende entre 1960 y 1963. Asimismo, es necesario determinar el conjunto de intervenciones —atribuibles al autor, pero también a sus editores, directores de colección, críticos literarios, colaboradores editoriales— que posibilitaron tanto configurar su literatura como su circulación en Italia.

3. PERSPECTIVA TEÓRICA Y METODOLÓGICA

3. 1. El «proyecto autorial» y el análisis de la trayectoria del autor

El material escrito por Wilcock durante los años 50 se compuso de diversos géneros textuales —poemas, piezas de teatro, narraciones breves, artículos, reseñas, notas— y fue redactado en castellano con anterioridad a su publicación en Italia. Este repertorio de textos —en parte inédito y en parte aparecido previamente en Argentina— fue seleccionado, reescrito y editado entre 1960 y 1963. En ese sentido, nos referimos con «proyecto autorial» (Zapata, 2012) a los mecanismos empleados por el autor para configurar su literatura en este período de su trayectoria a partir de recuperar y poner en circulación sus textos durante sus primeros años en Italia.

En otras palabras, el «proyecto autorial» comprende el proceso creativo y la producción textual previa a la edición en libro, pero también las diferentes intervenciones y la legitimación del autor y de su literatura entre 1960 y 1963. Así, se manifiesta tanto en el

material escrito como en los posicionamientos que conformaron los inicios de su trayectoria.

El estudio de la «trayectoria autorial» (Dubois, 1978)² requiere examinar tanto la producción literaria como las distintas variables que determinaron la posición de Wilcock en el campo cultural de acogida. Así, por un parte, este abordaje permite un análisis de los aspectos literarios de los textos que integraron sus primeros libros italianos. Esta dimensión del análisis tiene por objetivo contribuir a determinar los rasgos estéticos de su literatura. Por otra parte, exige un análisis de las diferentes intervenciones o manifestaciones del escritor que introdujeron su obra en Italia.

Esta trayectoria se desarrolla en diferentes fases de acuerdo con el estatuto del autor en el campo cultural: desde la «emergencia» de la obra, su posterior «reconocimiento» y «consagración» hasta, al fin, su «canonización». En su fase de emergencia, el autor establece sus primeros contactos, participa en revistas y en editoriales locales y da a conocer sus primeros títulos. En la fase de reconocimiento, participa en grupos y formaciones literarias y es valorado por sus congéneres. Durante la consagración, la obra del autor resulta reeditada, recibe premiaciones y recepción crítica, adquiere celebridad por parte de la prensa y sus libros son traducidos a lenguas extranjeras. Por último, la canonización consiste en la utilización de la obra en los circuitos académicos, escolares y mediáticos que asientan la figura autorial en el pasado literario.

A su vez, las variables de una trayectoria comprenden la etapa de emergencia y de aprendizaje del escritor; las distintas estrategias que posibilitaron la publicación de sus libros y contactos con editores y revistas; su participación en grupos y formaciones literarias; los géneros textuales ensayados; eventuales premios y reconocimientos; su ubicación en catálogos y colecciones editoriales; su posición enunciativa, la imagen de autor y los elementos míticos en torno a su figura.

El abordaje correlativo de estas dos dimensiones —textual y extra-textual— habilita a interpretar en modo integral tanto la poética de la obra como su particular circulación social. De ahí que el «proyecto autorial» articule el análisis literario —la interpretación de la obra y de la posición enunciativa— con algunos aportes de la perspectiva

²En términos generales, Dubois propone una teoría de la institución literaria con aportes de la sociología de los campos de Pierre Bourdieu. Cabe resaltar que el teórico francés no se refiere a un «proyecto de autor» sino al estatuto de un escritor en el campo cultural el cual se determina en virtud de sus distintos posicionamientos o, en otros términos, de su «trayectoria autorial» en el sistema (1978:153–166).

sociológica en lo que concierne a las variables que determinaron la trayectoria del escritor en Italia.

No obstante, la figura de Wilcock, debido al traslado a Europa, presenta ciertos matices a considerar respecto de las continuidades intrínsecas a una trayectoria autorial, la cual no ha de ser concebida en términos rígidos o taxativos. En principio, si bien había iniciado su carrera literaria en Argentina, el traslado del escritor implicó un reordenamiento de su obra y un cambio en su estatuto de autor. En consecuencia, fue necesario adoptar mecanismos o estrategias propias de un escritor todavía emergente y poco conocido por parte de los lectores en Italia con el fin de obtener algún reconocimiento inicial.

Así, entre 1953 y 1959, durante la fase de producción textual y antes de la publicación de sus primeros libros, Wilcock debió afrontar la búsqueda de contactos editoriales para realizar colaboraciones en los medios impresos. En lo sucesivo, entre 1960 y 1963 — período que coincide con la publicación de los primeros cinco libros en lengua italiana— el escritor argentino asistió tanto a la emergencia de su obra literaria como a un relativo reconocimiento en los círculos culturales. Así, en este período de su trayectoria pueden identificarse diferentes estrategias autoriales: seleccionar y autotraducir un conjunto de textos en castellano; dar a conocer su literatura y su perfil de autor; participar en algunos de los catálogos y colecciones editoriales más relevantes de la península; colaborar asiduamente en publicaciones periódicas; promocionar sus libros a través de editores y directores de revistas; recibir diversos encargos de traducción de literatura extranjera; polemizar con las tendencias literarias de su tiempo y tomar posición en las problemáticas estéticas de su cultura de acogida.

En ese sentido, el traslado del escritor supuso un cambio de lengua y de cultura, pero también de ciudad —de la Buenos Aires de la «Revolución Libertadora» a la Roma y a la Velletri del «boom económico»—; de empresas editoriales —desde su primer y principal editor italiano, Valentino Bompiani, a los sellos Guanda e Il Saggiatore y, posteriormente, Adelphi y Rizzoli—; de revistas literarias y culturales y medios de prensa; de relaciones literarias y para-literarias —en especial, las mantenidas con los llamados *letterati editori* (Cadioli, 2017), es decir, con escritores que ejercían como editores, traductores, asesores o directores de colección en los principales sellos que acogieron sus libros— y, por último, de formaciones literarias y problemáticas estéticas —desde la irrupción de las llamadas neovanguardias y la discusión sobre el vanguardismo a la aparición del *Nuovo Teatro* italiano pasando por la narrativa «experimental»— que caracterizaron a la literatura italiana de fines de los años 50 e inicios de los años 60. Estas

nuevas «condiciones sociales de producción»³ (Sapiro, 2016:51) de su obra requirieron seleccionar, traducir y editar el repertorio de textos escrito durante los sucesivos viajes a la península para iniciar su carrera como autor en Europa.

En ese marco, este estudio se detiene en el análisis de la reescritura y la selección del material en cuanto mecanismos autoriales centrales de la fase de emergencia y de reconocimiento del autor y de sus títulos durante el período 1960–63. Asimismo, el análisis pone en consideración intervenciones durante los años previos a la publicación de los primeros libros italianos —relacionados a los contactos editoriales, a sus vínculos con escritores locales y a la producción de los textos escritos durante sus viajes a Europa en los años 50—. Por último, se establecen relaciones con el período posterior de relativa consagración literaria que habría de experimentar la obra de Wilcock a partir de los años 70 debido a la traducción de su literatura a otras lenguas europeas.

Lejos de exigir una división del análisis, el material escrito en los años 50 requiere poner en cuestión la producción literaria del autor en forma integral. Desde esta perspectiva, el análisis recurre a observaciones que atienden tanto a la literatura argentina como a la literatura italiana. Dado que asistimos a un escritor poliédrico y multifacético y a una literatura escrita en al menos dos lenguas y en dos campos nacionales, es preciso considerar los distintos cambios sufridos tanto por el autor como por su obra en el decurso de una única trayectoria general que permita comprender su carácter tan variable como ecléctico. De esta manera, es posible enmarcar el período 1960–1963 en una fase de esta trayectoria caracterizado por la reescritura de los textos, su reordenamiento para su edición en libro y el distanciamiento irónico de una parte de su obra precedente durante el cambio de campo nacional.

Con todo, la idea de «proyecto» no ha de ser asumida en un sentido inflexible que impida advertir las dificultades que el escritor debió enfrentar en sus inicios en la península. Tal como consta en el material escrito y en la correspondencia mantenida con sus editores italianos, su iniciativa por iniciarse y ser reconocido como autor en Italia no careció de adversidades: borradores de textos que permanecieron inéditos y no fueron publicados por las editoriales durante este período; traducciones de sus obras que no se concretaron

³Según Gisèle Sapiro (2006), las condiciones de producción y de circulación de las obras se encuentran determinadas, en primer término, por los poderes políticos, económicos y religiosos. En segundo término, estas dependen de la inserción social de los escritores, de su organización profesional y del modo de funcionamiento de las instituciones de las letras.

y conflictos legales mantenidos con la editorial de Valentino Bompiani son algunos de los vaivenes que pueden señalarse en su trayectoria.

En otras palabras, el análisis del proyecto autorial no consiste en la tentativa de reconstruir una presunta intencionalidad primordial u original en Wilcock, sino en interpretar sus diferentes cambios de posición como escritor de acuerdo con cada momento de su trayectoria.

Por otra parte, la idea de «proyecto autorial» puede presuponer la gestión plena y unívoca del autor en su intento de darse a conocer en el campo cultural. Sin embargo, las intervenciones de Wilcock encierran a menudo una cierta ambivalencia. Si bien puede observarse que los mecanismos autoriales intentaron promocionar su obra literaria, el escritor tendió asimismo a contribuir a la parquedad de datos biográficos o bibliográficos que distinguió a sus primeros libros. Así, en el análisis puede observarse un posicionamiento oscilante entre el interés por ser conocido y, al mismo tiempo, la búsqueda de ocultarse y mistificarse ante el nuevo lector.

Con relación a estas intervenciones, Wilcock se asoció con determinados colaboradores locales —desde empresas editoriales y revistas a distintos escritores, editores, traductores y asesores— que participaron en las problemáticas y en las disputas propias del «campo literario» local (Bourdieu, 1992). Las intervenciones autoriales —legibles en las contribuciones en publicaciones periódicas, pero también en prefacios y notas preliminares de libros propios o de libros traducidos— demarcan su posición particular a propósito de dichas problemáticas y disputas, así como la validación de su propio proyecto literario.

De esta manera, en sus intervenciones críticas y autocríticas, Wilcock estableció distintos posicionamientos. Unas veces, dicha intervención presupuso una impugnación de poéticas adversarias; otras veces, una adhesión a determinados principios estéticos. Otras, valoró y aún juzgó en modo favorable o adverso su propia obra autotraducida, prefigurando o anticipando la interpretación del sentido ante un lector nuevo. En otras ocasiones, sus intervenciones involucraron la elaboración de una cierta «imagen de autor» (Amossy, 2009; Topuzian, 2014). La «imagen de autor» refiere el conjunto de representaciones que afectan la interpretación de la obra literaria y son producidas tanto por el propio escritor como por parte de aquellos agentes que dispusieron su literatura en el medio cultural. Estas representaciones gozan de una doble naturaleza discursiva: por una parte, refieren el posicionamiento del escritor en el campo literario y, por otra, al imaginario social que rodea su figura. En sus inicios, al tratarse de un escritor escasamente

conocido en la cultura vernácula, la elaboración de una figura autorial se encontró relacionada con la información tanto biográfica como bibliográfica disponible para el nuevo lector.

En suma, analizar los mencionados mecanismos desplegados por Wilcock —la autotraducción y la selección de sus textos, así como el comentario crítico y autocrítico— permite comprender en qué medida recuperó y dispuso el repertorio de textos en castellano que conformaron y definieron la literatura en el período 1960–1963.

3. 2. Reescritura y autotraducción literaria

En esta tesis, consideramos a la autotraducción una práctica discursiva y una forma de reescritura específica del material escrito en los años 50. Esta práctica supone un mecanismo central del proyecto autorial, una intervención decisiva por parte del autor tanto en lo que respecta a los aspectos formales del texto como a su modo de circulación. En el período estudiado en esta investigación, Wilcock desplegó distintas formas de reescritura que presupusieron traducir el texto a la lengua italiana con el propósito de dar forma a sus primeros libros. Así, se revisitaron los cuentos publicados precedentemente en revistas literarias para conformar el volumen *Il caos*; se seleccionó y modificó irónicamente un compendio de notas, reseñas, crónicas y artículos periodísticos en *Fatti inquietanti* que habían circulado, años antes, en publicaciones periódicas; se seleccionaron textos inéditos, poemas extraídos de *Sexto* y otros tantos aparecidos en Argentina para ser distribuidos en dos poemarios, *Luoghi comuni* y *Poesie Spagnole* y, por último, se compilaron las piezas teatrales que integraron *Teatro in prosa e versi* —incluyendo una versión en italiano de *Los traidores* bajo el título «Giulia Domna»— algunas de las cuales citan poemas o versos publicados anteriormente en *Luoghi comuni*. Dicha operación, a la vez general y sistemática por parte del autor, permitió el ordenamiento de un material disperso —en parte inédito y escrito en castellano— para ser publicado en Italia. Por consiguiente, las diferentes formas de reescritura antes mencionadas configuraron íntegramente la poética de este período.

En un sentido amplio, la «reescritura» refiere a la práctica de reutilizar textos propios en diferentes libros —se trate de inéditos, o bien, de textos publicados con anterioridad—, operación recurrente que puede rastrearse a lo largo de la trayectoria general de Wilcock, tanto en Argentina como en Italia. Sin embargo, en el período tratado en esta tesis, es posible distinguir entre un tipo de reescritura que se lleva a cabo en el plano de una lengua

dada respecto de una forma de reelaborar un texto caracterizada por el cambio de lengua, de cultura y de lector. La primera concierne a la escritura directa y puede apreciarse en los procedimientos por los cuales se reutilizan, distribuyen o seleccionan textos sin mediar necesariamente una dimensión traductiva. Tal es el caso de la reutilización de algunas de las contribuciones en publicaciones periódicas para componer *Fatti inquietanti*, o bien, de algunos poemas en castellano publicados en las piezas teatrales del *Teatro*.

Por el contrario, la especificidad de la autotraducción radica en que la reescritura se orienta a un lector de una lengua y cultura diferentes a la de partida. En tales circunstancias, el escritor somete al texto a modificaciones relacionadas con su nueva circulación, es decir, con su aceptabilidad o legibilidad para el nuevo lector. Además, la autotraducción es en sí misma un acto creativo que debe considerarse como parte integral de la obra de un autor.

Desde esta perspectiva, para el caso particular de *Fatti inquietanti*, a diferencia del resto de los libros publicados en este período, esta tesis ha constatado la existencia de versiones en castellano de textos recuperados y traducidos en el volumen; pero la insuficiencia de información biográfica y bibliográfica sobre dicha operación permite problematizar su estatuto en cuanto autotraducción.

Para abordar el análisis de esta práctica, partimos de algunos aportes de los Estudios Descriptivos de la Traducción —*Descriptive Translation Studies*— (Toury, 1995) y, en particular, del campo de estudios abocados a la autotraducción literaria. En general, los primeros estudios sobre la materia se ocuparon de establecer la distinción entre la práctica autotraductiva y la traducción alógrafa u ordinaria, destacar la postura del escritor en cuanto traductor de su obra literaria y proponer el análisis de casos de autores bilingües o multilingües célebres en Occidente.⁴ En el repertorio general de estos estudios predominan concepciones que conciben la autotraducción como una práctica traductiva, un sub-tipo de traducción y, por lo tanto, objeto de dominio de los Estudios de Traducción (*Translation Studies*). Otros, sin embargo, consideran que la autotraducción no es otra cosa que una reescritura. De ahí que a menudo esta práctica sea referida mediante una profusa terminología: restitución, recreación, revisión, «transcreación», escritura

⁴Algunos estudios rebatieron el carácter presuntamente anómalo e insólito de la figura del autotraductor. Así, Jan Walsh Honkenson y Marcella Munson (2007) recopilaron y describieron distintas prácticas autotraductivas que tuvieron lugar en Occidente, desde el Medioevo hasta la Modernidad. A su vez, Julio César Santoyo (2005:866) ha documentado que la autotraducción, lejos de ser una práctica infrecuente y marginal, se ha extendido en las literaturas occidentales y ha tenido un papel relevante en su circulación.

bilingüe, traducción de autor, entre otros términos (Ferraro y Grutman, 2016:7–17; Anselmi, 2018:1).

Así, a través de definiciones generales o preliminares, Anton Popovič estableció que la práctica consiste básicamente en «la traducción de un trabajo original a otra lengua por parte del mismo autor» (1976:19). Por su parte, Rainier Grutman agregó que «el término autotraducción puede referir tanto el acto de traducir la propia escritura a otra lengua como el producto de tal operación» (1998; 2011b). Así concebida, la práctica presenta una cierta hibridez, puesto que conjuga aspectos de la escritura literaria con procedimientos atribuibles a una traducción ordinaria⁵ en cuanto el trabajo de reescritura presupone, al mismo tiempo, procedimientos caros a la creación estética como a la traducción de un texto extranjero (Ehrlich, 2009; Recuenco Peñalver, 2011:207; López–Gay, 2008:161–172; Lupetti y Tocco, 2013; Cartago, 2018).

Asimismo, otras contribuciones pusieron en cuestión la jerarquía tradicional entre traducción y original. El autor–traductor puede elaborar, editar y modificar las versiones del texto en un proceso a menudo bidireccional hacia una lengua, cultura y literatura de partida y/o de llegada. El trabajo del escritor engendra de esta suerte un «texto bilingüe» (Honkenson y Munson, 2007) más cercano a una lógica de continuidad y convivencia entre distintas versiones que de oposición y de verticalidad entre un original y su traducción. Brian Fitch sostuvo que el escritor–traductor se encuentra en mejor posición de captar la intención del original (1988:125). Por lo tanto, puede traducir con mayores libertades al adicionar o eliminar pasajes del texto que no se tolerarían o aceptarían en una traducción ordinaria. Esta libertad supone que el original detente menor autoridad y, en consecuencia, este no represente sino una fase de un proceso creativo común a ambas versiones (1988:131). De hecho, al colapsar la distinción entre original y (auto) traducción, es necesario emplear una terminología más flexible en la que ambos textos sean referidos en términos de «variantes» o «versiones» con igualdad de estatuto (1988:132–133). Michaël Oustinoff (2001:19) concuerda en postular que esta práctica pone en cuestión las categorías tradicionales puesto que tal esquema resulta restringido debido a que ambos, original y traducción, constituyen versiones de un trabajo creativo en dos o más variedades de lengua. A su vez, Helena Tanqueiro (1999:21–22) ha

⁵En esta tensión, «según la modalidad y los procedimientos retóricos-lingüísticos adoptados por parte de los escritores para esta singular práctica literaria, la autotraducción oscila entre dos polos: uno literario como forma especial de reescritura y otro traductológico como tipo particular de traducción» (Desideri, 2012:16).

sostenido que el autotraductor supone a este respecto un «traductor privilegiado» dado que accedería a la «verdadera intención» autorial. Dada su autoridad en cuanto creador, el autor no puede malinterpretar o tergiversar su propio texto original. En conjunto, para tales estudios, este tratamiento particular del original conferiría mayor libertad a la autotraducción con respecto a la traducción ordinaria o alógrafa.

Ahora bien, aun cuando los estudios mencionados contribuyeron a delimitar algunos aspectos centrales de la práctica en cuestión, esta no se había convertido aún en objeto de una discusión académica extendida. Sin embargo, con el curso de las dos primeras décadas del presente siglo, han proliferado grupos de investigación, congresos y jornadas, libros y números especializados de revistas académicas que trajeron aparejadas renovadas reflexiones en la materia (Cordingley, 2013).

3. 3. La autotraducción como forma específica de reescritura

Algunas contribuciones han planteado objeciones a la distinción inicial entre la autotraducción y la traducción alógrafa u ordinaria. En principio, la sobrestimación de la creatividad de las autotraducciones en desmedro de la traducción alógrafa (Anselmi, 2018:12–13; Grutman y Van Bolderen, 2014:330) se basa en el supuesto de que el autor conoce y domina cada uno de los sentidos del texto y, por lo tanto, manifiesta una plena conciencia de la intención autorial. Este supuesto —basado en la presunción, de origen romántico, de la existencia de un sujeto–autor que detenta una autoridad y que determina *a priori* el texto— preconice en la autotraducción una mayor libertad, flexibilidad y autenticidad respecto de una traducción ordinaria. Sin embargo, dicho supuesto resulta problemático en la medida en que no es infrecuente que los traductores tiendan a ser tanto o más libres, infieles y manipuladores del original que un autotraductor. Los procedimientos de adicionar, eliminar, adaptar o sustituir pasajes de un texto son también verificables, en mayor o en menor medida, en cualquier traducción. Asimismo, las traducciones encierran un componente de subjetividad y de autoría al igual que las autotraducciones.⁶

⁶Anthony Pym señala que los traductores ordinarios también gozan de autoría en cuanto que «como todos los autores, transforman los textos, traen novedad al mundo, llevan a cabo un complejo proceso cognitivo mientras trabajan, y todos son diferentes... los traductores, de hecho, son subjetivos en sus mentes y creativos en su escritura» (2011:32).

Susan Bassnett (2013a; 2013b) ha observado a este respecto que la distinción entre traducción y autotraducción, en última instancia, termina por ser irrelevante en cuanto ambas constituyen formas de reescritura.⁷ La distinción relevante, en cambio, radica entre la escritura directa —la producción del texto en una lengua dada— y la manipulación del texto a través de la reescritura en diferentes lenguas lo que conduce al análisis del uso y apropiación del mismo de acuerdo con las nuevas circunstancias y los lectores en que dicho texto es dirigido. A diferencia de los presupuestos que asignan una garantía al autotraductor, esta concepción pone énfasis no tanto en el control autorial como en los mecanismos de apropiación del texto, resulten o no atribuibles a la creatividad del autor. Por otra parte, la asignación de mayores libertades a la autotraducción contradice las revisiones que se han realizado tanto de la categoría de «original» como de «reescritura» en el campo de los Estudios de Traducción. En rigor, toda traducción es una re-enunciación del texto fuente al cual se manipula en mayor o en menor medida y, por lo tanto, puede presentar mayores o menos matices de infidelidad, sin importar quién o quiénes ejecuten la operación traductiva (Bassnett, 2013a; 2013b).⁸

Con respecto a esta cuestión, Andrea Ceccherelli (2013:11–22) sugirió que la reescritura del texto extranjero debe entenderse en términos procesuales. Dicho de otra manera: el proceso autotraductivo tiene lugar en un terreno en que las categorías habituales — original y traducción, autor y traductor, lengua de partida y lengua meta— pierden su univocidad y su estabilidad. Por lo tanto, la autotraducción supone una forma específica de reescritura caracterizada, por un lado, por la inexistencia del texto original y, por otro, por la sucesión de borradores o versiones que varían de acuerdo con la dinámica particular de la operación autorial. Tanto el texto fuente como el texto meta no son otra cosa que

⁷Se sigue aquí el concepto de traducción en cuanto reescritura (*rewriting*) de André Lefevere (2012:203–219) vinculado a los así llamados «mecanismos de refracción» (*refraction*), es decir, a los modos de manipulación de un texto extranjero con arreglo a las convenciones y expectativas de una literatura o cultura receptora (*target culture*) (Bassnett y Lefevere, 1992:VII–VIII). Para el caso específico de la operación de autotraducción, y en esta línea, se retoma asimismo la reflexión de Bassnett quien juzga que esta práctica consiste básicamente en diferentes estrategias por las cuales los escritores manipulan su producción literaria —incluyendo textos publicados e inéditos— con el fin de promover su aceptabilidad ante un nuevo un lector y/o audiencia.

⁸A través de este punto de partida, Simona Anselmi (2012) observó que las concepciones preconcebidas de la práctica (Popovic, Fitch, Tanqueiro) mantienen el supuesto de que la traducción detenta una menor autoridad que el texto original, es decir, que esta representa una reproducción —deficiente y de valor secundario— del original, un supuesto que ha sido cuestionado largamente en los EDT. En ese sentido, destacó que distintos estudiosos han previamente rebatido la existencia de un original —Meschonnic, Derrida, Pym, Toury, Lefevere, Bassnett, Bergman— y, a su vez, revalidado a la traducción como forma relevante de reescritura. En todo caso, lo que caracterizaría al escritor–traductor, por el hecho de intervenir con su propio trabajo creativo en ambas versiones de un texto, es producir modificaciones tanto en la lengua fuente como en la lengua meta, mientras que el traductor ordinario sólo suele modificar el texto meta dado que este último no pertenece intrínsecamente a su proyecto literario.

versiones de un trabajo creativo común en el que la reescritura opera de acuerdo con las convenciones y las expectativas del espacio cultural en el que tales textos circulan, lo que explica la variedad de prácticas autotraductivas existentes.⁹

Otra cuestión por atender es el alcance del término y su relación con las diferentes acepciones de la categoría de «reescritura». Ceccherelli sostiene a este respecto que el término «autotraducción» se presta a una cierta ambigüedad puesto que puede referirse a distintas prácticas de reescritura de un material escrito en lengua extranjera por parte de un autor. El término, que adopta diversas acepciones según el caso y la situación en la que se ejerce la actividad, puede sugerir que el autor lleva a cabo una revisión de sus materiales de manera aislada y autónoma. Sin embargo, en la práctica, la existencia de una autotraducción *pura* resulta dudosa e improbable debido a la diversidad de formas adoptadas por parte de los escritores para traducir su obra literaria. En esta línea, Roberto Mulinacci (2013:105–120) agregó que la polisemia del término puede referir intervenciones diferentes por parte de los escritores y de eventuales colaboradores en la revisión de un texto.¹⁰ Efectivamente, entre la autotraducción autorial y la traducción ordinaria, se extienden muy diversas prácticas colaborativas entre un autor y un traductor donde los límites entre lo propio y lo ajeno, lo autorial y lo traductivo pueden desdibujarse (Ceccherelli, 2013:13).¹¹ Por último, en sus objeciones a la figura del autotraductor como un traductor privilegiado, Michael Boyden and Lieven Jookken consideran que no siempre el escritor goza de autonomía irrestricta. Por el contrario, determinar qué, cómo, por qué y en qué condiciones reescribe su material se encuentra supeditado a ciertas condiciones históricas tales como el público lector, el mercado editorial, las tendencias literarias y a los mecanismos de censura propios de su tiempo y de la cultura que acoge la versión traducida de sus textos, condiciones que, en general, orientan su estrategia discursiva

⁹Para Umberto Eco, traducirse en otra lengua es, en rigor, producir un nuevo texto, no necesariamente ligado al texto fuente. La práctica de autotraducirse supondría entonces un instrumento de los escritores para inventar o moldear un texto con independencia del texto de partida, de manera tal que dialogue por derecho propio con la cultura de acogida (2011:27).

¹⁰Unas veces, la reescritura del texto por parte de un escritor suele ser acompañada por una revisión ulterior del material a través de intermediarios editoriales como ocurre en el proceso habitual de publicación de libros. Otras veces, la traducción se realiza en simultáneo con hablantes nativos para luego ser nuevamente revisada por colaboradores previo a ser publicada. Asimismo, puede ocurrir que la traducción de los originales se realice por intermediarios para luego ser revisada por parte del autor el cual garantiza, con su firma, la legitimidad de la versión frente al nuevo público lector (Ivančić, 2013).

¹¹Así, pueden referirse «traducciones con colaboraciones del autor» —es el caso de la narrativa de Jorge L. Borges con sus traductores franceses o italianos o el de Umberto Eco con los traductores ingleses de sus novelas—; «autotraducciones asistidas» en la que el autor traduce por sí mismo a través de la asistencia de hablantes de una lengua dada —es el caso renombrado del *Ferdydurke* (1937) de Witold Gombrowicz— y «autotraducciones cripto-asistidas» en las que la asistencia eventual de un hablante nativo no es explícita en los paratextos que conforman la edición de un libro.

(2013a; 2013b:222–250). De esta manera, puesto que no es posible demostrar la existencia de una autotraducción *pura* —en la que el autor opere como traductor de su obra en forma autónoma y aislada—, asistimos a una práctica no exenta de eventuales colaboraciones o condicionamientos en sede editorial y eminentemente ligada u orientada al proceso de edición del material escrito en libro.

En conjunto, estas contribuciones teóricas permiten, por una parte, desmitificar una noción idealizada de la autotraducción basada en la presunción de que dicha práctica habilita el absoluto dominio por parte del autor a crear un texto de acuerdo con su intención inicial. Por otro, permiten relativizar o matizar el supuesto de que el escritor traduce sus textos literarios en forma aislada y sin interferencia de los agentes que participan de su circulación.

3. 4. El multilingüismo de Wilcock y su relación con las literaturas europeas

Otra objeción relevante a las definiciones iniciales de la la autotraducción radica en que esta solía ser definida *a priori*, es decir, a expensas de la situación histórico–social en que los escritores llevan a cabo dicha práctica y, a menudo, sin considerarse los motivos (económicos, políticos, culturales, sociales, ideológicos, editoriales) que inducen a estos a traducir sus obras, así como a desplegar determinadas estrategias de reescritura (Anselmi, 2012).

El cambio de enfoque —desde una definición taxativa de la práctica a una perspectiva empírico–descriptiva— permite comprender las distintas formas de reescritura del material desplegadas por parte de los escritores en el marco del intercambio literario internacional y en su competencia activa por ocupar una posición determinada. Los Estudios Descriptivos de la Traducción —que examinan los procesos y los productos de la traducción sin establecer normas taxativas de lo que esta debiera ser y se atienen a la caracterización de su fenómeno—, constituyen a este respecto una perspectiva idónea, puesto que menos que intentar determinar qué es, en general, la autotraducción, permiten detenerse en lo que «esta puede ser en realidad» en cada caso en cuestión (Toury, 1995:32; Anselmi, 2012). En otros términos, con relación a la metodología de estudio de casos, de lo que se trata es de describir la variedad de formas que puede adoptar esta práctica de acuerdo con las condiciones sociales de producción de la obra del escritor multilingüe (Anselmi, 2012).

En principio, tanto el proyecto autorial como la práctica de la autotraducción de Wilcock se encuentran orientados en función de su trayectoria social e intelectual, la cual define su relación con las lenguas extranjeras, las traducciones y las tradiciones literarias de Occidente.

Ya en sus prematuros inicios literarios, el escritor había adquirido y hecho uso de diversas lenguas extranjeras con mayor o menor competencia. Tal dominio lingüístico, en parte, provino de su linaje familiar: su madre, Aida Romegialli era descendiente de piamonteses que frecuentaron el italiano y el francés en las fronteras entre Italia y Suiza; de su padre, Charles Leonard Wilcock, poco se sabe excepto que fue inglés. A su vez, en el Colegio Nacional de Buenos Aires, Wilcock aprendió el alemán, el italiano, el griego y el latín.¹² Este multilingüismo incipiente, fruto de su herencia familiar y de su instrucción escolar, se encuentra relacionado con su posición general en la literatura argentina.

En la primera mitad del siglo XX, el uso de determinadas lenguas y costumbres extranjeras había sido asociado, por parte de las élites criollas del Río de la Plata, como evidencia de la incultura y el analfabetismo de las masas de inmigrantes provenientes de diferentes latitudes. Sin embargo, en el caso de Wilcock —oriundo de una modesta familia de inmigrantes característica del período— el dominio de lenguas extranjeras de cierto prestigio supuso una reputación y una habilidad profesional.

El dominio lingüístico y el acceso a las literaturas escritas en las lenguas europeas principales permitió frecuentar los círculos literarios distinguidos de Buenos Aires.¹³ Esta distinción cultural se transparentó no solamente en la prolífica trayectoria de Wilcock en editoriales, revistas y diarios¹⁴ sino también en la lectura de los textos literarios en su

¹²Tras graduarse como ingeniero civil en la Universidad Nacional de Buenos Aires, Wilcock trabajó en las ferrovías en la provincia de Mendoza. Al mismo tiempo, colaboró con distintas publicaciones periódicas —en especial, *Sur*— y dirigió dos revistas literarias, *Verde Memoria* y *Disco*. Tras dimitir de su cargo y al momento de su traslado a Italia, poseía mayor conocimiento del castellano y del francés —considerada una lengua literaria por antonomasia entre los colaboradores asiduos de *Sur*— y, en menor medida, del inglés, lengua nativa que reforzaría durante su permanencia en Londres. El conocimiento del francés precedió a la adquisición tardía y paulatina del italiano, el cual, además de mantener alguna afinidad familiar debido a su linaje materno, revestía un interés eminentemente práctico en términos materiales puesto que posibilitó su permanencia en Roma y en Velletri. Para esta cuestión, cf. la entrevista con Ernesto Montequin en la videoconferencia celebrada durante el Coloquio auspiciado por la Universidad Nacional Tres de Febrero a propósito de la desigual competencia multilingüe del escritor (2023).

¹³Leer originales y no traducciones divide a los intelectuales y escritores argentinos del período porque la relación con las lenguas extranjeras dirimió, en parte, la toma de posiciones en la literatura argentina con respecto a las literaturas extranjeras (Sarlo, 1996:8). Esta lógica se funda en el «elitismo democratizador» de las élites literarias quienes se designaban a sí mismas autorizadas para poner en circulación lo que consideraban lo más selecto de la cultura europea en una literatura local considerada vacante y deficitaria de autores, obras y formas literarias (Gramuglio, 2010:332).

¹⁴Para una aproximación a la trayectoria de Wilcock como traductor en editoriales argentinas, cf. Bourbotte (2020).

lengua de origen.¹⁵ Así, el acceso a lo extranjero se manifestó en prácticas diversas ejercidas durante su trayectoria: la traducción de títulos y autores para casas editoriales, la colaboración en publicaciones periódicas y su propia producción literaria.

Así, en sus inicios, el joven Wilcock adhirió al ideario de quien, pese a ser argentino, tiene a disposición las literaturas extranjeras. Tal ideario se relaciona con el uso y apropiación de lo que el escritor y su generación interpretaron como lo mejor de Occidente, una tarea que fue tempranamente asociada, durante los años 40 y 50, a una defensa de la cultura ante la irrupción de los totalitarismos y de los movimientos de masas.¹⁶ Aún antes de sus incursiones a Londres y a Roma, debido en parte a su linaje familiar y en parte a sus relaciones con la élite literaria de la Buenos Aires de la mitad del siglo XX, el escritor se encontraba arraigado a una tradición cultural europea a la que afirmaba, desde un origen primordial, pertenecer y representar.¹⁷

Las relaciones con la cultura europea se plasmaron en el trabajo meticuloso e irreductible de su escritura. A partir de *Sexto*, el material escrito en castellano durante los años 50

¹⁵Wilcock —al igual que otros colaboradores asiduos de la revista *Sur*— integraba la red de relaciones y el proyecto cultural de Victoria Ocampo. Perteneció a una segunda generación de colaboradores de la revista —junto a otros nombres célebres como Alejandra Pizarnik, Carlos Mastronardi, Ernesto Sábato o Enrique Pezzoni—. En la sociabilidad de este grupo —que contaba con figuras como Miguel Murmis, Pepe Fernández, Héctor Murena, Héctor Bianciotti, entre otros— es sabido que el escritor participó en un círculo más estrecho con Borges y Bioy Casares y, en particular, en un subgrupo, todavía más estrecho, junto a Silvina Ocampo tanto en términos personales como literarios (véanse las notas biográficas en Bioy Casares, 2006; 2021). Su pensamiento, a la vez liberal y elitista, se percibe, asimismo, en las publicaciones periódicas en las que colaboró con asiduidad: *La Prensa*, *La Nación* y *Crítica*. Sin embargo, pese a orbitar en el proyecto cultural de Victoria Ocampo, es posible rastrear, en la trayectoria de Wilcock, relaciones con la revista y editorial *Criterio* (de orientación católica-liberal antiperonista) y con la revista cubana *Orígenes* de José L. Lima y Fernández Feo, así como en distintas publicaciones liberales. Efectivamente, la trayectoria de los intelectuales vinculados a *Sur* nunca fue del todo homogénea sino más bien diversa y desigual (Gramuglio, 2010:320).

¹⁶Esta concepción del intelectual que emergió en la revista *Sur* se perfiló en los debates sostenidos durante la década del 30 y del 40 asociada al mantenimiento de la inteligencia y el pensamiento frente a la irrupción del totalitarismo y la cultura de masas, tópicos que reaparecen repetidamente en Wilcock durante los años 50 aún en sus años italianos. Sobre esta cuestión, cf. Gramuglio (2010; 2013b).

¹⁷En la Argentina de los años 40 y 50, el multilingüismo de la minoría letrada demarcó qué se traduce, así como quiénes pueden hacer traducciones y quiénes, en cambio, deben contentarse con leer literatura traducida. La traducción aparece entonces como un instrumento privilegiado para posibilitar el acceso a la literatura a aquellos que no están dotados de esta habilidad (Sarlo, 1998; Gramuglio, 2013a). El intelectual letrado —quien traduce, comenta y discute literatura extranjera para otros lectores menos habilitados— logra su formación literaria preferentemente a través de la lectura directa de los originales. Este discurso sobre el original y la traducción circuló, al mismo tiempo, en el momento en que la práctica de la traducción es institucionalizada: el traductor se profesionalizó a través del dominio de la lengua nativa y de las lenguas extranjeras a la que asoció una formación en literatura; se diseñaron colecciones específicas de literatura en traducción por parte de editoriales interesadas en exportar su material; apareció la firma del traductor y su figura se visibilizó ante el lector (Willson, 2004; 2007; 2008; 2019). Por último, el «auge editorial» (De Diego, 2006) en la industria del libro argentino durante los años 40 y 50 no sólo implicó un aumento del volumen circulante de traducciones sino también de acceso a la literatura en su lengua nativa por parte de quienes se encontraban autorizados a interpretar, comentar o traducir. Asimismo, es notable la desconfianza del propio Wilcock hacia las traducciones dado que esta incurriría en una lectura precaria o deficitaria del original. Para esta cuestión, cf. la entrevista de la RAI titulada «Un ora con Rodolfo Wilcock».

ensayó una diversidad de géneros textuales: la narrativa breve con raíces en el fantástico rioplatense en *Il caos*, una *non-fiction* en *Fatti inquietanti*, la conjunción entre la versificación tradicional y componentes provenientes del modernismo inglés y el simbolismo francés en *Luoghi comuni* y, por último, la combinación entre la tragedia isabelina y elementos del «teatro del absurdo» en las piezas del *Teatro in prosa e versi*. Esta diversidad o pluralidad formal, característica central del repertorio de textos producidos durante la década del 50 y por ello mismo de la poética de sus primeros libros italianos, enseña no solo predilecciones o preferencias estéticas sino también las habilidades de apropiación, de conjunción y de asimilación de la tradición cultural europea que van a distinguir a su escritura.

Por este motivo, aun cuando se encuentren involucradas dos lenguas —el castellano y el italiano—, su caso se resiste a ser reducido a un bilingüismo literario demasiado estricto o, en otros términos, a un intercambio directo y simétrico entre la literatura argentina y la literatura italiana. Antes bien, la relación con lo extranjero que distingue tempranamente a Wilcock supone considerar su particular apropiación de lo que él mismo interpreta y pondera como lo mejor de Occidente. De este modo, la adopción del italiano —una consecuencia inmediata de su traslado definitivo a Roma en 1957, así como del cambio en las condiciones sociales de producción de la obra— puede interpretarse como una vía de acceso —aunque no necesariamente la única posible— a las literaturas europeas principales y, por lo tanto, a su legitimación cultural como escritor. Esta perspectiva no supone, por cierto, ignorar que las problemáticas particulares de las literaturas nacionales se encuentran implicadas en alguna medida en su trayectoria sino más bien en advertir que estas pueden resultar insuficientes o limitadas para el abordaje integral de su escritura literaria, su práctica de la traducción y su práctica de la autotraducción.¹⁸ De hecho, su proyecto autorial requiere de una aproximación transversal, holística, que admita la comprensión del carácter multifacético y cambiante de su trayectoria en ambos campos nacionales.

Así concebidos, tanto los prepuestos asociados al bilingüismo literario como al concepto de «extraterritorialidad»¹⁹ pueden revelarse parciales si se restringe el análisis de las

¹⁸Con «tradición cultural europea» no se intenta mentar un objeto inabarcable y abstracto sino una premisa que permite pensar la literatura de Wilcock en un sistema de relaciones ampliado y que habilita la interpretación de sus posiciones de modo específico.

¹⁹Para George Steiner, los escritores «sin casa» (1968:17) que se desarraigan de su lengua, de su cultura y de su territorio —las categorías a partir de las cuales la crítica filológica y romántica concibió las así llamadas «literaturas nacionales»— hacen de su bilingüismo o su multilingüismo el eje de su invención creativa y desarticulan la lógica de lo nacional. Sin embargo, si bien el rótulo de «extraterritorial» no es

versiones de los textos literarios del autor a un cotejo que no contemple la producción literaria en su conjunto, las condiciones sociales y el modo de circulación de la obra en el campo nacional de acogida.

A propósito de esta cuestión, Simona Anselmi (2012; 2018) afirmó que los estudios de casos sobre autotraductores se han detenido frecuentemente en la relación entre el texto fuente y el texto meta con el propósito de poner de manifiesto los rasgos diferenciales de la autotraducción con respecto a la traducción ordinaria. En su lugar, propuso que el análisis debe poder considerar el contexto en que se llevó a cabo la práctica y los múltiples condicionamientos que la orientaron. Sin embargo, si la autotraducción es vista como un texto autónomo que circula por derecho propio en la cultura receptora, se vuelve menos relevante establecer la relación entre el texto fuente y el texto meta dado que lo central será establecer la posición de este último en el sistema literario receptor (2012:31–82). No se tratará entonces de evidenciar —en el microanálisis de los textos cotejados de Wilcock— la mayor libertad, originalidad o autenticidad del autotraductor argentino respecto de un traductor ordinario o las diferencias y similitudes entre la versión castellana e italiana. Se tratará más bien de conducir el análisis a los diferentes motivos que inducen al escritor a adoptar un procedimiento determinado de reescritura para adaptarlo a su nuevo contexto de enunciación.²⁰ Por ese motivo, si bien el análisis cotejado de las distintas versiones de un texto permite comprender el procedimiento de reescritura, este se encuentra determinado por el proyecto autorial y por la poética que Wilcock intentó introducir en la literatura del período 1960–63. Por lo tanto, el análisis de las distintas versiones debe ponerse en relación con la elaboración de su literatura y al modo en que esta circuló en Italia.

ajeno e incompatible al caso de Wilcock, este tiende revelarse limitado si el análisis se reduce a una comparativa entre la versión castellana e italiana de un mismo texto.

²⁰Para Anselmi, si la autotraducción está tan ligada a la revisión, corrección y puesta en edición del texto se debe a que, en rigor, supone un redescubrimiento del texto por parte del escritor. En la nueva lengua, el autotraductor explora posibles sentidos, reformula la sintaxis, ensaya variantes en el vocabulario, desplaza, adiciona o elimina segmentos del texto. Pero este no es un aspecto privativo de la autotraducción, ya que puede ser atribuido también a otras prácticas traductivas. Para Anselmi, el privilegio del autotraductor, en todo caso, radica en que puede llevar a cabo esta exploración en ambas lenguas, tanto en la de partida como en la de llegada para aprovechar el proceso traductivo para su creación literaria. En cambio, usualmente, los traductores sólo llevan a cabo esta tarea exploratoria en la lengua de llegada (2012:88–89).

3. 5. El caso de Wilcock en el espacio de intercambios entre la literatura argentina y las literaturas europeas

En una lacónica entrevista del crítico Mario Lunetta, interrogado a propósito de su relación con la literatura argentina y la italiana, Wilcock respondió:

Obligación natural del hombre ha sido hasta ahora la de nacer en algún lugar de la tierra, bajo alguna configuración de las estrellas; pero no todos creen que su destino esté determinado por las estrellas, ni por la configuración del terreno. En cuanto a la tradición literaria argentina, es obvio que no puede ser sino la tradición literaria europea (antes de que vinieran los europeos en Argentina prácticamente no había nadie) e Italia por largos períodos fue parte de Europa (1978: 129).²¹

Años antes, en sintonía con estas declaraciones, el escritor había afirmado en una entrevista para *Il Tempo* el 26 de marzo de 1972:

Creo que si debiera ayudar a alguien a entender quién soy y quién soy como poeta, relevaría dos puntos fundamentales: soy un poeta, pertenezco a la cultura europea. Provengo por caminos no complicados de Flaubert, que engendró a Joyce y Kafka, que nos engendraron a nosotros (todo esto ha de entenderse alegóricamente porque esas literaturas representan épocas, formas de pensar). (...) Como escritor europeo, he elegido el italiano para expresarme porque es la lengua que más se asemeja al latín (acaso el español sea más parecido, pero el público de lengua española es un espectro de un fantasma). En una época, en toda Europa se hablaba el latín, hoy dialectos del latín: la “passiflora” en inglés se llama *passion-flower*, para mí son la misma palabra. De manera que la lengua tiene una relevancia relativa; lo que cuenta es no caer en el folclore, que es intransferible” (...).

Por otra parte, en *Luoghi comuni*, la tensión entre su pasado y su presente en cuanto poeta migrante puede interpretarse en su poema titulado «Europa» (1961:17–22). En el poema «Nella colonia», a su vez, el poeta traza una serie de alusiones en torno a una «Europa ideale» y una «Europa nel cielo» (1961:43). Asimismo, en los últimos versos del poema «Lago di Ginevra» incluido con posterioridad en *Poesie* (1980:150–151) y, refiriéndose a la tumba en la que yacen sus difuntos abuelos, Rodolfo Romegialli y Maria Morgenegg, el poeta se identifica con sus ancestros e interroga su *regreso* hacia un origen íntimo y ancestral:

²¹Salvo indicación contraria, las citas en lengua extranjera se tradujeron al castellano a propósito de la redacción de la tesis.

Ho fatto male, nonni, a tornare in Europa?

Una specie di amore mi attirava:

venni, bevi l'amore e persi i sensi.

Ma quando questo amore sarà speso

potrò essere anch'io scheletro nel bosco

che separa il cimitero dal lago.

En estas intervenciones es notable en qué medida el escritor se desmarca no solamente de su arraigo en la literatura argentina sino también en la literatura italiana. Esa «Europa» o «cultura europea» parece referir a un patrimonio literario, pero también a un linaje ligado a sus ancestros. En estas entrevistas, en los poemas de *Luoghi comuni*, circula, de hecho, la concepción de una Europa primordial, origen a la vez familiar y literario, que excede su identificación con una lengua o literatura nacionales. Por ese motivo, la asimetría existente entre la tradición cultural argentina con respecto a la europea nunca es discutida o polemizada por parte de Wilcock sino, por el contrario, conscientemente aceptada y asumida como un aspecto central de su identidad y de su proyecto literario.²²

Históricamente, entre la literatura argentina y las literaturas europeas se extiende una red de relaciones que implica —como en todo intercambio literario— desigualdades, asimetrías y diferencias verificables en la traducción de títulos y autores, la adopción de categorías teóricas, la migración y el exilio en los escritores, la asimilación de formas estéticas (poéticas, géneros y procedimientos textuales) (Gramuglio, 2013a:347–349).²³ No obstante, si bien el eurocentrismo liberal que encarna Wilcock fue deliberado, se trata no de considerar sus apropiaciones en términos de bloques nacionales o continentales

²²A diferencia de Borges —cuyo proyecto literario articula una lectura de la literatura argentina con una selección reflexiva de textos de Occidente, a caballo entre un cierto nacionalismo y cosmopolitismo (de acuerdo con la hipótesis de Beatriz Sarlo, 2007:147–212)—, la singularidad de Wilcock revela, en cambio, la inexistencia de una postura nacionalista asociada a una literatura dada. Por el contrario, su proyecto autorial se orienta plenamente a un patrimonio cultural al que interpreta más amplio, antiguo y prestigioso aun cuando sus intervenciones tengan lugar en más de un campo nacional.

²³La relación entre la literatura argentina y las literaturas europeas ha sido tan amplia como cambiante en el curso de la historia y constituye una problemática que requiere delinear algunas premisas conceptuales y metodológicas para su abordaje. Según el punto de vista de María Teresa Gramuglio (2008; 2010; 2013a), la literatura argentina se formó —al igual que el resto de las literaturas latinoamericanas— desde el pasado colonial, el pensamiento liberal y romántico del siglo XIX hasta la aparición de *Sur* y de *Contorno* en relación de marcada dependencia cultural. En términos generales, los indicadores de esta asimetría se relacionan con la cantidad de títulos y autores consagrados; antigüedad y prestigio de una tradición; aparato editorial y mecanismos de consagración (premios literarios, prensa y crítica) en la cultura metropolitana. Así, la literatura argentina, debido a las operaciones de transferencia cultural, ha tendido a ser predominantemente receptora de las formas culturales dominantes en Occidente (2013a:352). No obstante, si bien la relación con lo europeo es constitutiva, la literatura argentina debe pensarse a través de relaciones múltiples con otros espacios tales como las literaturas latinoamericana y norteamericana.

separados y contrapuestos en modo dialéctico sino a través de una red de relaciones establecida con la tradición literaria producida en las lenguas europeas principales e inscrita en sus propios textos.²⁴ De ahí que no se trate, por cierto, de un cosmopolitismo puro —que relacionaría al autor con la totalidad de la literatura occidental en términos directos y unilaterales—, sino más bien de su toma personal de posición en dicha asimetría, posición visible en sus apropiaciones, selecciones y asimilaciones de lo que juzga un patrimonio a su disposición.

En síntesis, Europa es, en Wilcock, por una parte, un espacio literario, una selección de títulos y de autores, de poéticas y de procedimientos cuyo uso como material predilecto puede leerse en cada una de sus piezas literarias, de sus traducciones, de sus artículos y notas en publicaciones periódicas. Por otra, es la invención mítica de un origen y de un linaje familiar que remite a una patria primigenia fundada en sus ancestros, símbolo de una identidad que abarca y a la vez excede lo argentino y lo italiano.

Al considerar su caso en estos términos, es posible no limitar el análisis de la autotraducción a un *corpus* de textos firmados por un autor. Además, puede evitarse reducir el cotejo a una comparativa simplificadora entre los textos en lengua castellana e italiana. Al mismo tiempo, es posible reflexionar sobre los diferentes factores —económicos, políticos, culturales, sociales, editoriales— que regularon la operatividad de esta práctica durante su traslado a Roma.²⁵

²⁴Esto implica pensar que lo que denominamos «literaturas europeas», «literatura argentina» y «literaturas latinoamericanas» no constituyen entidades homogéneas sino circuitos de relaciones entre textos que exigen ser pensados en términos de diferencias y jerarquías. Así, por ejemplo, la literatura italiana carece del peso equivalente a las literaturas inglesa, alemana o francesa y, sin embargo, no deja de tener una posición central respecto de las literaturas latinoamericanas. A su vez, en el espacio latinoamericano, las literaturas nacionales suelen ocupar una posición jerárquica respecto de la literatura escrita en lenguas indígenas; pero también pueden considerarse diferencias y superposiciones aún entre las mismas literaturas nacionales de América Latina. En sus diferentes intervenciones (2013a; 2013b; 2010; 2008), Gramuglio ha observado que dichas relaciones entre espacios literarios deben ser precisadas y delimitadas en varios niveles y matices y que los espacios subalternos o periféricos no son meramente receptivos sino también activos y creativos además de encontrarse constituidos por más de un centro y más de una periferia. Tal como observa a este respecto Nora Catelli, su perspectiva nos recuerda «(...) el carácter activo de las literaturas traductoras por sobre las traducidas y en la imposibilidad de proponer un solo centro y una única periferia» (2020:148).

²⁵Los aportes de Rainier Grutman (2011b; 2013a; 2013b) sitúan la práctica de la autotraducción en el espacio asimétrico de intercambios literarios. Grutman incorpora el análisis de la direccionalidad y de la competencia literaria —inspirado sobre todo en Pascale Casanova (1999; 2002)— al estudio de las autotraducciones. Desde esta perspectiva, es posible analizar la trayectoria social de los escritores en la asimetría presente entre literaturas mayoritarias y minoritarias, distinguidas en virtud de determinados indicadores —prestigio y antigüedad de la lengua literaria, repertorio de autores canónicos, aparato editorial, mecanismos de difusión y posición a nivel global en cuanto segunda lengua de un hablante. La direccionalidad vertical, en términos generales, ocurre debido a que las literaturas mayoritarias representan, a la vez, un beneficio económico y un mayor prestigio literario para el escritor. Así, pueden identificarse lenguas mayormente traducidas debido a que cuentan con un mayor volumen de traducciones de sus obras y, por ese motivo, mayor difusión internacional. A su vez, son centrales o hipercentrales por una razón directamente geopolítica, por el mismo motivo que otras son semiperiféricas o periféricas. Por el contrario,

Los aportes de la perspectiva sociológica permiten interrogarse a este respecto acerca de la relación entre la práctica autotraductiva y la estructura de estos intercambios en el espacio internacional.²⁶ En ese sentido, según Rainier Grutman, autotraducirse supone, en la mayoría de los casos, un reforzamiento de las relaciones asimétricas mantenidas entre las lenguas y literaturas del orden global; otras veces, las menos, la práctica puede permitir una revalorización de la lengua y literatura minoritaria (2009; 2013a).²⁷ En todo caso, la autotraducción constituye un instrumento de competencia, una opción de los autores bilingües o multilingües para acumular mayor capital simbólico en el terreno del intercambio lingüístico.

En el caso de Wilcock, el traslado a Italia, el cambio de lengua y de cultura, así como la práctica de autotraducción como tal no se sustrajeron al flujo asimétrico de relaciones constitutivas entre la literatura argentina y las literaturas centrales. Trasladarse a Italia, escribir y publicar en italiano y buscar ser traducido al francés o al alemán para darse a conocer a los lectores del Viejo Continente, ya desde sus primeros años, son estrategias autoriales que sugieren que su movilidad —a expensas de sus motivaciones íntimas o personales— no fue inocente o gratuita. Por el contrario, Europa —y en particular, la Roma del *boom* económico y del despliegue cultural de los años 60— ofrecía no pocas

otras lenguas tienden a ser traductoras al contar con menos volumen de traducciones y una menor difusión internacional. Desde esta perspectiva, la estrategia discursiva de los escritores bilingües se encuentra condicionada por un espacio de relaciones de desigualdad entre lenguas, culturas y literaturas asociado a la experiencia de la diglosia, del exilio, de la migración y del intercambio literario internacional (Heilbron, 1999; Heilbron y Sapiro, 2002; Sapiro, 2010). En forma análoga a un traductor, el autotraductor, en cuanto sujeto bilingüe o multilingüe, propugna la acumulación de capital literario de su obra en la lengua, cultura y literatura dominantes (Lagarde, 2016:26–31).

²⁶Grutman pone en duda el alcance del término «bilingüismo» y sus derivados por entender que se trata de un término demasiado amplio e impreciso puesto que soslaya las tensiones, los conflictos y la inequidad constitutiva de cada polisistema literario nacional en el cual conviven literaturas y variedades de lengua. De esta manera, en lugar de bilingüismo, interesa al autor referirse al fenómeno de la diglosia literaria entendida como una desigualdad al interior del sistema literario (2011b:71). A nivel general, tienden a ser más frecuentes los autotraductores asimétricos dada las diferencias marcadas en el intercambio lingüístico. Por el contrario, para Grutman, la excepción es el caso de Samuel Beckett puesto que el poeta irlandés logró edificar una obra bilingüe a través de traducirse en dos lenguas dominantes —francés e inglés— en ambas direcciones y en forma recíproca (2013a:196–197; 2013b).

²⁷Estos postulados provienen del volumen curado por Olga Castro, Sergi Mainer y Svetlana Page (2017:1–22) quienes consideran que la práctica autotraductiva tiende a ser un recurso de escritores situados en las relaciones entre lenguas y literaturas mayoritarias y minoritarias que conforman el espacio europeo. En ese contexto, los autotraductores negocian su identidad, direccionan su producción literaria y problematizan las relaciones de poder. A su vez, distintos estudios de casos, compilados por parte de Lila Bujaldón de Estevez, Belén Bistué y Melisa Scocco (2019), pusieron en evidencia las relaciones de la práctica en cuestión con las temáticas de la interculturalidad, la migración y el exilio, el bilingüismo y la experiencia colonial y neo-colonial en España e Hispanoamérica, destacando la variedad de estrategias discursivas y de inscripciones lingüísticas y políticas de los escritores en el ámbito hispanófono (2019:1–9). A propósito de esta cuestión, es atendible la tesis doctoral de Melissa Scocco (2018) quien ha mostrado los procedimientos autotraductivos de poetas mapuches en el contexto asimétrico de la lengua mapuche y la lengua española en las fronteras de Argentina y Chile.

oportunidades al escritor. Su proyecto autorial, ya en sus inicios, encierra una verticalidad manifiesta, reflexiva, que orientó conscientemente la estrategia discursiva mantenida durante su trayectoria en la literatura italiana de los años 60 y 70.²⁸

Por otro lado, los motivos por los cuales un escritor migra y traduce sus textos son varios y diversos y dependen de las condiciones en que tiene lugar el traslado y en que es ejercida la práctica de la autotraducción (Grutman, 2016; Anselmi, 2012). Si bien cierta insuficiencia de los datos biográficos impide establecer afirmaciones demasiado concluyentes o taxativas acerca de la permanencia de Wilcock en Londres y en Roma, es posible mencionar, a partir de la información biográfica recogida²⁹ y del material bibliográfico examinado, la coexistencia de algunos factores que orientaron su práctica autotraductora.

En primer lugar, el escritor recurrió a la práctica de traducirse con el fin de posibilitar el acceso del material escrito al nuevo lector. En ese sentido, traducirse revistió un sentido práctico: volverse legible y, por consiguiente, aceptable a un lector que disponía de ninguna o de escasa información acerca del título y del autor. La aceptabilidad del material se encuentra relacionada, asimismo, con el prestigio derivado de la publicación de sus libros en algunos de los más relevantes sellos editoriales en la península. Tal como se desprende de la correspondencia mantenida con sus editores principales —con Valentino Bompiani en el período que nos ocupa y, con posterioridad, Luciano Foà del sello Adelphi— parece claro que Wilcock procuró posibilitar su ingreso al mundo editorial europeo, lo que redundaba en la difusión de su obra. De ahí que no todos los cambios textuales sean atribuibles a una revisión estética puesto que involucraron su legibilidad o aceptabilidad en lengua italiana. Por lo tanto, esta instancia exigió considerar

²⁸Con «autotraducción vertical» remitimos a la tipología propuesta por Grutman quien distingue tres categorías de autotraducciones de acuerdo con su orientación con respecto a la lengua o literatura dominante: «autotraducciones horizontales» —entre dos o más lenguas dominantes— y «autotraducciones verticales» —desde lenguas dominadas a dominantes o viceversa. Entre los autotraductores asimétricos, Grutman llama la atención sobre tres categorías. Así, pueden reconocerse escritores que traducen desde una literatura menor a una mayor (por ejemplo, desde el danés, el flamenco y el occitano al alemán y al francés; o bien, desde el vasco, el gallego y el catalán al español), escritores de países que cuentan con un pasado colonial y que suelen trasladarse de una lengua dominante a otra dominada (es el caso Tagore desde el indio al inglés o de los poetas mapuches al castellano de Argentina) y, por último, escritores migrantes y viajeros que adoptan la lengua de llegada y que se ven constreñidos a traducirse en la cultura de acogida (2013a:201–202), descripción compatible con el caso de Wilcock. De hecho, en los años recientes, se ha expandido la investigación entre la literatura escrita por migrantes y las prácticas autotraductivas. Fabio Regattin y Alessandra Ferraro han proyectado un estudio estadístico de escritores franceses e italianos migrantes que traducen su obra literaria en el cual agrupan incluso al caso de Wilcock (Regattin, 2019:7–14).

²⁹Las fuentes biográficas proceden, esencialmente, de las notas del n°35 de *Diario de Poesía* (1995:17–24) y «La felicidad del poeta» (1998) por Ernesto Montequin y Héctor Bianciotti. Asimismo, se consultó «Note biografiche» del sitio oficial del autor: www.wilcock.it.

la forma del texto de acuerdo con su inserción en el circuito editorial y al nuevo lector al que dicha publicación se dirigía.

En segundo lugar, la reputación del autor —habiendo sido colaborador asiduo de la revista *Sur*— auspició la acogida de sus libros, contratos de traducción de obras extranjeras y trabajos en colaboración con medios impresos. Esta reputación inicial sirvió, ante todo, para procurarse un modesto sustento económico y condujo al intenso trabajo de autotraducción del material escrito, traducciones y colaboraciones en revistas y periódicos locales, lo que explica, en parte, la producción textual prolífica de sus primeros años italianos. Cabe agregar que la industria cultural de la península experimentó una considerable expansión durante los años 50, lo cual favoreció en buena medida el ingreso de los escritores en el aparato editorial y en las publicaciones periódicas y, en particular, satisfizo las motivaciones de orden económico del escritor.

En tercer lugar, la autotraducción supuso una forma de intervención en el campo cultural italiano. Traducirse permitió a Wilcock imponer al material —antes escrito en castellano y todavía disperso— un determinado ordenamiento, lo cual confirió una cierta organicidad a su obra. Esto supone considerar que los textos que el escritor venía componiendo al menos desde *Sexto* y a lo largo de los años 50 no fueron descartados o abandonados sino, por el contrario, recuperados y adaptados a nuevas condiciones de producción y, por lo tanto, permitieron al escritor realizar su particular intervención en el marco de las tendencias literarias preexistentes en su cultura de acogida.

En síntesis, de acuerdo con estos factores —simbólicos, económicos, culturales—, la autotraducción supuso una habilidad y un recurso de un escritor que debió reescribir, editar y volver aceptable un repertorio de textos que, ya en su lengua nativa, mostraban su particular apropiación de formas literarias tradicionales. A su vez, esta práctica permitió el acceso a la difusión internacional a través de la publicación de sus libros en editoriales italianas, así como al resto de las principales lenguas europeas, lo que contribuyó en alguna medida a su reconocimiento como escritor en Europa.

Ahora bien, los textos no solamente fueron sometidos a los mencionados mecanismos autoriales sino también a un cierto trabajo de edición propio de las colecciones y catálogos editoriales por parte de los sellos editores que los alojaron. De ahí que el material escrito sufriera modificaciones tanto por parte del escritor como por parte de los editores que los dispusieron a la lectura. Por ese motivo, es imprescindible articular el análisis de la operación de autotraducción con el análisis de la configuración material del texto con el objetivo de comprender de forma cabal su movilidad.

3. 6. Movilidad textual y configuración material de los textos autotraducidos

Los textos traducidos por Wilcock recibieron, ya en Italia, una determinada configuración en libro. En algunos casos, el repertorio de textos había circulado precedentemente en Argentina —son los casos de los poemas aparecidos en *Sexto* y en otros en medios impresos, de algunos cuentos de *Il caos*, de colaboraciones en la revista *Ficción* y del drama *Los traidores*—, de modo que no solo fueron traducidos sino también reeditados. Otros textos, en cambio, habiendo permanecido inéditos hasta la llegada del escritor a Roma, aparecieron por primera vez —hasta donde ha sido posible constatarlo— en sus primeros libros italianos. En todo caso, la movilidad de este repertorio implicó la adopción de una forma de ser publicados y dispuestos a la lectura.

En efecto, la movilidad de un texto no se agota sólo en el procedimiento de la reescritura. Es posible, de hecho, poner en consideración aspectos extra-textuales relacionados con la forma de edición en que un texto es recogido para ser puesto en circulación con respecto a un nuevo lector. De esta suerte, el tipo de circulación de una obra no se agota en las modificaciones textuales, sino que involucra también el tipo de soporte que la vehiculiza y la orienta en el nuevo campo nacional.

Por otra parte, todo texto traducido es objeto de una cierta configuración material en la cultura receptora y, por consiguiente, su modo de circulación no será potestad exclusiva del autor que lo compuso sino también y, en buena medida, de los editores y de los diferentes agentes editoriales que participaron de su publicación (Chartier, 1992; 2022). Este correlato entre el plano textual y el material coloca a la autotraducción en el espacio de la «traducción editorial» entendida esta «como una zona, un ámbito de reflexión ligado a la identificación de una serie de cuestiones y problemas relacionados con el diseño, la producción y la circulación de los libros traducidos en el espacio de los diferentes mercados nacionales y del mercado internacional del libro» (Venturini, 2017:249). De este modo, la autotraducción —como forma particular de reescritura y de trabajo traductivo— participa de las problemáticas comunes a la circulación internacional de literatura y de la movilidad textual.³⁰

³⁰Santiago Venturini menciona, entre las problemáticas propias de la traducción en el espacio editorial, el mercado internacional de libros marcado por una jerarquía en las lenguas; el rol del editor, del traductor y de otros profesionales o colaboradores en la edición del libro; el papel del Estado y las políticas públicas en materia de traducción o extraducción; las prácticas editoriales que incluyen la piratería, la pseudo-traducción o la retraducción de materiales; la dimensión legal de la traducción —desde la adquisición de derechos de autor a los contratos de publicación de la obra traducida; la selección de títulos y autores

Con respecto a la edición, sabemos que la configuración material de un libro incluye diferentes elementos paratextuales que componen el llamado «peritexto editorial» (Genette, 1987:11). La fuerza pragmática de dichos elementos (portadas, títulos, notas, prólogos, epílogos, glosarios, etcétera) posee cierta «fuerza ilocutoria» (1987:15) que brinda información, pero expone al mismo tiempo la interpretación construida por el escritor o los demás agentes —editores, traductores, prologuistas, diseñadores— que intervienen en la publicación de un libro. Es por esta razón que los paratextos de una edición constituyen un dispositivo que «por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido» (Alvarado, 2009:16). En relación con una traducción, el concepto de «paratexto» (Genette, 1962:11) permite observar en qué medida se construye en forma anticipada la imagen de un autor y de un título, en especial cuando se trata de materiales extranjeros relativamente desconocidos para los lectores vernáculos.

En todo caso, la «movilidad textual» implicará analizar las formas de publicación del texto con respecto al nuevo lector. Todo trabajo traductivo —con independencia de si trata de un traductor ordinario, un autotraductor y/o de eventuales colaboradores— implica que la materialidad de un texto le asigne nuevos sentidos y usos en la cultura que lo acoge. En esta línea, en el prefacio a su *Editar y traducir* (2022:13–20), Roger Chartier distingue cinco motivos de la movilidad de los textos y de las obras que resultan útiles a propósito del caso de Wilcock.

En primer lugar, el historiador francés postula que la movilidad de los textos modifica la propiedad de los discursos. Estas modificaciones se registran en el cambio de régimen de atribución de una obra a un autor. En ediciones sucesivas de un libro, el nombre propio sobre la portada puede indicar la identidad social de un autor, pero también puede ocultarse bajo un pseudónimo o un nombre prestado. Además, en ciertas prácticas editoriales, el nombre propio puede eliminarse, modificarse, o bien, estar ausente y tratarse de un anonimato. Las eventuales transformaciones, ocultamientos y opacidades en el régimen de atribución afectan a la significación de una obra y a las relaciones de autoría.

En segundo lugar, un texto puede sufrir modificaciones debido a la intervención sucesiva del autor, pero este puede también ser objeto de intervenciones por parte de editores,

literarios extranjeros en catálogos editoriales; la circulación de teorías u obras de pensamiento en el espacio internacional, entre otras problemáticas que conciernen al eje traducción–edición— (2017:249).

correctores, tipógrafos, redactores, impresores, censores, copistas, así como eventuales colaboradores durante el proceso de la edición o re-edición. En tercer lugar, los distintos modos de transmisión o publicación de las obras ligados a su soporte material o digital — la modalidad de inscripción y el formato del libro; las puntuaciones, la tipografía y la maquetación; la ilustración o las preferencias gráficas; el título, epígrafes, prefacios o postfacios, índices y otros contornos paratextuales— introducen distintos significados en los «mismos» textos. En cuarto lugar, la movilidad de la obra puede también involucrar las migraciones entre géneros textuales que implican que el texto sea objeto de adaptaciones a un nuevo formato —tal es el caso, por ejemplo, de los poemas insertos en las obras teatrales en *Teatro in prosa e versi*—. Por último, la migración de las obras a otras lenguas y culturas implica tanto un cambio textual como material legible en el propio texto, pero también en las características de su publicación o divulgación.

De esta manera, para Chartier, la edición constituye un «modo de traducción» en la medida en que, aún en aquellos textos cuya lengua no cambia, la obra puede sufrir modificaciones debido a su forma de publicación. Así, en definitiva, las ediciones de las «mismas» obras, al diferir en su literalidad y en su materialidad, «producen nuevos lectores, usos y sentidos» (2022:19).

El análisis de la materialidad del texto autotraducido permitiría entonces mostrar cómo una determinada forma de circulación editorial impacta en la representación del título y del autor, en especial en lo que respecta a su carácter de local o de extranjero con relación al lector vernáculo. De la forma de edición del texto dependerá la mayor o menor visibilidad tanto de la operación que lo ha moldeado como de la cultura y de la lengua de origen de la que procede. La materialidad será entonces la zona en la que dirimen los usos y sentidos del texto autotraducido al circular ante el nuevo lector. Esta puede brindar datos determinados sobre el autor o sobre el título, o bien, esconderlos, ocultarlos o tergiversarlos, por razones que dependerán del caso estudiado.

Con respecto a este punto, Xosé Manuel Dasilva (2011; 2015; 2018) realizó una serie de estudios acerca de la visibilidad editorial de las autotraducciones. Así, afirmó que «la «autotraducción transparente» es aquella en la que figuran informaciones paratextuales que ponen al receptor al tanto de que se halla ante una obra traducida por el autor a partir de un texto escrito en otra lengua» (2015:172). Estas informaciones suelen aparecer en «los peritextos, más o menos visiblemente según los casos, pero siempre de modo explícito» (2015:172). Por el contrario, «la «autotraducción opaca» es, al revés, la que no contiene ningún dato que desvele su condición de traducción llevada a cabo por el autor

partiendo de un texto anterior» (2015:172). Para Dasilva la referencia que determina la transparencia u opacidad de una autotraducción radica en algún peritexto que remita a un texto de partida.³¹

A propósito de esta última cuestión, Eva Gentes ha analizado la relación entre autotraducciones y ediciones bilingües (2013). La autora señaló que usualmente los autotraductores, los críticos literarios y los editores no suelen poner en evidencia la existencia de una autotraducción. En particular, el autor no tiende a ser presentado por parte de sus editores como un autor bilingüe en la cubierta y sus obras traducidas no suelen ser indicadas en la bibliografía. Todo esto contribuye a que la autotraducción suponga generalmente una práctica de elevada invisibilidad (2013:269) tendiendo a favorecer la domesticación del título y del autor en la cultura receptora. Por el contrario, las ediciones bilingües no sólo tienden a explicitar la existencia de una autotraducción, sino también a poner en evidencia el proceso autotraductivo del autor lo que contribuye a su visibilidad.³²

Según este criterio, a propósito de la visibilidad o invisibilidad del trabajo de reescritura de Wilcock en sus primeros libros italianos, es necesario analizar los rasgos materiales de las ediciones previstas por parte de los sellos editores Bompiani —*Il caos, Fatti inquietanti, Teatro in prosa e versi*—; Il Saggiatore —*Luoghi comuni*—; y Guanda —*Poesie spagnole*— a fin de poder determinar su relación con los textos autotraducidos. En particular, al ser la última publicación de esta serie y debido a tratarse de una edición bilingüe, es necesario analizar la visibilidad del acto autotraductivo en *Poesie spagnole* así como las implicancias del comentario (auto) crítico de la «Introduzione» que abre dicho volumen.

³¹En ese sentido, que no figure el nombre del traductor o este sea un pseudónimo pueden llevar a plantear dudas acerca de un original, pero no es motivo suficiente para justificar que hubo una reescritura. Por lo demás, la opacidad puede ser «fortuita o deliberada» y en el último caso esta puede ser voluntaria o forzada si padece una coerción externa al criterio del autor.

³²La invisibilidad del texto extranjero puede reforzar la aceptación del autotraductor en la cultura de acogida ya que, de esta manera, su texto es presentado como un producto local. En otros casos, puede suponer una ventaja ideológica visibilizar o revalorizar una lengua minoritaria en cotejo con la versión del texto en la lengua dominante; o bien, para indicar el carácter extranjero y traducido de su obra ante el lector. En otros casos, sin embargo, el cotejo entre ambas versiones no presupone necesariamente tal dignificación en la medida en que el lector local se atiene a la lengua de competencia y no suele atender al texto primigenio. Esto ocurre debido a que, aun siendo visible en términos editoriales, la autotraducción no deja de reforzar el primado de la lengua dominante. En su estudio de las ediciones bilingües de poesía galesa, Korinna Krause (2005) advirtió que la publicación de la versión en lengua inglesa del poema gaélico produce un efecto contrario: confirmar el dominio del inglés en cuanto idioma dominante.

Por último, los editores italianos de Wilcock, además de establecer el tipo de soporte para sus textos, dispusieron sus títulos en colecciones de literatura. A su vez, algunos célebres escritores y directores de colección intercedieron eventualmente en la publicación de sus libros —Ennio Flaiano, Alberto Moravia, Edoardo Sanguinetti— y, en el caso particular del profesor y crítico Giacomo Debenedetti, a través de su recepción crítica. Por consiguiente, durante el cambio de campo nacional, el autor y sus títulos fueron objeto de diferentes formas de publicación, catalogación e incluso de interpretación crítica por parte de quienes integraron los sellos editores que acogieron sus primeros libros en Italia. Estas operaciones de selección y de marcado editorial de la obra extranjera, propias del llamado «malentendido estructural» (Bourdieu, 2002:159–170), someten al autor y a sus títulos a las categorías de percepción de la cultura local, asignándole sus propios usos y sentidos. En definitiva, en el caso de Wilcock, la autotraducción no puede comprenderse en forma aislada o separada de su proyecto autorial, es decir, del uso y apropiación del material escrito en los años 50 que dio forma a sus primeros libros italianos entre 1960 y 1963. Al mismo tiempo, las formas de reescritura del material no escaparon al tipo de edición y colecciones editoriales previsto para sus libros y a las distintas variables —económicas, simbólicas, culturales— que orientaron la reutilización de los textos castellanos.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1

1. 1. Antecedentes a propósito de los cuentos de *Il caos* y su reescritura

Los cuentos de *Il caos* presentan distintas fases de reescritura, así como distintas ediciones en libro, tanto en Argentina como en Italia. En 1960, la editorial Bompiani publicó la primera edición italiana con el título *Il caos*. Hacia 1974, se incluyeron y eliminaron otros tantos cuentos —muchos de ellos reescritos por el autor— en la reedición de la editorial Adelphi con el agregado de una nota preliminar —«Avvertenza dell'autore»— y de un nuevo título: *Parsifal. I racconti del Caos*. De manera casi simultánea, el mismo año de su última edición italiana, el sello Sudamericana publicó, a su vez, *El caos*. Hacia 1999, Sudamericana reeditó la edición argentina con una «Nota al texto» del curador y albacea de la obra de Wilcock, Ernesto Montequin, la cual fue reeditada, una vez más, por el sello La Bestia Equilátera en 2015.

A partir del relevamiento presente en la «Nota al texto» de Montequin de 1999 (actualizada y ampliada en 2015), sabemos que la narrativa de Wilcock se inició con el cuento «Hundimiento» (1948) y siguió con la aparición de piezas en italiano a principios de los años 60, las cuales figuran en diferentes diarios y revistas literarias. La edición de 1999 cobra importancia en la medida en que, a diferencia de sus antecedentes, informó acerca de la existencia de una obra literaria en proceso que había comprendido los últimos años del escritor en Argentina, sus traslados a Europa y, al fin, su traslado definitivo a Italia. La «Nota al texto» puso en evidencia aquello que las ediciones italianas y argentinas precedentes dieron por supuesto o que, al menos, no informaron: la narrativa breve de la etapa previa al período 1960–1963 y la reescritura de los cuentos.

A propósito de su poética, algunos trabajos críticos han observado que Wilcock explora una estética del fantástico asociado a un lenguaje satírico–grotesco en correlato con su último poemario, *Sexto* (Herrera, 1988) y que supone una modulación particular de la literatura fantástica argentina de los años 40 (Balderston, 1983; González, 2007; 2013). Dicha narrativa revelaría un contraste entre la invención de mundos imaginarios con una prosa refinada y elocuente (Cenati, 2006) y, ya en sus inicios literarios en Italia, el empleo de tales componentes —lo grotesco, lo satírico, lo distópico, lo fantástico— vincularía a Wilcock con el experimentalismo de la literatura italiana de los años 60 (Gialloreto, 2013). Por último, se ha señalado que su prosa, al hacer uso de diferentes lenguas y

tradiciones literarias, aspiraría no tanto a pertenecer a tal o cual literatura nacional sino a una cierta universalidad (Hernández, 2019).

No obstante, es posible interrogarse específicamente sobre la autotraducción de la narrativa del autor, así como sobre su circulación editorial en Italia. Con relación a esta cuestión, cabe preguntarse: ¿por qué la narrativa de *Il caos* fue recibida por primera vez en el catálogo Bompiani? ¿Por qué la primera edición italiana no menciona las versiones previas de los cuentos o de su reescritura? ¿En qué consistió el trabajo de reescritura de estas versiones? ¿Qué relación mantienen los cuentos con el resto de la obra del período 1960–1963? ¿Qué supuso el cambio de editorial en 1974 en la trayectoria del autor en Italia?

1. 2. La opacidad de la autotraducción en *Il caos* y su lugar en el catálogo Bompiani

En principio, *Il caos* integró la colección «I Numeri» de la casa Bompiani. «I Numeri» se extendió entre 1960 y 1963 y contó con títulos de autores locales y extranjeros: *Addio Columbus* (1960) de Philip Roth,³³ *La Cocuzza* (1960) de Giuseppe Cassieri,³⁴ *L'integrazione* (1960) de Luciano Bianciardi,³⁵ *L'uomo di sfiducia* (1962) Tullio Kesich (1962),³⁶ *Nuove mappe dell'inferno* (1962) di Kingsley Amis,³⁷ *Narratori spagnoli – La nuova ola* (1962) a cargo de Arrigo Repetto³⁸ y *La scoperta dell'alfabeto* (1963) de Luigi Malerba.³⁹ La colección abarcó obras narrativas —a excepción del estudio de Amis— de

³³Esta novela haría de Bompiani, con el curso de los años posteriores, el principal y más prolífico editor del novelista norteamericano. Entre otras novelas de Roth, aparecieron *Lasciarsi andare*, *Il lamento di Portnoy* y en los años 70 y 80 *Cosa bianca nostra*, *La mammella*, *La mia vita di uomo*, *Professore di desiderio*, *Lo scrittore fantasma*, *Zuckermann scatenato*, *La lezione di anatomia*, *L'orgia di Praga* y *La controvita*. Roth representa un caso ejemplar de la estrategia de Bompiani en este período: apostar por un autor todavía poco reconocido que puede ser capitalizado en el futuro.

³⁴Giuseppe Cassieri había publicado, hasta entonces, *Aria cupa* (1952), *Dove abita il prossimo* (1954) y *I delfini sulle tombe* (1958).

³⁵Se trata de la segunda novela del escritor nacido en Grosseto junto a *Il lavoro culturale* (1960) e *La vita agra* (1964) que, en conjunto, llevan a cabo una crítica a la Italia del boom económico y de la incipiente industria cultural.

³⁶Kesich profesaba tanto la escritura literaria como la cinematografía. En esta novela —el segundo libro de Bompiani tras *Fellini & altri* (1960)— el escritor triestino propone un relato satírico del ambiente cinematográfico de la Roma de los años 50 y 60.

³⁷Esta obra célebre representó un estudio sobre el fantástico por parte del crítico literario británico en diversos géneros y prácticas artísticas (desde la literatura al jazz y al *fanzone*, desde el cine a la televisión).

³⁸Esta antología de narradores españoles contemporáneos fue preparada por su traductor, Arrigo Repetto. Se presenta una colección de cuentos acompañados por una nota biográfica. Entre los narradores españoles contemporáneos se cuentan J.F. Santos, J. Goytisolo, C.M. Gaité, J.L. Pacheco, Luis Goytisolo-Gay J.G. Hortelano, A. Ferres, A. Lopez Salinas, J.E. Zuniga y J.M. Castellet.

³⁹Esta primera novela de Malerba refería las transformaciones sociales y culturales ocurridas durante la posguerra que llevaron a la destrucción de la idiosincrasia campesina. Malerba, al igual que Roth, será un

escritores poco conocidos para el público lector en Italia. Además de tres traducciones (la primera novela traducida de Roth en Italia, el estudio de Amis y la antología de narradores españoles contemporáneos), resaltan las novelas de escritores italianos novicios (Malerba, Bianciardi, Kesich, Cassieri) caracterizadas, en general, por una escritura irónica que retraba las condiciones culturales de la posguerra.

«I Numeri» formó parte de una serie de apuestas de la editorial Bompiani en materia de narrativa. Hacia los años 60, el sello editor desplegó diferentes colecciones —tanto de literatura como de obras de pensamiento⁴⁰— que tuvieron lugar en un contexto propicio: el aumento en la cantidad y en la variedad de títulos y autores en el mercado editorial durante la transformación política, social, cultural y económica de Italia.⁴¹ Debido a una ampliación del público lector en esta década, las editoriales principales introdujeron una serie de políticas tendientes a incrementar el consumo de libros, diversificar sus catálogos y delimitar su ocupación principal (Ferretti, 2004; Ragone, 2005; Cadioli y Vignini, 2018).⁴²

autor fiel a Bompiani; la mayor parte de sus novelas posteriores serán publicadas por la casa editorial y mantendrá además una amistad con el propio Wilcock.

⁴⁰Pueden destacarse a este respecto la colección «Uomo e società» que, a partir de 1962 y dirigida por Bruno Mauri, agrupó a Margaret Mead, Carl Gustav Jung, Roger Bastide, Károly Kerényi y que prosiguió las obras de índole académica que distinguieron a esta década. En una línea similar, Eco propuso en la colección «Amletica leggera» un repertorio de autores del humorismo internacional entre los que sobresalieron Woody Allen, Joaquín Salvador Lavado (Quino), Enzo Jannacci, Giuseppe Viola e Paolo Villaggio, bajo la perspectiva de una literatura satírica. Otra dos colecciones importantes son «Classici italiani e stranieri» —que reunió las obras completas de Alvaro y Brancati, pero también títulos aún no traducidos al italiano de Eliot, Gide, Kafka, Lawrence, Sartre, Shaw y Steinbeck— e «Il pesanervi» (1966–70), dirigida por Ginevra Bompiani, que recogió clásicos de literatura fantástica y no realista.

⁴¹El período de posguerra se caracterizó por el diseño de políticas públicas tendientes a consolidar un Estado de Bienestar, el fenómeno de la industrialización y el incremento en la calidad de vida general en la población que tendrá acceso a mayores y diversos bienes de consumo. Al mismo tiempo, cabe resaltar que el Estado italiano promovió una escolarización masiva en el territorio con el propósito de incrementar los niveles de alfabetización y, por consiguiente, de asentar la legitimidad el empleo del italiano estándar en una población lingüística y culturalmente heterogénea, lo que redundó en una expansión del público lector. Además, la configuración de los catálogos editoriales y la propagación de libros económicos confeccionados a bajo costo y vendidos en librerías, quioscos y supermercados —con sucesos como el *Gattopardo* del Conde de Lampedusa o el *Giardini di Finzi-Contini* de Bassani— permitió el ingreso de numerosos autores de escasa trayectoria en el medio literario local. Ferretti sitúa el fenómeno del *boom* editorial entre 1958 y 1971 (2004:160).

⁴²La figura de Valentino Bompiani se asocia a una vasta y reconocida trayectoria en la industria del libro italiano. Bompiani, de hecho, integró un grupo de editores de origen milanés quienes fundaron y administraron un conglomerado de empresas de edición de libros y contribuyeron a la formación de un campo editorial en Italia con eje en el entramado industrial y cultural Turín–Milán (Piazzoli, 2007). Entre las empresas editoras que se posicionaron como los principales sellos editores en las décadas del 30 y 40 cabe destacar, además de Bompiani, al sello Mondadori dirigido por el empresario Arnoldo Mondadori; Il Saggiatore, fundado por Alberto Mondadori, hijo de Arnoldo Mondadori; Rizzoli, por Angelo Rizzoli; La Feltrinelli, por Giacomo Feltrinelli; Laterza, por Giovanni Laterza; Einaudi, por Giulio Einaudi —años después se fundaría la editorial Garzanti por Aldo Garzanti—. Hacia los años 60, estos sellos editoriales mostraron los relieves propios de una actividad familiar en la que primaba la directriz de su fundador y las relaciones interpersonales entre los diferentes profesionales que asumían roles ejecutivos en su administración interna (Ferretti, 2004; Ragone, 2005; Vigili y Cadioli, 2018).

Este escenario contribuyó al ingreso de nuevos autores en el panorama de la narrativa. En particular, «I Numeri» supuso una colección de exploraciones, de descubrimientos y de tentativas de atraer la novedad literaria, tanto italiana como extranjera, con respecto a un elenco de autores ya afirmados en la casa Bompiani —entre los que habían sobresalido Tecchi, Moravia, Flaiano, Patti, Brancati, Piovene, Vittorini, La Capria, Alvaro, entre otros—.⁴³ En los años 60, Valentino Bompiani se ocupaba del diseño de las colecciones⁴⁴ mientras, por su parte, Umberto Eco —quien ejerció como asesor para la editorial— se abocó esencialmente a obras de pensamiento.⁴⁵ Bompiani combinó colecciones de títulos clásicos con novedades actuales, especializándose en narrativa, teatro y teoría y crítica literaria, en una diversificación que atendía al circuito del libro local.⁴⁶

Así, en tiempos en los que irrumpía el llamado *best-seller all'italiana*, la casa editorial, aunque no del todo exenta de interés por la novela de gran éxito comercial, tendió a publicar al narrador emergente⁴⁷, es decir, a escritores de escaso reconocimiento que

⁴³En el curso de los primeros años de la empresa, Bompiani logró montar, junto al crítico literario y colega Elio Vittorini, una red de contactos que reunía a escritores y profesores universitarios. Así, durante el período fascista, acomunó a, entre otros, Pavese, Montale, Zavattini, Moravia, Savinio, Alvaro, Bo, Cecchi, Pintor, Izzo y Camerino. Estos escritores no sólo integraron el catálogo, sino que contribuyeron a diseñar las colecciones más representativas de la casa editora («Pegaso», «Letteraria», «Scaffale alto», «Grandi ritorni», «Corona»). Cfr. Piazzoni (2007).

⁴⁴En la gestión de su empresa, Bompiani encarnó la figura del llamado «editore protagonista». Esta figura —caracterizada en detalle en el célebre estudio de Gian Carlo Ferretti (2004) aunque dicho término haya sido acuñado por el propio Bompiani en su autobiografía intitulada *Il mestiere dell'editore* (1988)— describe un estilo de gestión de la empresa editorial característico del período comprendido entre la década del 50 y finales de los años 70. Llevar a la práctica tal ideario fue posible debido a la estructura de la editorial italiana de este período, equidistante entre lo artesanal y lo industrial, y cuyo funcionamiento dependía, en buena medida, de la gestión de un único editor regente, símbolo y motor de su empresa; y, en menor medida, de la asistencia de *letterati editori*, es decir, de un comité de profesionales integrado por escritores, críticos literarios y profesores académicos vinculados a la circulación local de literatura (Cadioli, 2017; Viginì y Cadioli, 2018). La relación autor–editor tenía, por entonces, ciertos visos paternalistas y propios del mecenazgo cultural y ninguno de los agentes editoriales se encontraba supeditado a una lógica estrictamente comercial. De este modo, la publicación de una obra solía estar precedida por el respeto que la intelectualidad le debía, aunque dicho respeto no garantizara su eventual éxito en el mercado librero. Por este motivo, —a diferencia del proceso de concentración editorial de finales de la década del 70— el espacio editorial habilitaba un campo propositivo más bien amplio y también oportuno para la llegada de nuevos escritores de todavía escaso reconocimiento.

⁴⁵Eco fue un importante introductor del programa estructuralista, de la semiótica y de la narratología en «Uomo e Società» y en «Idee Nuove». Fue el artífice de una línea del catálogo relacionada a la teoría, a la crítica y a renovación metodológica de las ideas de los años 60.

⁴⁶En su autobiografía (1988), el propio Bompiani ensaya un autorretrato y un relato crítico de su trayectoria que pone de relieve el ideario del *editore protagonista*: la relevancia asignada a la capacidad de los editores de reclutar nuevos talentos y captar segmentos de lectores en la población, el desarrollo de un olfato intuitivo para obrar con cierto anticipo y atender a los intereses de un público amplio y culturalmente diversificado, la apuesta por el diseño y lanzamiento de una diversidad de colecciones, la estrategia de alternar la propuestas librerías entre lo clásico y lo contemporáneo, lo local y lo extranjero, la elaboración de un catálogo ecléctico a través intercalar la «alta literatura» con libros que garantizaran cierta rentabilidad y el propósito pedagógico de educar el gusto literario de su generación siendo un editor «popular» aunque no por ello vulgar u ordinario en la elección del título y/o del autor.

⁴⁷En cambio, Feltrinelli y Einaudi apuntaron a la novela de «alta calidad» mientras Mondadori y Rizzoli aspiraron a concentrar los éxitos de mercado en el que convergían los premios literarios —Strega y

podrían ser capitalizados a largo plazo. En su espíritu, a la vez emprendedor y ecléctico, «Bompiani se comportó como quien se dirige sistemáticamente a los *outsiders*: rompiendo las convenciones establecidas, moviéndose inquietamente a contracorriente, abriendo aventuradamente las ventanas a todo aquello que intuyera emergente y llevara consigo un presentimiento de futuro» (citado en Piazzoli, 2007:17). Estos dos aspectos centrales del catálogo Bompiani —eclecticismo en el armado de colecciones y apuesta por el escritor emergente— favorecieron el incremento de su oferta de títulos y autores novicios en su catálogo —tanto extranjeros como locales— de escaso o nulo reconocimiento en la literatura local.

Asimismo, la adopción de nuevos autores por parte de la casa Bompiani se vinculó con el desarrollo de políticas de aumento de la oferta librera. Así, las editoriales llevaron a cabo el diseño de libros de bolsillo —*tascabili*— caracterizados por su bajo costo, larga tirada y amplia circulación. La editorial, por su parte, publicó ediciones económicas de libros en las colecciones «I Numeri», «I Pesanervi» y «Tascabili Bompiani» que se extendieron durante los años 60 y 70.⁴⁸

Tales ediciones disponían de un aparato textual discreto —se limitaban a una cubierta, páginas de créditos y una contracubierta con una nota biográfica del autor— que solía carecer de prólogos, prefacios, glosarios o, en el caso de las traducciones, de la estructura del texto original con su versión en italiano *a fronte*. La edición ilustraba la llamada «doble naturaleza» de Bompiani: apuestas culturales ligadas a preferencias estéticas del editor y que, sin embargo, obedecían a distintos objetivos económicos, puesto que resultaban accesibles al consumo inmediato del público lector.⁴⁹

En consecuencia, los textos presentados en «I Numeri» dispusieron de escasa información tanto biográfica —con respecto a la trayectoria del autor— como bibliográfica —con

Viareggio, en especial—, la prensa y la crítica académica. Para Ferretti, en Italia el llamado *romanzo di qualità* introdujo una variante determinada: utilizar formas tradicionales (y no estrictamente comerciales) para producir libros de gran éxito momentáneo que agotaban la atención del público con celeridad (1983:9–25).

⁴⁸Esta clase de libros a bajo costo tuvo un antecedente célebre. Inicialmente, Rizzoli diseñó la «BUR» («Biblioteca Universale Rizzoli») que difundía clásicos literarios a bajo precio a partir de 1949. Posteriormente, Mondadori lanzó los «Oscar Mondadori» (1965) a través de una estrategia similar con lanzamientos semanales y adquiribles en quioscos de noticias.

⁴⁹Ferretti (2019) describe «dos naturalezas» en Bompiani, una editorial y otra literaria: la primera hace referencia a la lógica empresarial, al mecenazgo de autores y al personalismo general y aún autoritario en la gestión de la casa editora; la segunda, a la constante ampliación y especialización del catálogo, a la búsqueda de instruir a los lectores y a la capacidad de anticipar y orientar la producción cultural en Italia. Ferretti observa que, en tiempos de posguerra, «Bompiani muestra luego un preciso sentido del producto, del lanzamiento y del mercado de entonces, de las exigencias, necesidades, curiosidades, deseos del lector (haciéndose él mismo lector en las elecciones), y al mismo tiempo manifiesta todo su empeño personal y editorial para conquistar a los autores ‘difíciles’ a un público más vasto» (2019:70).

respecto a la producción literaria preexistente del mismo—. Esta política determinó el modo en que los textos del *Il caos* fueron transmitidos al nuevo lector. La primera edición, en efecto, no presentó referencias y notas aclaratorias acerca de versiones previas de los cuentos recogidos en el volumen. Asimismo, a diferencia de las traducciones de la colección —*Addio Columbus, Nuove Mappe dell'inferno* y la antología de narradores españoles contemporáneos— el nombre del traductor no figura en las páginas preliminares ni en la cubierta del libro.

Debido a esta configuración material, la autotraducción de los cuentos de *Il caos* presenta una cierta opacidad. Efectivamente, la edición de Bompiani introduce el texto bajo la forma de una escritura directa en lengua italiana y no en cuanto resultado de una mediación —tanto del autor como de la editorial— motivo por el cual la reescritura de los cuentos permanece invisible al lector. Por otra parte, en la reseña biográfica de la contracubierta, el pasado literario argentino y sus derivas en Europa aparece borrado u omitido. Estas omisiones —del traductor y de una traducción de autor,⁵⁰ de la existencia de versiones previas de los cuentos y de su eventual reescritura— llevaron a que los textos del «Caos» no se asociaran a lo extranjero y se presentaran como parte integrante de la narrativa local a la manera de Bianciardi, Malerba, Cassieri y Tuzich.

Ahora bien, entre las obras agrupadas en «I Numeri» no se comprueba una cohesión en términos de estilo.⁵¹ En rigor, «I Numeri» agrupó a narradores de diversa factura estética. No obstante, el término común a las obras publicadas radicó en la llamada «letteratura di ricerca», expresión que describía la irrupción, a mediados y fines de los años 50, de formas narrativas de distinta índole, pero diferentes al «neorrealismo» vigente por entonces (Longoni, 2003). Si bien el rótulo «neorrealismo» agrupó obras y escritores heterogéneos, este hace referencia a que la narrativa italiana, a causa de circunstancias históricas delimitadas, había puesto sobre todo atención a la introspección y al comportamiento humano, a la crisis social y política provocada por la guerra en Europa, así como al tedio y al espanto de la existencia en la sociedad burguesa.⁵²

⁵⁰La primera edición no inscribe los nombres de los traductores en las páginas preliminares (de Wilcock en lo que respecta a los textos autotraducidos; de Tentori Montalto en lo que respecta a la primera versión del cuento «Vulcano»).

⁵¹Junto a Manganelli y Gadda, Malerba representó, en los años 60, una vertiente experimental en la novela italiana que se distanciaba del realismo introspectivo, existencial y ligado a la memoria histórica que había marcado la novelística precedente. En cambio, Bianciardi, Cassieri y Tuzich propusieron, no sin matices entre sí, novelas que indagaban la sátira social y política de los años del *boom* económico. En ese sentido, se mostraban afines a la novela *Addio Columbus* de Roth cuyo tema esencial radica en la hipocresía de la sociedad hebra norteamericana.

⁵²El rótulo «neorrealismo», tan amplio como ambiguo, encierra distintos antecedentes en la tradición literaria italiana del *Novecento*. Giorgio Nisini (2012) ha postulado que el neorrealismo expresa, en rigor,

Por *letteratura di ricerca* entonces se concibió un repertorio de textos literarios caracterizados por estéticas diferentes, de cierta sofisticación intelectual, de tendencia modernista o experimentalista con respecto a la narrativa italiana tradicional. Bompiani asignó a la llamada *letteratura di ricerca* dos colecciones con el fin de captar la literatura en lengua italiana reciente: «I Numeri» e Il pesanervi». En particular, «I Numeri» encarnó una apuesta, por parte de Bompiani, en el panorama del libro italiano de posguerra. En su lectura, el editor, quien de hecho había promovido las novelas de varios de los integrantes del movimiento neorrealista,⁵³ introducía una «nuova e varia letteratura» —según reza el lema de la colección—. Por eso, esta colección agrupó tendencias incipientes de la prosa en italiano de principios de los años 60.⁵⁴

De esta suerte, Wilcock fue asociado a una literatura modernista caracterizada por el empleo de procedimientos no convencionales y extraños a las formas del período canónicamente neorrealista (1943–1955) que debía abrirse paso con el curso de la década. Lejos de la literatura fantástica del Río de la Plata y del magisterio de Borges y de Bioy Casares que se aprecia en su narrativa breve, su primer libro italiano fue reconvertido a las tensiones existentes en el campo local. Ocurrió, por lo tanto, una apropiación, por parte de la casa Bompiani, de los textos de *Il caos* que, una vez editados, fueron asimilados a una promoción de libros de escritores novedosos. En lugar de ubicarse en colecciones en las que predominaba el *best-seller* extranjero (en especial, la tradicional

una formación literaria de origen espontáneo, ligado a las circunstancias históricas de la Segunda Guerra Mundial menos que a una escuela o una vanguardia predefinida. Se trata de un rótulo más bien permeable, abierto y variable, que connota ciertos atributos generales relativos a la forma de la novela en italiano. Así, en primer lugar, se reconoce en *Gli indifferenti* (1929) de Alberto Moravia y en *Tre operai* (1934) de Carlo Bernabè a novelas que moldearon una introspección analítica abordando el tedio y la vacuidad de las convenciones de la sociedad fascista. En segundo lugar, entre 1943 —inicio de la *Resistenza* al fascismo— y mediados de los años 50 —entre el fin de la guerra y el inicio de la democracia republicana—, se extiende un segundo período en el que aparece una literatura constituida por testimonios, crónicas y novelas de intención documentaria que aspiraba a ser accesible a la comunidad lectora los acontecimientos traumáticos recientes. En parte asociada a la literatura de compromiso y en parte abocada a la memoria histórica, surgieron obras que trataron, aludieron o refirieron la resistencia al fascismo (*Il partigiano Johnny* de Beppe Fenoglio; *La ragazza di Bubbe* de Carlo Cassola; *Il sentiero dei nidi di ragno* de Ítalo Calvino, *Memeco* de Vasco Pratolini, *Paesi tuoi* y *La luna e i falò* de Cesare Pavese, *La ciociara* de Moravia, *Conversazioni in Sicilia* de Elio Vittorini; *Fontamara* de Ignazio Silone, entre otras), así como una literatura de testimonio (*Se questo è un uomo* de Primo Levi y *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi).

⁵³Bompiani, de hecho, fue la casa editorial que acogió a Moravia, Vittorini, Piovene y Brancati, autores de tendencia neorrealista.

⁵⁴Por entonces, —en términos generales— Rizzoli y Mondadori apuntaron a libros de rentabilidad segura (*best-sellers* extranjeros o locales) y Einaudi se especializó en narrativa y ensayos vinculados a la izquierda política. Feltrinelli combinó tanto la literatura y en el ensayo de izquierda como los *best-sellers*. Bompiani, en cambio, diseñó colecciones de mayor grado de riesgo y de apuesta, con preferencia por la literatura fantástica y experimental.

colección «Letteraria» y la más reciente «B-S»⁵⁵, *Il caos* fue incluido en «I Numeri» porque cumplía dos premisas básicas: Wilcock suponía un escritor en la práctica desconocido en Italia y, a la vez, su libro exhibía una tendencia modernista y experimental en los términos de la literatura italiana. Más aún: *Il caos* prefigurará la tendencia experimentalista posterior que, durante los años 60 y 70, exploró procedimientos y temáticas que impactaron sobre el estatuto de la narrativa. Esta tendencia modernizadora de la narrativa no constituyó una escuela o una vanguardia en sentido estricto sino más bien un movimiento ligado a las transformaciones de la sociedad italiana y a la recuperación de lo que se consideraba novedoso o moderno en términos narrativos en la literatura reciente —en especial, Borges, Kafka, Joyce, Beckett— motivo por el cual la prosa de Wilcock fue rápidamente asociada o vinculada por su editor a dicha tendencia.⁵⁶ El fantástico grotesco de los cuentos de *Il caos* —cuyo origen estético, a rasgos generales, procedía de la modulación particular que el autor había impreso a la literatura del Río de la Plata (cf. González, 2013)—, al ser asociados a una tendencia local emergente en la narrativa italiana, fue asimilado al programa cultural que su editor desplegó a inicios de los 60.⁵⁷ Así, la nueva inscripción editorial de los cuentos implicó una nueva colocación —un «malentendido estructural»— del título y del autor en Italia. De esta manera, *Il caos* no será representado bajo la forma de una pieza de la literatura del Río de la Plata —es

⁵⁵Otro aspecto no menor de esta política concierne a la traducción de literatura extranjera, en especial de origen francés y anglosajón. Bompiani desafió la rigidez del canon novelístico nacional —regulado por las prácticas de censura del régimen fascista que exaltaba la novela italiana en detrimento del patrimonio literario de culturas extranjeras y/o enemigas— a través de la traducción obras literarias inglesas y norteamericanas —en especial, Joyce, Faulkner, Woolf, Dos Passos— durante los años 30 y 40 que tuvieron pregnancia en la literatura de Pavese, Moravia, Vittorini y otros novelistas representativos de la casa. Durante los años 60, entre los autores extranjeros reconocidos editados por Bompiani pueden señalarse Gombrowic, Kawabata, Céline, Spark, Sontag, Kerouac, Pynchon, Tanizaky, Roth, Eliot (Billiani, 2020).

⁵⁶Se trataba, a grandes rasgos, de narradores —Calvino (a excepción de la novela *Il sentiero dei nidi di ragno* de orden neorrealista, Gadda, Malerba, Manganelli, Morselli, Arbasino) que incursionaron en procedimientos narrativos (desde el empleo del *pastiche* y del fragmento, la elaboración de inventarios, el tratamiento ampuloso del dialecto o de una lengua artificial, la descomposición de la temporalidad y del narrador omnisciente, en ocasiones del fantástico y del grotesco) y que modificaron el estatuto de la novela en italiano —hasta entonces basada desde el psicologismo introspectivo de Svevo y Moravia, el realismo lírico de Pavese y Vittorini a la literatura de la memoria histórica de la posguerra encarnada en Vasco Pratolini, Primo Levi, Carlo. Levi y Fenoglio, entre otros. Con posterioridad, —tal como pusiera en evidencia Gialloretto (2013)— *La sinagoga degli iconoclasti*, *Il libro dei mostri*, *Lo stereoscopio dei solitari* y *I due allegri indiani* consolidan a Wilcock como parte integrante del *filone experimentalista* de inicios de los años 70.

⁵⁷En lo que concierne a la colección «Il pesanervi», la selección fue realizada por Ginevra Bompiani —hija de Valentino— quien se dedicó a reunir textos que lindaban con el fantástico, el surrealismo, el gótico y la novela negra (entre otros títulos, aparecieron *Il golem* de Gustav Meyrink, *Il monaco* de M.G. Lewis, *L'invenzione di Morel* de Adolfo B. Casares e *Il super maschio* de Alfred Jarry). Sin embargo, las nuevas elecciones del editor supusieron auténticos riesgos dado que su lanzamiento buscó poner en circulación una literatura diferente respecto a la que había caracterizado al programa de la editorial durante la década anterior. Cf. Longoni, 2003.

decir, como literatura extranjera traducida— sino como parte integrante de una narrativa italiana que tendía a una incipiente exploración de procedimientos modernistas en la literatura local.

Por una parte, debido a sus características materiales, la primera edición de *Il caos* impidió apreciar el proyecto autorial que, durante la década del 50, sustentó la producción de la narrativa breve de Wilcock. Por otra, la opacidad en torno a la autotraducción y al autotraductor de los cuentos contribuyó a la domesticación del autor y de su libro de cuentos.

La forma de reescritura que dio origen a esta narrativa breve —revisitar cuentos producidos en el curso de una década— permaneció ilegible a un lector que contaba con pocos elementos para interpretar la irrupción de un autor nuevo y poco conocido en el medio local. Así, en definitiva, la configuración material volvía invisible tanto la práctica traductiva como la operación editorial que, a partir del proyecto autorial desplegado durante la década del 50, dieron forma al volumen.

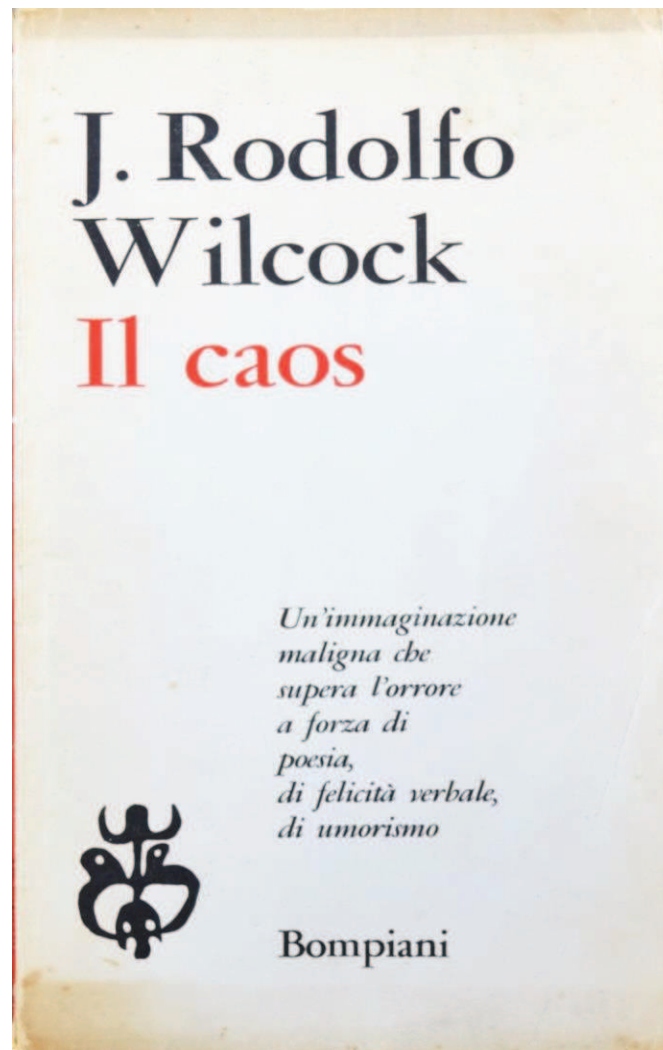


Figura 1. Cubierta de la primera edición de Bompiani



Figura 2. Contracubierta de la primera edición de Bompiani

En la correspondencia entre Wilcock y Bompiani,⁵⁸ se encuentra documentado el intercambio de manuscritos de obras literarias como parte de un plan general de publicación de sus obras narrativas, la discusión sobre aspectos relacionados a la redacción de los borradores y al diseño de la cubierta y de la contracubierta del libro, la inserción de ilustraciones en las páginas de *Fatti inquietanti*, los términos de contrato y eventuales regalías, el envío de las publicaciones recientes a la prensa literaria para ser reseñadas, los contactos con Gallimard para próximas traducciones de sus textos y, por último, la organización de presentaciones públicas de los volúmenes. De esta documentación resulta claro que la publicación de los tres libros —*Il caos*, *Fatti*

⁵⁸El conjunto de esta documentación fue consultado en el *Archivio Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori* y en el *Archivio Bompiani* de la *Fondazione del Corriere della Sera*, ambos con sede en la ciudad de Milán. Fecha de consulta: 28 de abril de 2023.

inquietanti y *Teatro in prosa e versi*⁵⁹— fue una decisión pergeñada tanto por el autor como por el propio Bompiani.

En lo que concierne a *Il caos*, en una carta dirigida a su editor el 25 de noviembre de 1959, Wilcock dejó establecido que pretendía que su libro de cuentos no fuera publicado entre los libros extranjeros sino «como si fuese de autor italiano» y que esto convenía al editor «por las reseñas y por las eventuales traducciones», dado que los editores extranjeros «sólo se interesan en las novedades italianas»:

Querido Bompiani,

Es una lástima que no podamos encontrarnos nunca. En diez días viajo a España y Portugal, donde espero pasar una parte del invierno; por eso quisiera primero dejar establecido cómo y cuándo será publicado mi libro de cuentos.

Hablé con Flaiano: me parece que un anticipo de 150.000 liras estaría bien, y alguna certeza sobre la fecha de publicación.

Además, no quisiera que fuera publicado entre los libros extranjeros sino como si fuera de autor italiano; lo que conviene también a Usted, sobre todo por las reseñas y por las eventuales traducciones (pienso que el editor extranjero sólo se interesa en las novedades italianas).

Por lo que hace a las reseñas puedo asegurarle, ya que me lo prometieron, una buena acogida en el *Espresso*, *Il Mondo* e *Italia Domani*.

Suyo,

J. R. Wilcock

Esta carta sugiere que la opacidad de la primera edición de *Il caos* fue resultado de un trabajo cooperativo llevado a cabo entre el autor y su editor italiano, quienes convinieron atenuar o eliminar información relativa al carácter extranjero del material, a la autotraducción y a los antecedentes de los cuentos. Esta opacidad deliberada de los rasgos extranjeros del libro debía favorecer la aceptabilidad del autor en el panorama literario, tanto en Italia como en el resto de Europa.

Además, durante los preparativos a la edición de *Il caos*, en una carta dirigida al autor el 30 de junio de 1960, Sergio Morando —traductor, asesor editorial y curador del *Almanacco Letterario Bompiani*—⁶⁰ solicitó al autor una fotografía y datos biográficos para la contracubierta del libro (*il risvolto di copertina*). Por su parte, Wilcock, en una carta fechada el 23 de julio de 1960, subrayó: «Quisiera que mi biografía no dijera nada de concreto: es el único modo de interesar al lector. Hágame todavía más misterioso». Morando, a su vez, se mostró preocupado con respecto a la noticia biográfica e insistió

⁵⁹En los inicios de los años 60, Wilcock tenía preparado los manuscritos de *Il tempio etrusco*, *I tre stati* y *Lo stereoscopio dei solitari*, pero estos textos no verían la luz por la casa Bompiani. Las obras poéticas, *Luoghi comuni* y *Poesie spagnole*, no se publicaron por Bompiani por el hecho de que al editor interesaba la narrativa y no las obras de poesía.

⁶⁰Publicación anual dirigida por Valentino Bompiani que promocionaba novedades de la editorial.

con que se agregara algo concreto al misterio: «De acuerdo con lo misterioso de las notas biográficas, pero el misterio tiene siempre alguna huella concreta que lo suscite. Por lo demás, en este tipo de cosas creo que Usted es un maestro (...)». El curador editorial invitó entonces al propio autor a redactar el texto de la contracubierta a fin de brindar algunas referencias básicas al lector: «Por lo tanto, me parece que lo mejor es que pruebe Usted a escribir alguna oración que dé impulso a la imaginación del lector para construir el misterio».

Así, entonces, en la contracubierta de la primera edición, Wilcock dispuso un texto que organizó su identidad pública para un lector de una figura aún desconocida o al menos poco conocida en la narrativa local:

J. Rodolfo Wilcock nació en Buenos Aires en 1919. Tuvo dos abuelos, uno tesino y el otro inglés, y tres abuelas: una piamontesa, otra escocesa y la tercera suiza–francesa. Por eso habla, piensa y escribe en distintas lenguas. Actualmente, vive en Roma, y este es su primer libro en italiano; el segundo, todavía inédito, obtuvo en 1960 el Premio Lentini de poesía.

El texto destacó lacónicamente su nacimiento en Buenos Aires y la existencia de su linaje familiar. Como en otras intervenciones, se reitera la des–identificación con respecto a las lenguas y culturas nacionales y, al mismo tiempo, la consecuente ponderación de la primacía de lo europeo. En esta «imagen de autor» —vehiculizada a través del dispositivo editorial— sobresalió una omisión relevante: el señalamiento de que su «primer libro en italiano» fue resultado de una operación de reescritura de una material precedente y escrito durante sus traslados sucesivos a Roma.

El texto, aunque escrito por Wilcock, fue promovido por parte de la editorial. De hecho, la correspondencia mantenida entre el autor y el asesor muestra que, de común acuerdo, se omitieron datos y referencias bio–bibliográficas en la contracubierta. El resultado disimula la biografía del autor, así como los antecedentes que precedieron a la publicación de los cuentos. El disimulo debía favorecer que su condición de extranjero y la práctica de la autotraducción del material pasaran desapercibidos al lector.

De ahí que, en los términos teóricos de Dasilva (2011; 2015), la opacidad de la autotraducción, en Wilcock, no sólo fue «deliberada» sino también «voluntaria» e incentivada por motivos de índole tanto simbólica como económica. La operación, direccionada al espacio del libro en lengua italiana, permitía al escritor el acceso a un mercado de mayor amplitud y prestigio, lo que además comportaba un beneficio

económico en términos de regalías debido a la venta de sus libros y posteriores traducciones en Europa.

Más aún: la opacidad de la reescritura —tal como se observará en los próximas partes y apartados de este estudio— no se redujo al caso de *Il caos*, sino que se extendió al resto del material traducido al italiano. En efecto, entre 1960 y 1962, se publicaron *Fatti inquietanti* (1961a) y *Teatro in prosa e versi* (1962a). La sucesión de estas publicaciones indica la inclusión planificada del autor al catálogo de Bompiani y la inicial fluidez de la relación con su primer editor. En el curso de tres años, Wilcock es convertido en una apuesta editorial junto a otros célebres representantes de la casa Bompiani a inicios de los años 60, desde los ya consagrados Moravia, Vittorini, Piovene y Brancati y Alvaro a los incipientes Flaiano, Malerba, Eco, Cassieri, Maraini.

No obstante, a diferencia de estos escritores locales, su ingreso al catálogo estuvo marcado por ediciones de libros que, aunque recuperan los textos escritos durante la década del 50, no dan cuenta de la práctica de la autotraducción de este material ni del proyecto autorial que la orienta. Efectivamente, las ediciones de Bompiani se caracterizaron por tender a soslayar los rasgos de extranjería de Wilcock y reforzar, de esta manera, su adopción en Italia.

1. 3. Autotraducción asistida, aceptabilidad y ambivalencias de la primera edición de los cuentos de *Il caos*

En «L'Avvertenza dell'autore» de la edición de Adelphi se declaró que los cuentos de *Il caos* fueron escritos inicialmente en castellano. Asimismo, el relevamiento presente en la «Nota al texto» de la edición de Sudamericana informó acerca de la primera publicación de la narrativa breve de Wilcock. Algunos cuentos, de hecho, aparecieron en italiano en revistas literarias y semanarios italianos entre 1958 y 1960 para reaparecer, con ligeras modificaciones, en la edición de Bompiani.

En sus primeros años en Italia, el autor disponía de un material en parte publicado en castellano y en parte inédito que precisaba aún de una reescritura y de un ordenamiento. En ese sentido, si bien el proceso creativo de los cuentos se extiende por más de tres décadas —tanto en lengua italiana como en lengua castellana— durante los traslados a Londres y Roma y sus regresos a Buenos Aires, la autotraducción tiene lugar en una fase específica de la trayectoria autorial en Italia: la emergencia de la obra literaria.

Mientras proyectaba su primer libro de cuentos, entre 1957 y 1960, Wilcock colaboró con los semanarios *Tempo Presente*, *Il Mondo* y *La Voce Reppublicana*; trabó contactos con escritores italianos que intervenían en el mundo editorial local y recogió la producción literaria —en castellano y parcialmente inédita— que debía configurar la literatura del período 1960–1963. En tales circunstancias, el escritor reescribió sus cuentos no solamente por motivos estéticos o formales sino también en procura de la circulación de los textos ante un lector diferente.

Si el escritor adoptó esta práctica en esta fase de su trayectoria en Italia es porque, al autotraducirse, volvió hacia un proyecto autorial —encarnado en el material de textos escritos durante los años 50— que constituía su nueva propuesta estética con respecto a la ruptura que se iniciara, ya a fines de los años 40, en su poemario *Sexto*. Los cuentos escritos durante el curso de la década posterior perfilaron, por fuera de las convenciones del joven poeta neorromántico, un rasgo central de esta poética renovada: la conjunción de una diversidad o pluralidad de estilos literarios que se relacionaba con su particular empleo creativo de lo que su autor interpretaba como lo mejor de la literatura europea. De este modo, los cuentos de *Il caos* dialogaron en forma conjunta con *Luoghi comuni*, *Fatti inquietanti* y las piezas del *Teatro in prosa e versi*. Esta será la poética —con excepción de *Poesie spagnole*, como se observará en la segunda parte de este estudio— de la literatura del período.

El material traducido, sin embargo, requería de una puesta en libro. De ahí que la autotraducción se llevara a cabo en una circunstancia concreta: la revisión de los borradores con vistas a su publicación. Sabemos a este respecto, a través de la correspondencia con el escritor Ennio Flaiano, que Wilcock comenzó tratativas con Bompiani para la publicación del libro ese mismo año. Moravia y Flaiano —ambos escritores asociados a la casa Bompiani, en especial Moravia— intercedieron en su favor a través de una mediación típica de las empresas editoriales en Italia,⁶¹ equidistantes entre

⁶¹Alberto Moravia gozó de una afortunada carrera literaria y acumuló un prestigio que derivó con posterioridad en su labor como asesor editorial para Bompiani. Desde la aparición de *Gli Indifferenti* (1933), publicó numerosas novelas de tendencia realista, fue prolíficamente traducido al extranjero y varias de sus novelas se adaptaron a la cinematografía. Tal como se aprecia en su correspondencia con Bompiani (Grandelis, 2014:499–529), Moravia llegó a ser un «autore Bompiani» durante las negociaciones mantenidas con el editor entre 1934–37 en pleno auge del fascismo. En virtud de las negociaciones de Bompiani con los censores del régimen, eludió la censura. Durante la posguerra vería su consagración como el gran novelista italiano de posguerra junto a Elio Vittorini y Cesare Pavese (Turchetta, 2003:86–121).

lo artesanal y lo industrial y con amplia participación de la intelectualidad en la toma de decisiones y en la elaboración del catálogo.⁶²

Si bien —al igual que otros escritores del *Novecento*—⁶³ Wilcock ejerció una intervención directa sobre el material y sobre cómo este debía ser publicado y dispuesto a la lectura, los manuscritos no parecen haber carecido de intervenciones en sede editorial. De hecho, una carta dirigida a Flaiano, fechada el 15 de mayo de 1959, alude al trabajo traductivo de los cuentos de *Il caos*:

(...) Terminé de revisar las traducciones de los cuentos; el libro es afortunadamente casi largo, 171 carillas; lo revisaron después dos escritores para agregar bromas, escenas patéticas y pasajes poéticos. Finalmente, se lo hice llegar a Bompiani a través de Moravia. Te ruego de todos modos que le escribas alguna *bel mot* para hacerle saber, acaso humorísticamente, que no te disgustaría si fuera publicado (Flaiano, 1995:182).

El pasaje de la carta a Flaiano menciona la revisión de las versiones italianas por parte de «dos escritores» que —sin declarar sus nombres— contribuyeron a dar forma a la versión. En este sentido, el pasaje sugiere que la reescritura de los manuscritos no fue responsabilidad exclusiva del autor. En cambio, involucró un proceso en el que intervinieron agentes que participaron de la elaboración del material a editar y que, por consiguiente, moldearon, en alguna medida, los cuentos de *Il caos*. Por eso la «traducción» de los cuentos, tal como expresa este pasaje, refiere a una forma de reescritura caracterizada por la asistencia de hablantes nativos. Menos que una práctica autónoma, supeditada a la intervención exclusiva del escritor, la autotraducción tiende a involucrar otros participantes —correctores o curadores— propios del proceso de edición. Desde esta perspectiva, la reescritura textos de *Il caos* no constituye sólo el producto de un talento individual y multilingüe sino más bien el resultado de un dispositivo editorial en el que el escritor se encontró inserto y participó junto al resto de los miembros de la

⁶²El rol asumido por parte de ambos novelistas correspondió al de un asesor literario al que Bompiani solía recurrir para informarse acerca de los rasgos del autor y del título a publicar y que, por consiguiente, podía intervenir en la toma de decisiones que configuraban el catálogo editorial.

⁶³En *Editing Novecento* (2013), Paola Italia analiza de qué manera suelen confluír, no sin conflictos, la voluntad del autor con la de sus correctores y curadores del libro. Destaca que la literatura del *Novecento* se caracteriza por autores que reclaman un protagonismo en la preparación del material en diferentes aspectos, pero en el que intervienen asimismo correctores y curadores: «(...) porque no hay autor del *Novecento* que no haya reservado —a excepción de rarísimos casos— una especial atención a la máquina editorial de los propios textos, entendida en sus aspectos escriturales, pero también comerciales, de producción, de lanzamiento publicitario del volumen, etc. Se podría decir que el autor del *Novecento*, en sede tipográfica, se convierte en una suerte de curador de sí mismo, pero también de promotor, de agente literario de sí mismo» (2013:27).

editorial. Esta clase de intervención corresponde a una «autotraducción asistida» (Ceccherelli, 2013:13), es decir, una traducción realizada por el autor en colaboración con escritores o traductores nativos.

A estas consideraciones puede agregarse que, si bien Wilcock conocía la lengua de llegada —de hecho, había traducido algunas obras literarias italianas durante su trayectoria en Argentina—, no gozaba de un dominio cabal y exhaustivo de la misma que lo habilitara a gestionar en forma aislada sus primeros libros italianos. Más aún: el conocimiento parcial de la lengua de llegada requirió de colaboradores nativos que asistieran al escritor a publicar la versión final del texto, motivo por el cual se sucedieron los intercambios de manuscritos en los meses previos a la publicación definitiva. Ese dominio adecuado del italiano, aunque no exhaustivo a la manera de un hablante nativo, explica, además, que el escritor permitiera traducir el cuento «Vulcano» —en versión de Francesco Tentori Montalto— y que accediera, en ocasiones puntuales, a la participación de eventuales asistentes durante la edición de *Il caos* en Italia.

De esta forma de autotraducción asistida —revisitar los cuentos elaborados en el arco de más de una década con asistencia de hablantes nativos— no existen noticias en el primer libro de Bompiani. En general, los nombres de eventuales colaboradores en la autotraducción no suelen ser referidos en los peritextos que acompañan la edición del texto. La opacidad en torno a la reescritura y los eventuales colaboradores de Wilcock se encuentra relacionada con la búsqueda de aceptabilidad de la autotraducción de los cuentos, es decir, con el propósito de que estos sean leídos como originales en italiano.⁶⁴ Sin embargo, en el análisis cotejado entre la versión castellana y la versión italiana de los cuentos, se aprecian distintos cambios textuales ligados a la eficacia formal del relato —señalados por Montequin en la «Nota al texto» (1999; 2015)— y otros orientados a disponer la legibilidad de la nueva versión al lector local que muestra la reconversión del material escrito durante la década del 50.

Por una parte, en los cambios señalados por Montequin se verifican adiciones o eliminaciones de palabras y sintagmas, así como agregados de pasajes en la versión italiana previamente inexistentes en el texto fuente. Este uso flexible del texto fuente se debe a que, en rigor, las versiones integran un proceso creativo común en ambas lenguas

⁶⁴Existen, por otro lado, noticias acerca de que Wilcock a propósito de la redacción de las versiones publicadas por parte de la empresa local. Allí se verifica que la negociación de los sentidos y rasgos formales de los textos castellanos fue objeto de tensiones entre el autor y los agentes editoriales. De hecho, el autor refería la presencia de «intrusiones ajenas» en la elaboración del texto final (citado en Montequin, «Nota al texto», 2015:244).

en el que la traducción opera en forma articulada a la edición en libro en la fase de emergencia de la trayectoria autorial en Italia.

En el pasaje al italiano, algunos cuentos sufrieron mayores modificaciones de orden estético respecto de otros incluidos en la primera edición. La cronología de la publicación de los cuentos permite observar una tendencia: a mayor distancia temporal de la versión en castellano mayores cambios textuales en la edición Bompiani.⁶⁵ En ese sentido, el cuento «Hundimiento» (1948) muestra cambios relevantes respecto a la lógica del cuento y de su significación: mientras en la primera versión los detalles y la información al lector es más abundante, las versiones italianas tienden a ser más sintéticas y concisas, impactando en la caracterización del protagonista y en la organización de la trama. En cambio, «Diálogos con el portero» o «Los donguis», aparecidos en la segunda mitad de los años 50, presentan modificaciones de estilo en un menor grado. A su vez, «La fiesta de los enanos» y «El caos», publicados en español e italiano casi simultáneamente a la edición de Bompiani, presentan un número menor de modificaciones visibles. Esta tendencia sugiere que la práctica de autotraducir se formaba parte del proceso creativo de sucesión de versiones previo a la publicación y en la que el autotraductor operaba a nivel estético en ambas lenguas.

Por otra parte, con vistas a su aceptabilidad, algunos de los significantes extranjeros han sido borrados o eliminados en función de la circulación del texto ante un nuevo lector. Algunas de las referencias presentes en los cuentos no resultan de suyo legibles al lector italiano, de manera que su borrado favorece la aceptabilidad de la versión. Esta doble dimensión —una ligada al proceso creativo y otra ligada a la legibilidad del texto en italiano— se enmarca en la fase de emergencia de la obra del escritor en Italia que, a causa del cambio en las condiciones de producción, obligaron a considerar el nuevo destinatario. Así, Wilcock, en un sentido, se tradujo para volverse legible en italiano, para desarraigar sus textos de su contexto de partida y poder adaptar material a ese lector.

Con todo, la búsqueda de aceptabilidad presenta cierta oscilación. Si bien toda práctica traductiva aspira a la legibilidad —al reformular la sintaxis y el vocabulario del nuevo texto —los significantes extranjeros presentes en los cuentos —nombres propios, topónimos y referencias de lugar, así como gentilicios que remiten a un contexto no

⁶⁵A propósito del caso de Samuel Beckett, Rainier Grutman distingue entre la «autotraducción simultánea» —cuando el original y su versión se producen en simultáneo o con relativa distancia temporal— y «autotraducción consecutiva» —cuando las autotraducciones son posteriores al original. Sostiene que la segunda tiende a mostrar cambios textuales más marcados de acuerdo con el período de tiempo establecido entre el texto primigenio y el texto autotraducido (2013a; 2013b).

italiano— no resultan en todos los casos borrados o eliminados. Por lo general, los nombres propios suelen considerarse de suyos intraducibles puesto que carecen de equivalentes y no ponen en riesgo la verosimilitud narrativa. Esto supone que el nuevo lector debe aceptar sin más los significantes extranjeros presentes en el texto.

Así, por ejemplo, en el cuento «I donghi» persisten topónimos en castellano (Buenos Aires, Boedo, Mendoza, Punta de Vacas, Once, Juan Pobre, Chacarita, etcétera), mientras para otros (Parigi, Galles, Svizzera) se recurre al vocabulario italiano existente. Otras marcas significantes involucran el contenido argumental de los cuentos. De este modo, en «La notte di Aix» se alude al bombardeo a Buenos Aires en 1955 y a las figuras de Perón y Eva de Perón. Esta inscripción alusiva es un procedimiento ensayado también en las sátiras «Felicità» y «Cassandra» —cuya protagonista es una caracterización de la figura de Eva de Perón—. En el caso de «La festa dei nani», por ejemplo, se introducen representaciones que remiten a la figura de los llamados «cabecitas negras».

Así, por ejemplo, leemos en el siguiente pasaje de la versión en castellano:

Pero los enanos, que ahora se pasaban los días agazapados en un rincón, espiando la puerta cerrada del cuarto de Raúl, estaban demasiado perturbados por la novedad para poder ocuparse de otra cosa. Sentían celos, aversión y desprecio por ese ser para ellos casi sobrenatural, *ese marciano negruzco descendido de las fabulosas provincias del norte con la clara intención de perturbar el orden público de la sedante, ilustrada y aristocrática Capital* (1960:360; los énfasis son nuestros)

A su vez, en la versión italiana, leemos:

Tuttavia i nani, i quali trascorrevano adesso le loro intere giornate rannichiati in un angoletto del vestibolo, spiando la porta chiusa di Raúl, erano troppo scossi dalla novità per interessarsi ad altro. Quell'essere per loro quasi soprannaturale, quel *marziano negroide evidentemente sceso dalle favolose province del nord con l'intenzione di turbare l'ordine pubblico dell'intelligente, istruita e aristocratica Capitale*, ispirava loro soltanto avversione, sdegno e gelosia (1960:47; los énfasis son nuestros).

Esta oscilación en la onomástica de la versión italiana de los cuentos puede explicarse por dos motivos que conciernen al tratamiento del vocabulario. Si bien algunos nombres propios y referencias se han omitido en virtud de la nueva circulación del texto, otras referencias se mantienen por motivos de eficacia formal del relato y de la matriz ideológica de los cuentos y resultan necesarias para el desarrollo de la trama narrativa.

Mientras la primera estrategia involucra las nuevas condiciones de recepción del texto, la segunda se relaciona a la reelaboración creativa o inventiva del texto fuente.

En consecuencia, en la primera edición italiana predomina cierta ambivalencia entre la búsqueda de aceptabilidad y la presencia de marcas de extranjería que reenvían al lector a condiciones de producción diferentes de los cuentos.

Por ese motivo, la edición Bompiani exhibe una forma peculiar. Si, por un lado, la narrativa de Wilcock es presentada por la editorial como literatura modernista y experimentalista, por otra, los textos autotraducidos exhiben oscilaciones y ambivalencias, equidistantes entre la búsqueda de su legibilidad en italiano y la persistencia de significantes extranjeros que remiten a un contexto no italiano. La tensión entre ambas tuvo lugar durante el proceso de reescritura de los manuscritos y dejó huellas legibles en la versión italiana publicada en 1960.

1. 4. La reedición adelphiana y el reordenamiento del proyecto autorial en los años 70

A diferencia de la edición de Bompiani, la edición de Adelphi —*Parsifal. I racconti del Caos*⁶⁶— presenta diferentes cambios⁶⁷ y, en particular, el añadido de un agregado editorial: la «Avvertenza dell'autore»⁶⁸ (1974a:7):

Los más recientes de estos cuentos tienen quince años, los menos recientes treinta: tanto tiempo se necesita para que la realidad alcance a la invención, o la invención a la realidad. Según mi intención debían constituir un muestrario de técnicas tradicionales, sin excluir aquellas todavía futuras (véase, por ejemplo, el cuento *La casa*); por otra parte habían sido escritos en español. En 1959 preparé para un editor italiano una versión publicada con el título *Il caos*, por completo insuficiente, en principio porque el texto reelaborado partía del supuesto, poco feliz, de que los lectores se parecían a los secretarios de redacción de las revistas literarias que yo frecuentaba por entonces. Hoy pienso, en cambio, que hay personas capaces de hacer un esfuerzo aun cuando leen, y por lo tanto vuelvo a presentar estos cuentos tal como en verdad eran (Wilcock, 2015b:244).

Este texto preliminar a la nueva colección de cuentos menciona el proceso creativo que les dio forma; explicita su escritura original en castellano y alude con ironía al volumen

⁶⁶De ahora en adelante «Parsifal».

⁶⁷Montequin señala dichos cambios en la «Nota al texto» (2015:244–45): la revisión del estilo de los textos, la sustitución de los títulos en varios de ellos y la eliminación del cuento «Felicità».

⁶⁸De ahora en adelante «Avvertenza».

de 1960. Al igual que en el prefacio titulado «Introduzione» del poemario *Poesie spagnole*, Wilcock recurrió a un texto de tono irónico para referirse a su propia obra literaria y a su recepción ante el lector. En cuanto «instancia prefacial» (Genette, 1987:137), la «Avvertenza» anticipa una declaración de intenciones, un relato de la génesis del libro y observaciones sobre la nueva publicación.⁶⁹

Por otra parte, la reedición de los cuentos supuso volver hacia un «texto madre», es decir, hacia un repertorio de textos correspondiente a los inicios literarios de Wilcock en Argentina. Este repertorio debía ser revisitado en ocasión del traspaso de su obra a Adelphi y de su distanciamiento con respecto a su editor precedente, Bompiani. Por ese motivo, la «Avvertenza» encierra una cierta suspicacia con respecto al resultado de la autotraducción asistida durante la preparación de los manuscritos en la editorial Bompiani, la cual había sido objeto de diversas intervenciones por parte de agentes de la editorial.⁷⁰

Respecto de la edición de Bompiani, la «Avvertenza» supone una modificación relevante dado que encierra la posición enunciativa del autor. En rigor, en este breve agregado editorial, Wilcock se dirige específicamente a un lector *italiano*. Por contraste, la edición argentina publicada en el mismo año por Sudamericana —a través de la recomendación de Enrique Pezzoni y con un orden análogo a la de Adelphi— carece de algún agregado editorial.

Si bien ambas ediciones circularon al mismo tiempo tanto en castellano como en italiano, la inscripción del paratexto orienta la interpretación del sentido y el modo en que los cuentos debieron circular en Italia. La omisión de la «Avvertenza» en el volumen de Sudamericana sugiere que, en realidad, el escritor se dirige a quien ya conoce la primera edición para establecer de qué manera ha de interpretarse su reedición. De ahí que la «Avvertenza» se dirija a un lector que puede decodificar el juego de alusiones e ironías

⁶⁹Se trata, por lo tanto, de un «prefacio tardío» (al decir de Genette, 1987:148) en la medida en que supone una nota preliminar a una reedición de las narraciones que integran el volumen de 1960. A través de su emplazamiento preliminar, y en su carácter autorial, dispone cómo y según qué supuestos debe accederse a *Parsifal* en cuanto reedición de una obra precedente. Siempre irónicos, los textos preliminares de Wilcock merecen una atención particular. En *La prefazione universale* (1965e:17), el autor impugna el género del prefacio crítico. A su vez, su obra posterior, *Frau Telepracu* (1978) puede leerse como una crítica general a las formas de transmisión paratextual de lo literario.

⁷⁰En términos técnicos, reeditar y reescribir la autotraducción de 1960 supone una «reautotraducción del texto autotraducido» en tanto el autotraductor resuelve llevar a cabo una nueva versión del texto previamente traducido por él mismo (Dasilva, 2019:311). En el caso de la versión de Adelphi, Wilcock rescribe los manuscritos entregados a imprenta a la editorial Bompiani, es decir, la versión en italiano de los textos primigenios castellanos, incluyendo modificaciones que repercuten en la forma final de los cuentos.

que encierra la nota preliminar al encontrarse advertido de quién es Wilcock y en qué consiste su obra. En este sentido, se trata de un dispositivo textual que se distancia críticamente no tanto de la factura estética de los textos sino, en todo caso, del editor (Bompiani) y de la primera edición del libro con el fin de reordenar la obra en Italia.

Si, por una parte, el proceso creativo de los años 50 se caracterizó por una variedad de textos editados en Argentina y otros inéditos que fueron seleccionados y autotraducidos para conformar la poética del período 1960–1963, a inicios de los años 70 asistimos a una nueva reconfiguración de la obra de Wilcock caracterizada por la publicación su narrativa y a su ingreso definitivo en el catálogo de Adelphi. Revisitar nuevamente los cuentos producidos previo a su arribo en Italia supuso entonces articularlos a una sucesión de obras narrativas que profundizó la línea modernista y experimentalista prefigurada tanto en *Il caos* como en *Fatti inquietanti*.

Al mismo tiempo, la «Avvertenza» da cuenta de la existencia de una práctica autotraductora en 1960. En 1960, la opacidad de la práctica autotraductiva contribuyó, de modo estratégico, a la aceptabilidad de Wilcock en el contexto de la irrupción de una narrativa de índole modernista y experimentalista en el escenario post–neorrealista.

Por el contrario, en 1974, la operación no tiene necesidad de ser ocultada o soslayada puesto que el objetivo de esta edición ya no consiste tanto en asimilar al autor en la cultura local como desarrollar su programa narrativo con arreglo al diseño del catálogo editorial de Foà y Calasso. *Parsifal* llevó la firma de un autor que ha adquirido un relativo reconocimiento en el medio literario local y que, a partir de una nueva reescritura del material, integraba una serie de publicaciones ligadas a la narrativa breve de la casa Adelphi. Efectivamente, a mediados de los años 60, Wilcock dejó de ser un *autore Bompiani* y, a principios de los años 70, deviene un *autore Adelphi* cuando la editorial adquiere los derechos de algunos de sus libros. De esta manera, el agregado de la «Avvertenza» se encuentra relacionado al desarrollo del proyecto autorial en Italia, pero también al cambio de editorial.

De hecho, en una carta dirigida el agente literario y director de la Agencia Literaria Internacional (ALI), Erich Linder⁷¹, en noviembre de 1971, a través del consejo de Foà,

⁷¹Erich Linder (1924–1983) fue un agente literario austríaco quien había mantenido un temprano contacto con Augusto Foà y con su hijo, Luciano. Asumió la presidencia de la ALI en 1951 y fundó sucursales en Francia y en Suiza. No sólo representó a autores emergentes sino también a otros tantos consagrados (entre otros, Morante, Eco, Calvino, Flaiano, Malerba, Piovone, Parise, Fenoglio, Sciascia, Vittorini, Arbasino). Esta representación no se reducía sólo a la defensa de los intereses económicos y simbólicos de los autores ante su editor sino a otros aspectos relacionados a la circulación del libro: la corrección de los manuscritos, la elección de las cubiertas y las redes de contactos con editoriales extranjeras en materia de traducción.

el escritor solicita su asistencia para liberar los derechos de las obras de *Il caos*, *Fatti inquietanti* y el *Teatro in prosa e versi* que habían pertenecido a Bompiani con el propósito de cederlos a Adelphi para su reedición. En esa misma carta, el escritor afirmó que *Il caos* fue solicitado para su traducción por parte de Gallimard y también por editores en Argentina (Sudamericana) y que deseaba gestionar la publicación de estos libros al francés y al español sin la intervención de Bompiani.

Asimismo, en una carta fechada el 24 de noviembre de 1971, Linder respondió al autor que debía reclamar copias de libros vendidos sin autorización a la *Reminder's Book*. A su vez, Wilcock, en una carta escrita el 29 de diciembre de 1971, pidió postergar la publicación de la traducción de *Il caos* a Gallimard para evitar que Bompiani derivara beneficios económicos.⁷²

El traspaso a la editorial de Roberto Calasso y Luciano Foà⁷³ determinó una fase nueva en su trayectoria de autor y marcó un nuevo reordenamiento de la obra narrativa —cabe resaltar que las colaboraciones mantenidas con Adelphi comenzaron por una serie de trabajos de traducción por encargo de mediados y finales de los años 60⁷⁴ en un momento en que la naciente editorial diseñaba su catálogo.⁷⁵ A excepción de *La parola morte*

Por lo demás, el período de contacto con Wilcock coincide con el auge de la ALI. La ALI se convertirá en símbolo de un cambio en el mundo editorial italiano: desde las negociaciones directas autor–editor —como aquellas que correspondieron a la primera edición de *El caos*— a una industrialización del sector y la posterior concentración de las empresas editoriales en oligopolios internacionales.

⁷²Sobre esta cuestión se consultaron las cartas dirigidas a Linder y a Foà conservadas en la *Fondazione Arnaldo y Alberto Mondadori*. Por cierto, Wilcock no se limitó a recuperar los derechos de las obras publicadas en Bompiani sino también los de *Luoghi comuni* y *Poesie spagnole*. El 11 de junio de 1972 envió una carta a Linder para que intervenga a su favor en lo que respecta de la cesión de los derechos de *Luoghi comuni* retenidos por Mondadori, *Poesie spagnole* por Guanda y *La parola morte* por Einaudi. Todo esto llevó a la reedición de las obras y al cambio de editores a inicios de los años 70.

⁷³Luciano Foà y Roberto Bazlen fundaron hacia 1963 el sello Adelphi con la asistencia de un entonces joven escritor Roberto Calasso. Foà había sido un consultor editorial para Einaudi; Bazlen, traductor, crítico y asesor para Mondadori, Bompiani y Einaudi.

⁷⁴Las colaboraciones con Adelphi registran las siguientes traducciones: *Tamerlano, il Grande* (1966) y *Teatro completo* (1966) de Christopher Marlowe; *La nube purpurea* (1967) de Matthew P. Shiel; *Nelle vene dell'America* (1969) de William Carlos Williams; *Alce nero parla* (1968) de John G. Neihardt y *Vite brevi di uomini eminenti* (1977) de John Aubrey. En los años posteriores, tras el fallecimiento de Wilcock, aparecieron las versiones póstumas de *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic* (1980) de Gustave Flaubert; *Biglietti da visita. Un viaggio autobiográfico* (1983) de Neil Douglas y *Poiché ero carne* de Edward Dahlberg (1988).

⁷⁵Los años 70 —bajo la dirección general de Foà y bajo la dirección editorial de Calasso —representan un período de consolidación de la casa editorial que crece en términos de títulos, autores y facturación. Adelphi articuló autores de grandes ventas a autores de menor rentabilidad, con el fin de diversificar su catálogo. Con la línea Foà–Calasso, la editorial tendió al gusto por lo irracional, lo fantástico, lo esotérico y lo espiritual y, en oposición a la línea ideológicamente predefinida de Einaudi o Feltrinelli, apuntó a un cierto eclecticismo de su catálogo. A grandes rasgos, el proyecto editorial partió de cierto descarte de títulos y autores respecto de las editoriales dominantes que conformaron el eje Turín–Milán. En este catálogo, predominó la literatura *mitteleuropea* (de índole austro–germánica); libros del pensamiento oriental; la obra completa de Nietzsche —hasta entonces inédita en Italia traducida y curada por Giorgio Colli y una serie de obras muy diversas que sugieren no tanto la adhesión a una cierta corriente literaria o ideológica sino

(1968) y la obra teatral «L'agonia de Luisa» (1969) publicada en la revista *Sipario*, el escritor había cesado de publicar en serie como ocurrió con el período 1960–1963 en el que la selección, autotraducción y puesta en edición del material escrito en los años 50 había derivado en cinco libros en cuatro años.

Tras esta pausa, hacia fines de los 60 y comienzos de los 70, en virtud de su vínculo con Foà y Calasso, Wilcock desplegó una serie de publicaciones ligadas a la llamada literatura de inventario y a la llamada anti–novela.⁷⁶ Al mismo tiempo, hacia 1973, se sabe que se radicó en Lubriano di Bagnoreggio —pueblo situado en la región del Lazio— hasta su fallecimiento en 1978. Mientras duró su permanencia en esta localidad, se sucedieron una serie de publicaciones de obras narrativas aparecidas en Adelphi —*La sinagoga degli iconoclasti* (1972a), *Lo stereoscopio de isolitari* (1972b), *I due allegri indiani* (1973b), *Il libro dei mostri* (1978c), *Frau Telepracu* (1978)— y en Rizzoli —*Il tempio etrusco* (1973a), *L'italianiches Liederbuch* (1974b), *L'ingegnere* (1975)—. Asimismo, el fallecimiento del autor interrumpió la publicación de algunas obras póstumas que habían permanecido inéditas y que aparecieron por iniciativa de Livio B. Wilcock: *Poesie* (1980) y *L'abominevole donna delle nevi* (1982) —ambas en Adelphi— y *Le Nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'inferno* (1985) —en el sello Lucarini.⁷⁷

Adelphi, a su vez, halló compatible la literatura del escritor con su ideario.⁷⁸ A diferencia de Bompiani —sello tendencialmente atento a la literatura reciente y a las novedades editoriales—, la casa Adelphi se distinguió por publicar autores de diversa índole, procedencia y época, a excepción de «Narrativa Contemporanea» (Ferretti, 2004:195).⁷⁹

más bien a un cierto ideario de lectura preconizado por sus directores basado en lo que fue dado en llamarse «libri unici» según consta en las notas del crítico, editor y cofundador Roberto Bazlen (Ferretti, 2004; Ferrando, 2023).

⁷⁶Esta cuestión ha sido analizada en detalle por Gialloretto (2013). A su vez, no pocos artículos de las actas del Congreso celebrado en Roma por Giorgio Nisini y Roberto Deidier (2021) se detienen ampliamente en los diferentes procedimientos experimentales de esta narrativa y su relación con el escenario de la novela italiana.

⁷⁷Pese a este retiro y al distanciamiento voluntario de las ciudades principales de Italia, se observa que su participación en el mundo editorial y literario fue tan sostenida como prolífica.

⁷⁸En *Adelphiana* (2003), libro que compila y recoge el catálogo en honor a los cincuenta años de antigüedad de Adelphi, Calasso enumera una lista de autores afines al criterio de la editorial —entre ellos, aparece mencionado Wilcock— y afirma que en la base de las elecciones de los editores «lo que importaba era reunir formas y figuras divergentes pero que pudieran convivir en un mismo paisaje mental, como si cada uno, por alguna oscura vía, hiciera de puente a las otras —o las evocase» (2013:22–23). Este concepto de «conexión interna» del catálogo define la «impronta del editor», es decir, la puesta en relación de libros distintos que convergen en la unidad del catálogo y que intentan inducir a una cierta experiencia de lo literario en el lector.

⁷⁹En sus inicios, Adelphi acogió a diversos autores que no estaban presentes en los catálogos editoriales italianos —la obra completa de Friedrich Nietzsche; las novelas inéditas de Guido Morselli; la apuesta por Simenon y la literatura oriental; la traducción de literatura germánica y austríaca a través de la experticia de Roberto Bazlen; las obras experimentales de Gadda y de Manganelli— fueron algunas de las operaciones

Esta colección —fundada en 1967 bajo la dirección de Giuseppe Pontiggia— reunió escritores en proceso de reconocimiento —Roberto Vigevani, Alfredo Giuliani, Russel Hoban, Thomas Bernhard, Ingerbog Bachman, Stelio Mattioni, Fleur Jaeggy y las novelas póstumas de Guido Morselli así como obras del propio Pontiggia⁸⁰— que inicialmente no había encontrado sitio en el resto de los principales sellos editores. En esta colección, entre 1972 y 1973, se registró entonces el desarrollo del programa narrativo central de la obra de Wilcock— allí se publicarán *La sinagoga degli iconoclasti*, *Lo stereoscopio dei solitari*, *I due allegri indiani* y años después *Il libro dei mostri*⁸¹—, operación que, a la manera de un corolario, concluyó con la edición de *Parsifal* y de su «Avvertenza» en 1974.

En síntesis, este período (1971–1974) se distinguió, por una parte, por la renovación de la obra del autor —en especial, de la narrativa— una vez terminado el vínculo con Bompiani y, por otra parte, por una fase de relativa consagración en el medio local y — como veremos— caracterizada por las primeras traducciones de sus libros en Europa.

No parece casual que en «Narrativa Contemporanea» se publicaran los libros de mayor impronta experimentalista y modernista de Wilcock. De hecho, esta vertiente —ligada al fenómeno de la anti-novela en Italia y a la exploración de procedimientos narrativos— estará presente, con el curso de las décadas, en el catálogo adelphiano en algunos autores de renombre si bien no siempre desde la primera edición del libro. Con los nombres de Carlo Emilio Gadda, Giorgio Manganelli, Tommaso Landolfi, Émile Zola, Alfredo Giuliani, Alberto Arbasino o Guido Morselli la casa editorial se convertirá en una promotora de esta producción literaria.

En ese contexto, cuando Wilcock reeditó los cuentos de *Il caos* se encontraba en una situación diferente de su trayectoria respecto al período 1960–1963. Ya en 1974, tras catorce años de permanencia en Italia, disponía de varios libros publicados en editoriales italianas relevantes; había recibido el premio Lentini de Poesía en 1961 por *Luoghi comuni*; participaba en las principales secciones de cultura de los medios de prensa y

que definieron la identidad del sello editor. En un sentido, Wilcock representaba un autor insólito, inclasificable y experimental que guardaba afinidades con el diseño del catálogo llevado a cabo por Foà y Calasso.

⁸⁰Esta colección se enumera entre las principales de la casa y en donde radican las principales líneas conductoras del catálogo: «Biblioteca Adelphi», «Piccola Biblioteca Adelphi», «Gli Adelphi», «Fabula», «La collana dei casi». El catálogo Adelphi puede consultarse en línea. Cf. Adelphi, 2022. Para un análisis exhaustivo del mismo, cf. D’Aversa (2021) y Ferrando (2023).

⁸¹Cf. Catalogo Adelphi (2022:219–220). A su vez, en la colección «Piccola Biblioteca Adelphi», se publicaron la reedición de *Fatti Inquietanti*, *L’abominevole donna delle nevi e altre commedie*, la poesía italiana reunida (*Poesie*) y *Frau Telepracu*.

había acumulaba un repertorio de traducciones de literatura, lo que lo convertía en un autor relativamente reconocido en el medio literario local.

De hecho, durante su traspaso a Adelphi, entre los años 1971 y 1977, Wilcock mantuvo correspondencia con Linder.⁸² La correspondencia Linder–Wilcock refiere las tratativas, a través de la iniciativa del escritor, de posibilitar las traducciones de su obra narrativa al francés a través de la editorial Éditions Gallimard. Esta documentación cobra importancia dado que permite observar las tentativas de difundir algunos de sus libros más allá de Italia —entre ellos, *Il caos*— a partir de su reedición por Adelphi.

El contacto mantenido con Linder es ilustrativo de la primera edición argentina de *Il caos* en 1974. En efecto, la edición de Sudamericana no fue un caso aislado: se enmarcó en un período en el que la obra narrativa publicada por Adelphi comenzó a circular en diferentes lenguas vía los contactos editoriales del autor. Lejos de reducirse a un circuito ceñido al castellano o al italiano, en los años sucesivos aparecerán versiones de la narrativa de Wilcock en alemán, francés y, en décadas posteriores, al portugués y al inglés.

A través de su Agencia, Linder gestionó la circulación de la literatura de Wilcock. Pese al fallecimiento del autor, en las décadas del 70 y del 80 comenzaron a traducirse, editarse o reeditarse sus libros en Europa. Así, inicialmente, a través de las negociaciones mantenidas por Linder con editores europeos, aparecieron traducciones al francés en el sello Éditions Gallimard⁸³ —*Le stéréoscopes des solitaires* (1976), *Le synagogue des iconoclastes* (1977), *Le chaos* (1982) y *Le temple étrusque* (1985)—; al español en Anagrama —*La sinagoga de los iconoclastas* (1981)— y al alemán en Suhrkamp Verlag —*Das Buch der Monster* (1981)—. En definitiva, el repertorio de traducciones y ediciones de su obra parece señalar en qué medida escribir y publicar en italiano y disponer de contactos editoriales relevantes contribuyó en forma decisiva a su paulatina difusión internacional.

En el caso de los cuentos de *Il caos*, las traducciones que se realizaron al francés y al alemán tomaron como texto de partida la versión en italiano de los cuentos por Adelphi.

⁸²Se consultaron a este respecto los volúmenes *Il dio di carta. Vita di Erich Linder* (Biagi, 2007) y *L'agente (segreto) letterario da Erich Linder a oggi* (2004) a cargo de la *Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori*.

⁸³Desde su casa en Lubriano, Wilcock se dirige a Linder el 22 de noviembre de 1977 para comentar la publicación de *La sinagoga des iconoclastes* y solicita saber si se encuentra en curso una nueva traducción y que les envíen los pagos correspondientes. A su vez, en su correspondencia mantenida con Foà (cartas comprendidas entre 1973 y 1975) Wilcock cede a Foà el permiso de publicar sus libros por Gallimard. Foà, en ese entonces director general de Adelphi, mantenía las relaciones con Wilcock en materia de derechos de autor y de propiedad intelectual de sus obras. Asimismo, en dos cartas (fechadas el 24 de agosto de 1977 y el 17 de septiembre de 1977) Wilcock solicita ser representado por la ALI tanto en Italia como en el exterior.

Este hecho ratifica que traducir y escribir en italiano aseguró a Wilcock el pasaje a otras lenguas europeas tal como expresamente había afirmado aspirar en la carta mencionada a Bompiani fechada en 1959. De hecho, al estimar la versión en italiano de los cuentos, el texto autotroducido reviste cierta primacía con respecto al texto primigenio en castellano.

Asimismo, tal como queda establecido en la «Avvertenza», la versión de Adelphi es contrapuesta a la primera edición de Bompiani, a la que se considera una versión insuficiente. Cuando el autor pondera al texto autotraducido como modelo de traducción de la obra a otros idiomas, asistimos, en términos de Dasilva (2018; 2019), a una «versión prototípica», es decir, a un texto al que se considera correspondiente a una lengua de mayor estatuto y, por lo tanto, objeto de ediciones o reediciones.

En conclusión, tanto en 1960 como en 1974 el escritor volvió sobre un proyecto de narrativa breve, pero las ediciones de los cuentos del «Caos» se correspondieron con posicionamientos diferentes por parte de Wilcock. La trasmisión de los cuentos cambió, con el curso de las décadas, en función del cambio de edición y de editor, así como de la posición enunciativa del autor. En ese sentido, la lógica de la sucesión de reescrituras y de reediciones de la obra narrativa se encontró determinada por las diferentes fases de su trayectoria autorial. La forma de reescritura por la que opera la práctica de la autotraducción de los cuentos se enmarca en circunstancias específicas —ligadas al cambio de condiciones de producción de la obra— en las que el escritor se vio constreñido a adaptar el material escrito en otra lengua para un lector local. Por el contrario, la «Avvertenza» pertenece a un período de reordenamiento de la obra durante el cual la revisión de los textos escritos se encontró vinculado a un proceso —aunque todavía incipiente— de consagración del autor en y más allá de Italia.

Capítulo 2

2. 1. *Fatti inquietanti* en la colección «Cose d'oggi»

En su traslado definitivo a Italia, Wilcock comenzó a contribuir en la revista *Tempo Presente* dirigida por Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone —para quien había traducido *El secreto de Luca* (1957) por Ediciones La Isla— en la sección Contemporánea correspondiente a la reseña de revistas literarias y de libros recientes.⁸⁴ Al mismo tiempo, contactó con Mario Pannunzio, director del diario romano *Il mondo* para el cual contribuyó con notas, reseñas y artículos desde 1959 hasta 1966. Por último, artículos — de diverso argumento— aparecieron en la revista *Il Punto* y en el diario *La Voce Reppublicana* en 1962 y se extendieron al menos hasta 1978.⁸⁵ Otros artículos aparecieron en diferentes matutinos —*L'Espresso*, *La Nazione*, *Il Messaggero*— en diferentes años.⁸⁶

En la etapa previa a la publicación de sus primeros libros en Italia, las contribuciones en diarios y revistas literarias y culturales, en virtud de las relaciones mantenidas con la intelectualidad local, permitieron un sustento económico al autor. Este motivo material y aún prosaico, ligado a una economía de «supervivencia»,⁸⁷ explica, en parte, la proliferación de textos en un período de emergencia del proyecto autorial. Asimismo, entre 1957 y 1959, Wilcock residió en los suburbios de Roma —con el tiempo se transfirió a la localidad de Velletri —y comenzó a mantener contactos con la editorial Bompiani para gestionar la edición del material escrito en los años 50.

De este modo, entre enero y diciembre de 1959, Wilcock y Bompiani intercambiaron una serie de cartas para negociar la publicación de un libro en la colección «Cose d'oggi». En particular, en una carta del 16 de marzo de 1959, el editor se muestra interesado en incorporar un libro del autor inspirado en sus intervenciones en *Tempo Presente* y le propone escribir un retrato de su tiempo a partir de una selección de fragmentos:

⁸⁴Florencia Ferrante ha examinado las operaciones críticas del autor en las publicaciones periódicas en Italia, desde sus artículos en *Tempo Presente*, la utilización del pseudónimo Matteo Campanari en *Il Mondo* hasta la creación de su revista literaria *Intelligenza* (2020; 2022).

⁸⁵Gialloredo ha analizado, a su vez, la lectura crítica de las novedades de la actualidad por parte del autor en *La Voce Reppublicana* (2022) y ha destacado que la mayor parte de sus intervenciones pertenecen a la orientación liberal de los diarios semestrales más relevantes de la Italia de los años 60, en especial *Il mondo*, *Tempo Presente* y *La Voce Reppublicana*.

⁸⁶Este material puede consultarse en la hemeroteca digital de la *Biblioteca Nazionale Centrale* en Roma.

⁸⁷Citado de la entrevista con Ernesto Montequin.

Estimado señor Wilcock,

le agradezco por la reseña de *Il mercante del prato*⁸⁸ publicada en *Tempo Presente*.

Pero le escribo también por otro motivo. Leyendo su sección *Contemporanea* me vino a la mente que Usted podría hacer un libro de este modo, fragmentos ya escritos y por escribir: un retrato de nuestro tiempo con sus invenciones y extrañezas y tanto mejor si se ocupa ampliamente de Italia.

¿Quiere pensarlo y escribirme al respecto?

Le agradezco desde ya y lo saludo muy cordialmente,

V. Bompiani

Hacia fines de los años 50, Bompiani había lanzado «Cose d'oggi» y buscaba nuevos títulos para robustecer esta colección. La colección reunía obras que referían temas variopintos de la actualidad con énfasis en hechos insólitos que lograran atraer la atención del lector. Wilcock aceptó la propuesta. De inmediato, se sucedieron envíos y devoluciones de manuscritos, así como anticipos económicos mientras se dirimieron aspectos varios de los términos del contrato, legibles en la correspondencia entre el escritor argentino y su editor italiano.⁸⁹

Al igual que en el caso de *Il caos*, la primera edición de *Fatti inquietanti* —la segunda corresponde a la reedición de Adelphi (1992) una vez adquiridos los derechos de la obra por Foà y Calasso a través de la intercesión del entonces heredero, Livio B. Wilcock— respondió al tipo de edición previsto para la colección: de factura sencilla, económica y con cubiertas que resaltaban o publicitaban temas de gran interés público. Debido a su temática predominante —más bien ligada a la divulgación y al discurso periodístico— «Cose d'oggi» preveía libros de fácil acceso a la lectura y de consumo inmediato que divulgaran novedades del mundo moderno. Con argumentos tales como la Guerra Fría, la memoria reciente del nazismo, el surgimiento de nuevas tecnologías y biografías de personalidades célebres, tales libros, a modo de periódico o *gazzeta*, destacaron temas de interés sobre la política, la ciencia o el deporte.⁹⁰ De ahí que el aparato paratextual

⁸⁸Wilcock reseñó *Il mercante di Prato. Francesco di Marco Datini* (1958) de Iris Origo y publicado recientemente por Bompiani.

⁸⁹A la manera de los preparativos de la edición de *Il caos*, la correspondencia Wilcock–Bompiani refleja la negociación del sentido y la forma de los libros del autor. El editor discute, opina y propone modificaciones: reordenar los fragmentos, eliminar pasajes y aún cambiar el título de *Fatti inquietanti* (puesto que inicialmente debía llamarse *Contemporanea*). Por lo demás, durante la exhumación de los documentos, no se hallaron manuscritos adjuntos del libro en cuestión si bien se alude a los mismos en el cuerpo de las cartas.

⁹⁰Entre otros títulos, cabe mencionar *Germania Schizofrenica* (1963) de John Dornberg, la biografía de un político soviético *Nikita Krusciova* (1960) a cargo de Roy MacGregor, *Guerra e pace nell'era spaziale* (1959) de James Gavin, *Come si fa il presidente* (1962) de Theodore White, *Giovanni al doppio gin* (1959)

incluyera una fotografía llamativa o intrigante junto al título de la obra y el nombre del autor. En ocasiones, podía incluirse un epígrafe o una advertencia al lector. Por lo demás, las ediciones de libros extranjeros incluían, en las páginas preliminares, los nombres del traductor y del título en su lengua original.

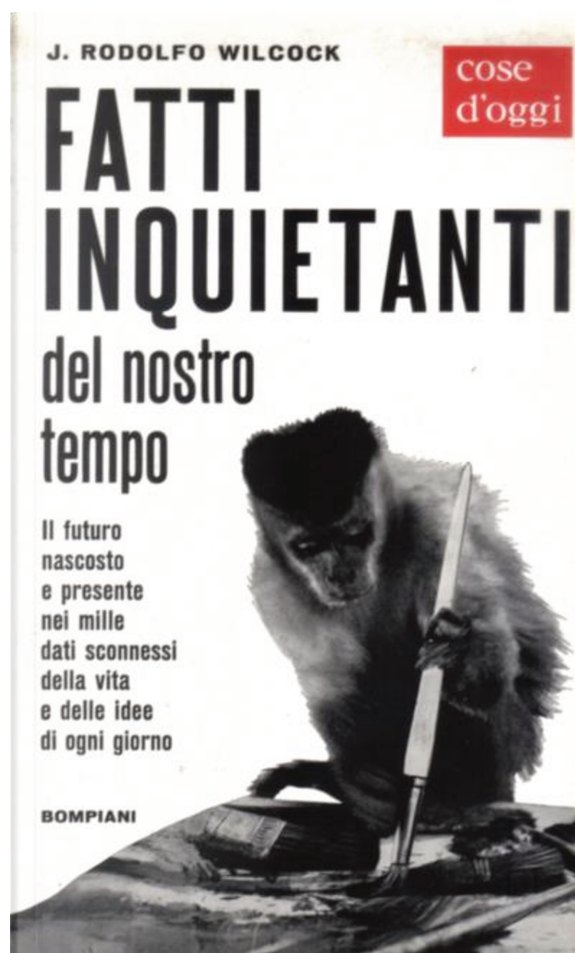


Figura 3. Cubierta de la edición de Bompiani

de Harrison E. Salisbury sobre sexualidad y adolescencia en Norteamérica, *La mafia oggi* (1960) de Frederick Sondern, *Sahara terra di domani* (1959) de Pierre Cornet y *Il ministro della morte* (1961) sobre la vida de Adolf Eichmann.



Figura 4. Ediciones de la colección «Cose d'oggi»



Figura 5. Ediciones de la colección «Cose d'oggi»

Por el contrario, en el marco de esta colección, *Fatti inquietanti* reveló dos aspectos singulares. En primer lugar, el libro de Wilcock, siendo una selección de recortes extraídos de sus colaboraciones en revistas, supuso —contrario al tono del resto de los libros de la colección— una forma de sátira de los temas de la actualidad y, sobre todo, de los modos particulares en que la prensa configura o representa un relato de lo real. En ese sentido, si bien a simple vista *Fatti inquietanti* parece confundirse con el resto de los libros de divulgación, el inventario de fragmentos de noticias, crónicas, notas y artículos ironiza sobre la percepción de la realidad.

En su correspondencia con Wilcock, Bompiani parece consciente de la singularidad de *Fatti inquietanti* en su colección y lo incentivó a que modelara un libro nuevo e insólito ligado al experimentalismo literario incipiente. Junto a los cuentos de *Il caos*, la narrativa breve de *Fatti inquietanti* debía inaugurar una línea modernista en un acuerdo mutuo entre el autor y su editor italiano.

En segundo lugar, en la edición de Bompiani no figuran informaciones relativas a una traducción, a un traductor o a eventuales fuentes textuales, rasgos que se encuentran presentes en el resto de los libros extranjeros de la colección. Sin embargo, es sabido que los textos incluidos en *Fatti inquietanti* proceden en buena medida de las colaboraciones de Wilcock en la revista *Tempo Presente*. Este procedimiento consistió en releer los artículos publicados en la revista, seleccionar y extraer un fragmento, eliminar su título y reescribirlo destacando un hecho insólito, inquietante o desopilante (Nisini, 2020; 2021; 2022).⁹¹ No obstante, estas fuentes textuales no aparecen indicadas o mencionadas en la edición como tampoco las versiones de los textos de Wilcock circulantes en Argentina. En consecuencia, de manera análoga a lo que puede verificarse en *Il caos*, la materialidad del libro no brinda mayores noticias acerca de la operación de reescritura, así como de la procedencia de las fuentes textuales.

A causa de los traslados del escritor a lo largo de los años 50 y de las relaciones mantenidas con la intelectualidad en Buenos Aires, Roma y Milán, Wilcock desarrolló su actividad de forma simultánea tanto en la prensa italiana como en la prensa argentina. La práctica de colaborar con diferentes medios de prensa al mismo tiempo derivó en una producción ingente de reseñas, artículos y notas escritas en ambas lenguas y circulantes en ambos países. Este material —a medida que el escritor comenzó a mermar sus intervenciones en el campo cultural argentino— fue reutilizado de forma paralela a los cuentos, a los poemas de *Luoghi comuni* y a los manuscritos teatrales. Para comprender por qué aparecieron artículos escritos en ambas lenguas y qué relación mantienen con *Fatti inquietanti* en esta fase de su trayectoria, es necesario detenerse en la actividad de Wilcock en revistas y diarios a mediados y a fines de los años 50 en Argentina.

2. 2. La circulación de artículos en castellano e italiano a fines de los años 50 y el carácter problemático de la autotraducción en *Fatti inquietanti*

Para empezar, la actividad del escritor argentino en la prensa y en revistas literarias y culturales en lengua castellana registra una colaboración variada y prolífica que

⁹¹Giorgio Nisini (2020; 2021; 2022) ha indicado las fuentes de los textos de *Fatti inquietanti* procedentes de la revista *Tempo Presente* y ha analizado su procedimiento particular. En general, el crítico italiano ha observado que el procedimiento de invención de un inventario se distancia de la tendencia neorrealista italiana y del desmantelamiento de la lengua y del texto que, en clave ideológica, llevaron a cabo los escritores nucleados en la neovanguardia y en el *Gruppo 63*. En segundo lugar, esta colocación heterodoxa de Wilcock en la narrativa italiana de los años 60 y 70 supone que su «antirealismo» no consiste tanto en una negación de la realidad cuanto en una utilización satírica de la verosimilitud realista para, de esta manera, mostrar el carácter artificial de esta.

comprenden artículos, reseñas, notas, crónicas y textos literarios propios.⁹² En particular, sostuvo colaboraciones con el bloque de la prensa opositora al gobierno de Juan D. Perón —*La Prensa* y *La Nación*, en especial— que constituyó el medio y la plataforma de intervención de alguno de los escritores vinculados al llamado «antiperonismo», en especial en torno al proyecto cultural de Victoria Ocampo.⁹³

El domingo de cada semana ambos diarios publicaban un suplemento cultural.⁹⁴ Estos suplementos contenían textos literarios, notas, crónicas, ensayos breves y artículos vinculados al cine, a la arquitectura, a la música y a la literatura. La producción intelectual de Wilcock en estas secciones se observa desde los primeros años de la década del 40 y se remonta hacia finales de la década del 50.⁹⁵

No obstante, entre 1951 y 1956, el escritor interrumpió sus colaboraciones en el suplemento de *La Prensa* y *La Nación* o, al menos, no se advierten registros de su actividad en ese período.⁹⁶ Además, durante el período de expropiación de *La Prensa* por parte del gobierno peronista, Wilcock realizó su viaje a Europa en 1951. Tras su retorno a la Argentina, en el año 1953 se trasladó a Londres donde se sabe que trabajó como corresponsal literario para la BBC de Londres. Después de volver brevemente a Argentina en 1954, volvió a trasladarse a Roma y trabajó para *L'Osservatore romano* en 1955. Tras el golpe de estado que derrocó a Perón en septiembre de 1955, el escritor volvió a Buenos

⁹²Además de dirigir *Verde Memoria* y *Disco*, Wilcock colaboró en diversas revistas literarias nacionales entre los años 40 y 50 (*El 40*, *Sur*, *Canto*, *La ciento y una*, *Movimiento*, *Realidad*, *Anales de Buenos Aires*, *Ficción*, *Sauce*), en revistas literarias extranjeras de lengua castellana (*Babel*, *Orígenes*, *Entregas de la Licorne*) y en los suplementos culturales de *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica*.

⁹³El antiperonismo de Wilcock mantenía los presupuestos generales de los colaboradores asiduos de la revista *Sur*. Las colaboraciones con *Sur* fueron particularmente frecuentes durante los años 40 (los ejemplares son consultables en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en Buenos Aires). Por último, sobre algunos aspectos claves del antiperonismo en *Sur*, cf. Podlubne (2011; 2014) y sobre el antiperonismo de Wilcock en su literatura, cf. Balderston (1986a; 1986b).

⁹⁴Los suplementos culturales de *La Prensa*, a cargo de César Tiempo en los años 50, se publicaban en la Segunda Sección de cada domingo.

⁹⁵Los archivos de las hemerotecas provinciales y nacionales consultados —Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Biblioteca Provincial de Santa Fe, Biblioteca Provincial de Paraná— disponen de colecciones abundantes de los ejemplares de estos diarios, aunque no del todo completas. Por este motivo, se realizó una búsqueda aproximativa de cada una de las publicaciones de Wilcock en los suplementos literarios desde 1950 a 1960.

⁹⁶Uno de los motivos que explican dicho hiato —además de los traslados del escritor a Europa— radica en la confrontación entre *La Prensa* y el gobierno de Perón. En marzo de 1951, el Congreso Nacional argentino resolvió la conformación de una Comisión Parlamentaria Mixta Interventora e Investigadora con el propósito de establecer la expropiación de la empresa cuya propiedad pertenecía a la familia Paz. La Ley N°14.021 del 12 de abril de 1951 dictaminó que el diario *La Prensa* fuera expropiado por parte del Estado Nacional. En consecuencia, entre 1951 y 1956, *La Prensa* fue administrada por la Confederación General de los Trabajadores (CGT) y el Sindicato de Vendedores de Diarios, Revistas y Afines. No obstante, tras la llamada Revolución Libertadora, el 30 de noviembre de 1955, se estableció la restauración de la presidencia de *La Prensa* a la familia Paz. Este cambio de línea editorial trajo de regreso a los escritores antiperonistas que había contribuido con su suplemento dominical en años anteriores a la expropiación de la empresa. Cf. el artículo de Mirta Varela a propósito de esta cuestión (2006:8).

Aires. De hecho, Wilcock publicó, para la revista italiana *Tempo Presente*, cartas que testimoniaron su adhesión al régimen de Aramburu, su repudio a la administración peronista y la aprobación de las medidas impuestas por la denominada «Revolución Libertadora».⁹⁷

La sucesión de estos traslados y la interrupción de sus contribuciones en el suplemento de *La Prensa* son indicadores de la demarcación de su trayectoria y de su posición ideológica en medios de prensa nacionales. De hecho, en contraste con lo ocurrido entre 1951 y 1955, se registra entre 1956 y 1959 una actividad constante por parte de Wilcock en *La Nación* y *La Prensa*. Cuando Wilcock volvió de Roma y se instaló por última vez en Buenos Aires en 1955, retomó sus contribuciones para el suplemento literario de *La Prensa*. En su regreso a Italia, trajo consigo algunos de los textos que supondrían la fuente de algunos de sus libros.⁹⁸

La tendencia a colaborar en publicaciones periódicas de corte antiperonista y las relaciones literarias del círculo de *Sur* llevaron al escritor a contribuir en la revista *Ficción* cuyo fundador fue el novelista y estanciero Juan Goyanarte.⁹⁹ Goyanarte fue director y mecenas de la revista entre 1956 y 1963; la publicación era bimestral y se imprimía en calle Paraguay 479 de la ciudad de Buenos Aires en donde se encontraba radicada también la Editorial Goyanarte. En líneas generales, *Ficción* se orientó a difundir las obras impresas tanto de la propia editorial como del resto de los sellos editores, revistas e imprentas de su tiempo.¹⁰⁰

Entre sus colaboradores, la mayor parte provenía del ámbito de las ciencias y de las letras y lo conformaban figuras de habitual participación en revistas literarias. En buena medida

⁹⁷Estas cartas celebran, en términos generales, la «Revolución Libertadora» y ponderan a sus dirigentes. Cf. «Lettera da Buenos Aires» (1956i), «Lettera da Montevideo» (1956j) y «Lettera da Buenos Aires» (1957g) traducidas al italiano por el hispanista Francesco Tentori Montalto.

⁹⁸Así, en febrero de 1956, se publicó la crónica «La cordillera», considerada una de las fuentes de su futura novela, *L'ingegnere* (1975). Sucesivamente, se publicó el cuento «Cassandra» —que formaría parte del primer volumen de cuentos en italiano *Il caos*—. Además —como observaremos en detalle en la segunda parte de este trabajo—, aparece allí publicado el poema «Fiesta de San Juan» el cual sería traducido e incluido en el volumen *Luoghi comuni* de 1961 y que, entre otras cosas, sugiere la existencia del proyecto autorial que dio forma a la poesía italiana del escritor. Por lo demás, a partir de 1957, ya en Roma, Wilcock continuaría publicando notas y crónicas en el suplemento de *La Prensa* a título de corresponsal.

⁹⁹Goyanarte, inmigrante de origen vasco, asentado en el interior de la provincia de Santa Fe, invirtió en actividades agrícola—ganaderas y acumuló un cierto capital durante las décadas posteriores a su arribo en el país. Además, es sabido que el empresario participó de las publicaciones de la revista *Sur* de Victoria Ocampo, la asociación El Libro, la Sociedad Argentina de Escritores y el Pen Club. Cf. la biografía de Goyanarte redactada por José Ramón Zabala Agirre (fecha de consulta: mayo de 2023).

¹⁰⁰*Ficción* se inició en mayo—junio 1956 y se extendió hasta junio—julio—agosto 1971. A partir del número 43—44 en el año 1963, la revista será dirigida por Victor Sáiz y Rodolfo Seijas. Cf. a este respecto Mario Greco (2022). Los números son consultables en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA) con ordenamiento a cargo de Greco (2022).

su diseño emulaba el de la revista *Sur* y su entramado político y cultural era similar.¹⁰¹ De hecho, sus colaboradores más asiduos integraban el circuito de sociabilidad de la intelectualidad liberal en Buenos Aires.¹⁰²

Así, *Ficción* —en relación de continuidad con *Martín Fierro* o *Sur*— supuso, a rasgos generales, una publicación vinculada a la modernización cultural y a la promoción de la novedad literaria —novedad no solamente en términos de título o autor reciente sino también de innovación formal—. En ese sentido, se trató de una revista que orbitó, en líneas generales, en torno al proyecto cultural de Victoria Ocampo y que, en cierta medida, replicaba su ideario: la selección de lo que se consideraba lo mejor de la literatura extranjera —a través de la traducción, de la reseña de novedades de las literaturas italiana, francesa y anglosajona y el ensayo de escritores ilustres— para su divulgación en una cultura periférica y a partir de la intervención de una élite literaria.¹⁰³

Asimismo, contrario a cualquier principio nacionalista demasiado estrecho, *Ficción* confirió especial relevancia a las literaturas extranjeras, motivo por el cual la subdivisión interna de la revista se compuso de secciones abocadas a la divulgación de novedades literarias pertenecientes a las lenguas europeas principales.¹⁰⁴ El reconocimiento asociado

¹⁰¹Entre los colaboradores de los números de *Ficción*, se cuentan Jorge L. Borges, Ernesto Sábato, Ezequiel Martínez Estrada, José Luis Romero, Francisco Romero, Miguel Ángel Asturias, Bernardo Verbitsky, Federico Peltzer, Juan Goyanarte, Guillermo de Torre, Eduardo Dessein, Manuel Mujica Láinez, Enrique Anderson Imbert, Luis Emilio Soto, Pablo Rojas Paz, Juan Carlos Ghiano, Ernesto Sábato, David Almirón, Pedro G. Orgambide, Luis Gudiño Kramer, Bernardo Canal Feijóo, David Viñas, Florencio Escardó, Vicente Barbieri, Alberto Moravia, Augusto Roa Bastos, José Edmundo Clemente, Alicia Jurado, Omar del Carlo, María de Villarino, Arturo Cerretani, Fryda Schultz de Mantovani, Celia De Diego, Mario A. Lancelotti, Adelaida Gigli, Noé Jitrik, Elías Cárpene, etc.

¹⁰²Si bien la revista carecía de nota editorial y no figuran opiniones públicas directas, Goyanarte, según señala Zabala Agirre (fecha de consulta: mayo de 2023), se mostraba contrario al franquismo y a las formas de totalitarismo en Occidente. Asimismo, aún si predomina el argumento de orden literario, la nómina de colaboradores y la temática de sus artículos son indicadores de la posición ideológica a la que tendía *Ficción*.

¹⁰³Lafleur, Provenzano y Alonso enmarcan a *Ficción* en una serie de revistas —*Mairena*, *Buenos Aires Literaria*, *Ciudad*, *Cuadernos Australes*, *Airón*— que ofrecen «un tono antológico, expositivo, confrontador, pero siempre primordialmente literario» y que «se diferencian de las revistas que hemos considerado hasta ahora, en su ausencia de pasión por lo político o social en tanto que estas instancias responden a un grupo o sector con misión doctrinaria o de lucha. Son literarias, ni más ni menos, en el más encumbrado significado del concepto cultural» (2006: 259) —a propósito de su diferenciación con respecto a *Contorno*, *La Gaceta Literaria*, *El escarabajo de oro* y *El grillo de papel* relacionadas con el modelo de *Temps Modernes* de Jean P. Sartre y al ideario del compromiso social del escritor. En cambio, *Ficción* situaría sus raíces en la revista *Martín Fierro* y en *Sur*. Sin embargo, pese a esta distinción, cabe advertir que *Ficción* agrupó a una parte considerable de la intelectualidad antiperonista —o, al menos, no alineada al peronismo— en un momento de radicalización de las posiciones políticas tras la llamada «Revolución Libertadora» y que, por lo tanto, la revista no era ajena a las demarcaciones propias del campo intelectual de fines de los años 50 en Argentina.

¹⁰⁴La sección de Letras Italiana correspondió a Attilio Dabini; de Letras Francesas, a Felix Gattegno; de Letras Americanas, a Miguel A. Asturias. De hecho, la primera reseña de Wilcock data de 1956 —había regresado de Roma tras la «Revolución Libertadora»— y su título es *The Golden Echo flowers of the Forest*

a sus trabajos como poeta y como traductor —en especial, de libros anglosajones— le permitió a Wilcock mantener una contribución sostenida en la sección intitulada «Letras inglesas» entre 1956 y 1959 de acuerdo con los datos bibliográficos proporcionados por los números de *Ficción*.

Además de los motivos materiales e ideológicos mencionados con anterioridad, *Ficción* supuso también, para Wilcock, una suerte de «banco de pruebas» (Sarlo, 1992:11)¹⁰⁵ de una escritura que deliberadamente insistía sobre hechos insólitos, inquietantes o desopilantes vinculados a la literatura, a la ciencia y a la política reciente. A diferencia de otros reseñadores de *Ficción*, en su sección, el escritor comenzó a elaborar observaciones en las que los valores de la cultura se percibían bajo la amenaza de los totalitarismos y de los movimientos de masas y del cual la literatura, la ciencia y la política constituían auténticos epifenómenos.

Así, en varios de sus artículos, Wilcock reiteró la condena moral a las arbitrariedades y al caos de las dictaduras, así como el horror del levantamiento de las masas. Tales tópicos habían sido el núcleo ideológico de *Sur* y de la prensa antiperonista y se asociaban al mantenimiento de la cultura por parte de una élite intelectual.¹⁰⁶

Ahora bien, entre 1958 y 1959, aparecieron en *Ficción* y en *Tempo Presente* diferentes artículos, tanto en lengua castellana como en lengua italiana, relacionados con este ideario. A través de su cotejo, es posible establecer que algunos de los artículos constituyen, en rigor, versiones de un mismo texto.¹⁰⁷ Además, se observó que, en ocasiones, el artículo de *Tempo Presente* no reproduce con exactitud la versión presente en *Ficción* sino tan sólo un fragmento que suele constar de uno o dos párrafos intercalados en un nuevo texto. En estas versiones, Wilcock agregaba, eliminaba o modificaba las versiones a discreción, distribuyendo los textos en diferentes publicaciones. Así, estos cambios textuales sugieren la existencia de una práctica en la que se reutilizan, al mismo tiempo, varias versiones de un texto para ser destinados a diferentes diarios y revistas.

en la que comentaba procedimientos de la novela *Aspects of Love* de David Garnett, a quien asimismo había traducido y cuya versión fue publicada en 1957 por la editorial Sur.

¹⁰⁵Beatriz Sarlo destaca que la «sintaxis de la revista» (1992:10) puede interpretarse en términos de «un laboratorio de propuestas estéticas y posiciones ideológicas» (1992:14) desarrolladas en el presente y que, mediante su reconstrucción histórica, pueden iluminar aspectos de su política cultural.

¹⁰⁶Cf. Gramuglio sobre el papel de la élite intelectual en lo que respecta al proyecto cultural de Victoria Ocampo y sus colaboradores afines (2008; 2010). Estos ideales persistirán, incluso, cifrados en el título de la revista italiana de Wilcock, *Intelligenza*.

¹⁰⁷De la colección de estas revistas, se confrontaron artículos aparecidos en el período comprendido entre 1957 y 1960. En el rastreo y búsqueda de los textos, se consideraron tanto el género textual como la fecha de la publicación.

Este repertorio de textos es reutilizado, a su vez, en *Fatti inquietanti*. En el libro, el artículo es reconvertido una vez extraído del circuito de publicaciones periódicas. Wilcock manipula este material al retirarlo del circuito del que procede con fines a la vez estéticos e ideológicos: sugerir el horror de las masas y de los regímenes dictatoriales que amenazan la moral de la Inteligencia.¹⁰⁸

El siguiente cuadro enseña¹⁰⁹ las contribuciones que aparecieron en forma relativamente simultánea entre revistas literarias y culturales de fines de los años 50 por parte de Wilcock¹¹⁰: *Ficción*, *Tempo Presente* y *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*.¹¹¹ A su vez, permite apreciar textos o pasajes de textos revisitados e incluidos en *Fatti inquietanti*:

¹⁰⁸Se retoma aquí la categoría de «reescritura» como mecanismo de refracción del material de prensa (Lefevere y Bassett, 1992; Lefevere, 2012). Para Lefevere, la reescritura manipula los originales en función de motivos ideológicos o literarios para su adaptación en nueva cultura. En su reescritura y en su forma antológica, *Fatti inquietanti* supone entonces una manipulación de un material que, en rigor, había inicialmente respondido al criterio de selección de las revistas.

¹⁰⁹El cuadro se limita a exponer textos —o bien, fragmentos de textos— que admiten una versión tanto en lengua castellana como en lengua italiana, no la totalidad de las contribuciones del autor en este período. Para su diseño, se consultaron los números de *Ficción* (desde el número 1 al 44 a partir de la colección privada del autor de este estudio) y los números de *Tempo Presente*. Además, si bien no se encuentran citados, la búsqueda del material contempló los números de la revista *Il Punto* y los semanarios *Il mondo* y *La Voce Reppublicana*.

¹¹⁰Las revistas aquí consideradas constituyen instituciones o formaciones del campo cultural cuya actividad se registra a fines de los años 50. En rigor, *Ficción* y *Tempo Presente* son «revistas literarias y culturales», es decir, *dispositivos* que operan mediante una política interna de selección de autores y de textos así como de revisión crítica de ideas, valores y creencias a través de muy diversos géneros: desde antologías y reseñas hasta ensayos y artículos: «De allí que la gran mayoría de las revistas culturales o literarias, aun las más esteticistas, contengan una «política» que las mantiene estrechamente vinculadas a la esfera pública, a sus tensiones y redefiniciones» (Patiño, 2006:2; Patiño y Schwartz, 2014). Por otro lado, la permeabilidad de la «revista cultural» puede abarcar, en algunos casos, a la «revista literaria». De hecho, en las páginas de *Ficción* circulan las tensiones de una parte de la intelectualidad en oposición al peronismo. De forma más marcada, en *Tempo Presente* resaltan las problemáticas de la Guerra Fría cultural en el debate estético sobre la novela italiana. Asimismo, las revistas literarias y culturales se distinguen del periodismo y de la prensa en cuanto son «voceros de grupos que se proponen postular una agenda y desplegar una política cultural mediante una intervención en el campo intelectual que adopta la forma de un juego de disputas y alianzas con otras revistas por el reconocimiento, el prestigio y la legitimidad» (Tarcus, 2020:33-34). En ese sentido, las intervenciones de Wilcock que muestran mayor compromiso ideológico se manifiestan en *Ficción* y en *Tempo Presente* menos que sus contribuciones en los suplementos culturales de *La Prensa* y *La Nación* en el que predominan crónicas y textos literarios del autor.

¹¹¹*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (*Cuadernos*) fue una revista publicada en París entre 1953 y 1965. La revista era bimensual y se publicaba en lengua española para lectores del Viejo Mundo. *Cuadernos* fue una publicación que congregó a diferentes escritores en España y Latinoamérica y se distinguió por el predominio de su orientación anticomunista y antifascista asociada a una crítica de los totalitarismos de Occidente y al régimen de la URSS. Asimismo, junto a *Preuves*, *Tempo Presente*, *Sur*, *Encounter* y *Minerva* conformaban una red de intercambios internacionales de artículos, reseñas y notas sobre esta materia. Durante los años 50 y 60, este grupo de revistas representó el ala liberal de la intelectualidad en el contexto de llamada «Guerra fría cultural».

<i>Tempo Presente</i>	<i>Ficción</i>	<i>Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura</i>	<i>Fatti inquietanti (1961, se cita de la edición de Adelphi de 1992)</i>
«Un'altra "dichiarazione"» (1958g), III (1), págs. 77–78.	«Otra declaración» (1958a), (12), págs. 109–110, marzo–abril		
«Rassegna delle riviste. Inghilterra» (1958h), III (1), págs. 69–71, enero.	«Revistas» (1958b), (13), págs. 112–114, mayo–junio.		«Viaggi spaziali», págs. 36–41.
«Rassegna delle riviste. Inghilterra» (1958i), III (2), págs. 156–157, febrero.			«Natale, festa pagana e moderna», págs. 114–15.
«Un padre e il suo destino» (1958j), III (2), págs. 173–175, febrero.	«Ivy Compton Burnett», (1957e), (10), págs. 97–99, noviembre–diciembre.		
«Il "Dottor Zivago" e il romanzo contemporaneo» (1958l), III (6), págs. 482–487, junio.	«El doctor Zivago de Boris Pasternak y la novela contemporánea» (1958e), (16), págs. 102–111, noviembre–diciembre.		
«Un altro dramma cattolico» (1958m), III (7), págs. 594–595, julio.	«Otro drama católico» (1959a), (17), págs. 120–122, enero-febrero		
«Rassegna delle riviste. Inghilterra» (1958n) III (11), pág. 909, noviembre.	«“Lolita” en Inglaterra» (1959b), (19), págs. 125, mayo–junio.		

«Il monologo interiore. Note sull'evoluzione del romanzo» (1959l), IV (3), págs. 208–213, marzo.		«El monólogo interior» (1959c), (38) 1959, págs. 74–78.	
	«La era de la miseria» (1958c) (21), págs. 89-92, septiembre–octubre.		«Uomini dappertutto», págs. 174–179.
«Rassegna delle riviste. Inghilterra» (1958k), III (5), págs. 412–414, mayo.	«Doctor No de Ian Fleming» (1958d), (15) págs. 91–92, septiembre–octubre.		«Romanzi di successo», págs. 234–236.

El conjunto de estas versiones encierra algunas cuestiones a considerar a propósito de su caracterización. En primer lugar, los datos biográficos indican que tales versiones fueron elaboradas y publicadas durante los traslados de Wilcock entre Argentina e Italia y a partir de los contactos que el escritor mantuvo con los directores de las revistas mencionadas. No obstante, los datos disponibles no alcanzan a determinar dónde, cuándo, cómo se escribieron y en qué condiciones se encontraba el escritor al momento de su consignación a la prensa. En especial, no es posible deducir, a partir de las referencias bibliográficas, cuál de estas versiones constituye el texto fuente, es decir, el texto original a partir del cual se habría traducido la segunda versión. En segundo lugar, los datos bibliográficos proporcionan información relativa a su circulación, aunque no ofrecen noticias sobre algún texto fuente preliminar a la edición. Más aún, en algunos casos, si se considera la cronología de las publicaciones, la versión italiana tiene una fecha anterior a la versión en castellano y frecuentemente ambos textos aparecen en *Tempo Presente* y en *Ficción* con apenas algunos meses de diferencia.¹¹²

¹¹²Otra cuestión por considerar es si Wilcock tradujo autónomamente los artículos, reseñas y notas, si los tradujo con ayuda de otros o si los tradujeron terceros. No es posible establecer esta cuestión debido a la escasa información bio–bibliográfica presente tanto en *Ficción* como en *Tempo Presente* o en el resto de las revistas y suplementos. No obstante, según consta en su correspondencia con Bompiani antes mencionada, el trabajo de reescritura inicial correspondía al autor quien con posterioridad remitía los manuscritos a la editorial para su revisión y corrección. Por otra parte, en *Tempo Presente*, cuando el texto

Sabemos, sin embargo, que las versiones circulaban en forma prácticamente simultánea, tanto en Buenos Aires como en Roma. De esta suerte, Wilcock, aun encontrándose en aquel entonces en Italia, proseguía publicando textos en castellano y manteniendo vínculos con la intelectualidad argentina. De esta actividad da cuenta, por otra parte, su trabajo como corresponsal en el extranjero para *La Prensa* desde 1957 hasta 1959, aproximadamente.¹¹³

Pese a encontrarse en los preparativos para la publicación de sus primeros libros italianos, cabe notar que los textos firmados a su nombre no dejaron de circular en Argentina hasta 1960.¹¹⁴ Esto se debe al hecho de que, entre 1957 y 1959, el proyecto autorial se plasmó en un material preliminar, variado y parcialmente inédito que se escribía inicialmente en lengua castellana para posteriormente ser sometido a la reescritura y a la edición en libro. No obstante, a propósito de este circuito, *Ficción* no ofrece a su lector noticias acerca de los autores o acerca de los textos incluidos en sus números y exige la originalidad en la publicación a sus colaboradores asiduos en la contraportada de la revista. A su vez, *Tempo Presente*, en la sección correspondiente *Notizie sugli autori di questo numero*, proporciona datos acerca de los autores y notifica si se trata de una traducción o un original. Así, por ejemplo, en los casos en que el traductor Francesco Tentori Montalto

se encuentra traducido aparece indicado en la sección «Informazioni sugli autori». Así, por ejemplo, es sabido que el cuento «Vulcano», aparecido en la revista de Silone y Chiaromonte, fue traducido por Montalto. Por último, cabe resaltar que el de Wilcock no fue un caso aislado en *Tempo Presente*: allí se tradujeron cuentos y poemas de Borges (el propio Wilcock y Bacchi colaboraron en este caso); aparecieron también textos de Héctor Murena y Ernesto Sábato, es decir, autores vinculados a *Sur* y al frente antiperonista.

¹¹³Como corresponsal para *La Prensa* se destacan «El libro del mormón» (1956b), «Todo y cada cosa» (1956c), «Un norteamericano en Saigón» (1956d), «Un niño prodigio» (1956e), «La aureola carcomida» (1956f), «La obra de un mago» (1956g), «Rollos del mar muerto» (1957a), «La ciudad radiosa» (1957b), «Un remate en el campo» (1957c) y «Empleo de la energía atómica en Francia» (1957d). Otros artículos se sucedieron años después: «Elsa Morante» (1959d), «Catania» (1959e), «El Etna» (1959f), «Casanova como narrador» (1959g), «Graham Greene en La Habana» (1959h) y las crónicas, «Lluvia y luna en Spoleto» (1959i) y «Los caballos de Venecia» (1959j). Wilcock conservó los contactos de Goyanarte por *Ficción* y de César Tiempo por el suplemento cultural de *La Prensa* con los cuales podía mantener intercambio por correo postal.

¹¹⁴La editorial Grove Press edita en 1958 *The Subterraneans* de Jack Kerouac. La traducción argentina, publicada en 1959 por la editorial Sur, está firmada por Wilcock. Si tenemos en cuenta que el traslado del traductor argentino está fechado a mitad del año 1957, ¿por qué sus traducciones continúan apareciendo en Buenos Aires pese a su traslado a otro país? De hecho, algunas traducciones argentinas aparecen en un contexto en el que el traductor se había trasladado repetidamente a Europa. Todo parece indicar que los vínculos personales, literarios y editoriales no se habían interrumpido en forma drástica, sino que se habían mantenido por un cierto período de tiempo para permitir que los textos circularan en ambas lenguas hasta fines de la década del 50. Así, otros casos son su versión de *El poder y la gloria* (1959) de Graham Greene por Emecé y *Aspectos del amor* (1957) de David Garnett por Sur que va a ser reseñado por él mismo para la revista *Ficción*. Otro caso es el poema «Villa Barberini» —comentado en la segunda parte de este trabajo— el cual debe haber sido escrito en el marco de los viajes a Europa, a juzgar por su publicación tardía (1959k) y, por lo tanto, debe haber pertenecido al proyecto de libro que, luego, mediante selección y reescritura, dio lugar a *Luoghi comuni*, junto a los poemas de *Sexto* y otros poemas aparecidos en revistas y suplementos literarios argentinos.

—estudioso hispanista y amigo personal de Wilcock— publicó una traducción de su cuento «Vulcano» o de sus cartas esta fue aclarada y referenciada por la revista. Sin embargo, no ocurre en forma similar con los artículos, las notas y las crónicas, probablemente debido a que no se consideraban un material reescrito sino simples contribuciones del autor en *Tempo Presente*.

Por lo demás, el artículo «El monólogo interior» apareció tanto en *Tempo Presente* como en la *Cuadernos* —con posterioridad se incluiría en la colección *Saggi italiani* (1959c) compilada por Alberto Moravia y Nicola Chiaromonte.¹¹⁵ El motivo se debe a que *Cuadernos* se editaba en castellano y en París para lectores del Viejo Mundo —aunque el artículo no menciona una fuente o eventual traducción de su versión italiana—.

En definitiva, en todos los casos que expone este cuadro, Wilcock aparece bajo la figura de autor del texto publicado; pero ninguna de estas versiones es referida como «traducción» de un texto precedente.¹¹⁶

Por consiguiente, si bien no puede determinarse con exactitud la existencia de una práctica autotraductiva, es posible al menos apreciar una forma de reescritura específica que involucra las contribuciones simultáneas de Wilcock en Argentina y en Italia. Esta forma de reescritura presente en *Fatti inquietanti* pertenece, a la luz de este cuadro, a un intercambio internacional de revistas literarias y culturales en las que el escritor solía colaborar. De ahí que la operación de seleccionar, extraer un fragmento de un artículo y resaltar en él lo «inquietante» no se agotó sólo en su actividad en la prensa italiana, sino que se extendió a un circuito más amplio, en el contexto de emergencia de su proyecto de obra literaria en Italia.

Este circuito dependía de las relaciones literarias y para-literarias del autor con la sociabilidad intelectual liberal en los años 50. Por ese motivo, no es inocente que Wilcock mantuviera intercambios con este grupo de revistas.

De hecho, las revistas aquí consideradas —*Tempo Presente*, *Cuadernos* y *Ficción*—, así como los matutinos *La Prensa* y *La Nación*, orientaron ideológicamente sus publicaciones en el contexto de la denominada «Guerra Fría cultural».¹¹⁷ El intercambio

¹¹⁵En dicho artículo, Wilcock realiza un análisis técnico del procedimiento del monólogo interior en la novela moderna relacionado a la crisis de la novela tradicional o decimonónica, del antirrealismo y el experimentalismo formal. Cf. la tesis doctoral de Ferrante sobre esta cuestión y sobre la reconstrucción del debate literario local (2020:141–157).

¹¹⁶Debe añadirse a esta dificultad la insuficiencia de información biográfica relativa a los traslados de Wilcock en Europa.

¹¹⁷Esta expresión designa las prácticas y la toma de posición de la intelectualidad durante las disputas geopolíticas que tuvieron lugar durante el período conocido bajo el rótulo de «Guerra Fría», aproximadamente después del cese de la Segunda Guerra Mundial hasta, al menos, el declive del

de artículos indica que Wilcock fue partícipe de una red de revistas que aglutinaban figuras pertenecientes a distintos espacios —de la artes, de las ciencias humanas y de la alta política— y que compartían una ideología común: la oposición a los totalitarismos de izquierda o de derecha —desde el comunismo de la URSS y el socialismo de Cuba a la experiencia reciente del nazismo, el fascismo y el franquismo en Europa—.

En este sentido, los artículos de Wilcock, aparecidos en italiano y castellano a la vez, forman parte de una estructura de intercambio internacional más amplia y generalizada entre los escritores que integraron el frente liberal anticomunista y antifascista. Su práctica de reescritura, por cierto, no es única o aislada. No fueron infrecuentes las apariciones de un escritor en diferentes medios periodísticos y/o las traducciones de sus textos a diversas lenguas por razones ideológicas —por ejemplo, traducciones de Silone o de Spender en la revista *Sur*; o bien, traducciones de artículos de *Preuves* para su edición en castellano en *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*. Asimismo, no resultaba extraño que *Tempo Presente*, a su vez, acogiera textos de escritores argentinos vinculados al proyecto cultural de Ocampo tales como como Sábato, Borges, Bioy Casares y Murena. De hecho, en el curso de la década del 50, las redes revisteriles de la intelectualidad liberal permitieron establecer un circuito estable de intercambios internacionales, lo que sostuvo la proliferación de versiones de un mismo artículo por parte de Wilcock. Si bien este circuito no fue del todo orgánico u homogéneo,¹¹⁸ puede verificarse la participación de escritores, científicos, historiadores, sociólogos, editores y políticos en distintas publicaciones pertenecientes a diferentes campos nacionales que defendieron los valores de la cultura.¹¹⁹

comunismo soviético tras la caída del Muro de Berlín hacia 1989. La delimitación de las posiciones en el campo intelectual constituyó un correlato de la toma de posición política manifestado tanto en las publicaciones periódicas como en los propios intelectuales. En otros términos, la Guerra Fría se tradujo, en el campo intelectual, en una línea divisoria que, no sin algunos matices, determinó la intervención de los agentes en las polémicas ideológicas de este tiempo. El flujo de este intercambio ha sido documentado y analizado en profundidad con respecto a la circulación internacional de la literatura en los años 50 y 60. Cf. a propósito de la «Guerra Fría cultural» los estudios de Nálím (2016) y Janello (2015; 2021).

¹¹⁸Con algunas salvedades —debido a que la oposición al peronismo se componía de frentes y grupos políticos diferenciable—, lo que la intelectualidad liberal argentina asumía como relativo consenso consistía en la percepción de que el comunismo, el fascismo y el peronismo constituían totalitarismos de masas que amenazaban la libertad individual, la libertad de prensa, la división de poderes en la república y la elección de representantes en democracia.

¹¹⁹El Congreso por la Libertad de la Cultura creó oficinas, revistas e instituciones adscriptas. En Argentina, la llamada Asociación Argentina por la Libertad de la Cultura (AALC), congregó a personalidades humanistas —desde las instituciones políticas al campo artístico— para promover la sociabilidad intelectual y la construcción de una red revisteriles en la que participaron miembros de *Sur* y de *Liberalis* (en especial, Victoria Ocampo, Guillermo de Torre, José Luis y Francisco Romero) y miembros célebres de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) —Borges, Babini, Erro, Fatone, Sábato, J. L. Romero, F. Romero, De Torre y V. Ocampo— pugnaban por el predominio de su comité directivo. La asociación nucleó a personalidades de la oposición al peronismo gobernante, desde radicales a intransigentes, demócratas

En definitiva, enmarcado en esta «red de relaciones intelectuales» (Nállim, 2016), la trayectoria de Wilcock en la prensa revele una constante: la tendencia a publicar en revistas de orientación liberal en diferentes campos nacionales, multiplicando a discreción sus textos o fragmentos de textos.¹²⁰

En Argentina, su participación en *Ficción*, *Sur*, *La Prensa* y *La Nación* muestra su alineamiento con el antiperonismo radical durante una intensificación de los enfrentamientos de la prensa con el último gobierno peronista y la «Revolución Libertadora» en septiembre de 1955.

En Italia, sus contribuciones en *Tempo Presente*, *Il mondo* y *La Voce Reppublicana* participan de los debates en torno al avance del comunismo en Europa, así como sobre memoria reciente del fascismo en la península.

El trasfondo de creencias, valores e ideas permanece implícito en los fragmentos de *Fatti inquietanti*. Los «hechos inquietantes» encierran inscripciones y tópicos compatibles con el ideario de las revistas de las que proceden, pero manipulados por el escritor en función de componer un muestrario descriptivo de un estado de cosas. La defensa de los valores de la cultura y de la inteligencia por parte de una minoría intelectual es asociada a la percepción de dos amenazas latentes: los totalitarismos de masas —de derecha y de izquierda— y la cultura de masas —presente en el cine y en las novelas de éxito—. Ambos circulan por los fragmentos seleccionados y constituyen parte de la materia del libro. Estos tópicos son reconvertidos en las preocupaciones particulares del escritor y contribuyen a elaborar el muestrario de los hechos insólitos e inquietantes de *Fatti inquietanti*. «Lo inquietante», por cierto, es leído o releído en buena medida con arreglo a esta matriz ideológica de base.

El horror por la irrupción de formas de gobierno que regulan y sojuzgan una población mundial en ascenso y, a la vez, el desprecio por la multiplicación y consecuente banalización del arte son los temas centrales que Wilcock trata en los artículos de *Ficción*,

progresistas, liberales laicos y militantes del Partido socialista. Véanse a este respecto los artículos de Janello (2015; 2021) y Bozza (2009).

¹²⁰Horacio Tarcus propone consolidar un objeto de estudio específico de las revistas literarias y culturales impresas: el campo revisteril. Para Tarcus «una revista no puede ser cabalmente entendida en su singularidad, sino que debe ser inscripta en un campo de fuerzas donde luchó por su reconocimiento estableciendo relaciones sincrónicas de alianza, competencia y rivalidad con otras revistas contemporáneas, al mismo tiempo que instituyendo linajes diacrónicos de legitimación» (2020:23–24). En la presente investigación, no se registraron publicaciones de Wilcock en medios periodísticos de distinto orden ideológico. De hecho, como se señaló con anterioridad, cuando *La Prensa* cambió sus directivos y apoyó abiertamente al gobierno peronista entre 1951 y 1955, el escritor se abstuvo de colaborar con este medio, lo cual resulta indicativo de la demarcación de la posición ideológica.

con especial mención de «La era de la miseria» y «El doctor Živago».¹²¹ El crecimiento de la población mundial, el peligro de los mecanismos de censura y de publicidad de los gobiernos y de las empresas comerciales, el avance del comunismo soviético en Occidente y la irrupción de la Revolución Cubana en Latinoamérica impregnan otras tantas contribuciones de los años 1958 y 1959.

Así, por ejemplo, «Uomini dappertutto» de *Fatti inquietanti* procede de «La era de la miseria» (1958c), un artículo–ensayo en el que Wilcock reflexiona acerca de un problema inminente en el mundo: el incremento exponencial de la población en los próximos siglos. El artículo está inspirado en su lectura de *Brave New World* y *Brave New World Revisited* de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell a los cuales referencia en el cuerpo del texto. El texto de *Fatti inquietanti*, por su parte, extrae el contenido más dramático de las conclusiones de este artículo: la inminencia de formas de vigilancia sistemática de masas inmensas de población, así como el agotamiento de los recursos naturales para abastecer la supervivencia de la humanidad. En cambio, en «Natale, festa pagana e moderna» retoma un comentario realizado a la reseña —presente en *Ficción*, n°13, mayo–junio de 1958 (112)— de un artículo una periodista británica, Rose Macaulay, titulado «Saturnalia» y que, según cita el propio Wilcock, procede de la revista cultural *The Expectator*. Este extracto, al igual que el de «Viaggi spaziali», alude irónicamente a los hechos referidos en estas revistas dedicadas al interés general y al consumo social de curiosidades y noticias recientes.¹²²

Por cierto, este «horror a las masas» está presente en algunos de los cuentos de *Il caos* — en especial, en «Cassandra», «La noche di Aix» y «La fiesta de los enanos» (este último publicado no casualmente en la revista *Ficción* en 1960)—. En la reutilización de los tópicos antiperonistas, ambos libros, *Il caos* y *Fatti inquietanti*, resaltan la moral de la inteligencia y del espíritu anteponiendo los aspectos monstruosos, caóticos y terroríficos de la masa social. Ambos libros asignan a la literatura la capacidad de desmitificar el

¹²¹En la sección *Contemporanea* de *Tempo Presente*, Wilcock inscribe la agenda del liberalismo de los años 50 y lo vincula a la amenaza de la masificación, pródiga en cimentar lugares comunes en el lenguaje. Las masas constituyen un peligro, a su juicio, contra la *Intelligenza*, es decir, contra la capacidad racional del individuo. De ahí que el frente de sus críticas consista no solamente en la cultura de masas producida por el modelo comunista soviético sino también contra la cultura consumista a la que tiende la economía del capitalismo industrial.

¹²²Otro aspecto para señalar involucra la abundancia de referencias en el libro a la ciencia y a las novelas británicas que contenían relatos de nuevas invenciones, experimentos en curso y desarrollo de tecnologías recientes. Efectivamente, en numerosas ocasiones, el escritor cita y comenta extractos de publicaciones periódicas británicas de su tiempo (*Encounter*, *London Magazine*, *New Statesman*, *Spectator* y el suplemento literario de la BBC en Londres, *The Listener*) que, a su juicio, podían interpelar al lector.

orden ilusorio de las dictaduras del pensamiento que ponen en peligro los ideales de la Inteligencia.

Por ese motivo, el material de la década del 50 que, producido a partir de la ruptura con la Generación del 40 y de la inclusión del grotesco y la sátira ya en *Sexto*, llevó al escritor a explorar formas, estilos y procedimientos diferentes de la narrativa breve, una pluralidad de estéticas en la que lo satírico y lo grotesco se asociaban estrechamente a los aspectos tipificados de la masa y de la conciencia estandarizada.

Efectivamente, tanto el artículo «L'era della miseria» como «Il dottor Živago e il romanzo contemporaneo» discuten, por su propia cuenta, con el tenor de la polémica en Italia acerca del estatuto de la novela y la relación —especialmente vigente a partir de la aparición de *Il dottor Živago* a cargo de la editorial Feltrinelli en 1957, la primera edición en absoluto del libro de Pasternak en Europa— entre literatura y política.¹²³ La reescritura de estos artículos implica una recepción diferente de acuerdo con el campo nacional de circulación. En *Ficción*, la crítica de Wilcock al movimiento de masas se asociaba decididamente a su confrontación con el peronismo, a quien adjudicaba la multiplicación de la miseria en Argentina y la pérdida de los valores republicanos. En efecto, «La era de la miseria» representaba una anticipación de lo que le esperaba al mundo y a la Argentina de proseguir el peronismo en el gobierno.

Además, Wilcock observa las novedades editoriales provenientes de Europa en clave ideológica y moral, con especial atención a los efectos de la industria capitalista producidos en el *best-seller*. Las novelas comentadas en sus reseñas —el *Doctor No* de Ian Flemming, *Aspects of Love* de David Garnett, el *Doctor Zivago* o *Lolita* de Vladimir Nabokov— no interesan tanto al autor por su afinidad estética o literaria con su propia obra sino más bien porque se trataba de novelas de grandes ventas y difusión en el público lector. Wilcock interpreta en estas obras narrativas un panorama de la cultura de masas y de la novela moderna, insistiendo en su circulación, desde el personaje James Bond de *Doctor No* a los escándalos producidos en Estados Unidos debido a la narración en voz de un pederasta en *Lolita*. En particular, con toda ironía, la reseña al libro *Doctor No*

¹²³Con relación a esta cuestión, en un capítulo de su reciente tesis doctoral, Ferrante ha llamado la atención acerca del debate que tuvo lugar, en los números de *Tempo Presente*, acerca de *Il dottor Živago*, en el que varios intelectuales italianos —y el propio Wilcock entre ellos— ofrecieron un comentario. En este debate, la cuestión esencial radicaba en debatir las cuestiones estéticas de la forma novelística, pero al mismo tiempo en señalar y destacar el modo en que *El doctor Živago* lograba impugnar o desacreditar el régimen soviético a través de dicha forma —incluyendo los periplos de su autor, su fuga y el talento de su editor, Feltrinelli, al posibilitar su publicación en la península (2020:112–122)—.

denosta la novela señalando lo anodino de su argumento y lo simplificado de la trama, ironizando sobre su consumo generalizado.

Así, en general, la trayectoria de Wilcock en revistas y periódicos durante los años 50 y la trama de versiones en *Ficción*, *Tempo Presente* y *Cuadernos* pone en evidencia que este material pertenece a una obra en curso que el escritor venía preparando a fines del año 1959 en conformidad con el programa cultural de la casa Bompiani, abocada, en su catálogo, a la recepción de la novedad literaria y a las problemáticas de la actualidad. Este material, a su vez, permite advertir que los diferentes procedimientos formales y aspectos estéticos de *Fatti inquietanti* —desde el inventario al fragmento, desde la sátira al grotesco— pueden cotejarse con *Il caos*, *Luoghi comuni* y el *Teatro*, es decir, con la literatura del período 1960–1963. Por ese motivo, en *Fatti inquietanti* se advierten la estética de la descripción grotesca y monstruosa, el desmontaje de lugares comunes en la cultura y en la lengua, la estética del *nonsense* y del absurdo y, por último, el cambio de registro y de tono (de lo alto y grave a lo bajo y cómico) que pueden apreciarse en sus poemas, cuentos y piezas teatrales en este período de su actividad como escritor, moldeando de esta manera una poética común a los primeros libros italianos.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 3

3. 1. Sobre el material autotraducido en la poesía del autor y problemática general

Es sabido que Wilcock publicó seis poemarios en lengua castellana entre 1940 y 1953: *Libro de poemas y canciones* (1940); *Ensayos de poesía lírica* (1945a); *Persecución de las musas menores* (1945b); *Los hermosos días* (1946a); *Paseo Sentimental* (1946b) y *Sexto* (1953). Cabe agregar a esta producción poética su dirección de las revistas literarias, *Verde Memoria* (1940–1942) y *Disco* (1942–1944) de tendencia neorromántica y neoclásica. Asimismo, numerosos poemas de Wilcock aparecen en revistas literarias de este tiempo (*Sur*, *Los Anales de Buenos Aires*, *Los 40*, *La ciento y una*, *Movimiento*, *Realidad*, *Canto*, *Orígenes*, *Babel*, entre las más reconocidas) y en los suplementos culturales de *La Nación* y *La Prensa*.

Con relación a esta obra poética, el ensayo de Ricardo Herrera (1988) observó un cambio estético en el último libro, *Sexto* (1953). Para Herrera, los poemas de *Sexto* introdujeron un lenguaje satírico–grotesco que se distanciaba de las convenciones que rigieron los primeros cinco poemarios —versificación tradicional, estética del sublime y tonos y registros elevados, elegíacos y elocuentes—. ¹²⁴ Así, en su último poemario, Wilcock tomó distancia tanto de la Generación del 40 a la que había representado como a su propia producción poética precedente.

Por otra parte, desde *Sexto*, el poeta argentino no registró un libro de poesía publicado al menos hasta las apariciones de *Luoghi comuni* (1961b) en la editorial Il Saggiatore y de *Poesie spagnole* (1963) en el sello Guanda, sus primeros poemarios italianos. En ese sentido, la crítica abocada a la obra poética del autor en Italia ha coincidido en resaltar que la «Introduzione» de *Poesie spagnole* supone un distanciamiento impugnatorio, por parte del poeta, de su poesía juvenil en castellano. No obstante, estudios recientes sobre la cuestión han intentado establecer conexiones entre la poesía castellana y la poesía italiana del autor a través del análisis de la poética de sus diferentes poemarios y de su trabajo de reescritura de los textos poéticos (Deidier, 2002; 2020; 2022; Peterle, 2020; 2022).

¹²⁴Luciana Del Gizzo incluye al poeta en las poéticas neorrománticas de la poesía argentina que se *replegaron* en el modelo de versificación clásico y en la estética romántica. Este repliegue conservador se debe a la aparición de formaciones literarias alternativas (la «poesía social» y el «invencionismo») (2017:37–73; véanse también Giordano, 1983; Zonana, 1998). A su vez, Amanda Salvioni caracterizó las prácticas literarias de Wilcock en este período, mostrando la relevancia de las revistas *Verde Memoria* y *Disco* en su escritura poética (2002:37–64).

Aun partiendo del consenso crítico precedente, restan determinar algunas preguntas en torno a la reescritura de los primeros poemarios de Wilcock en su arribo a la península. En principio, esta investigación observó la existencia de versiones en italiano de textos previamente redactados en castellano en dos poemarios, *Luoghi comuni* (1961b) y *Poesie spagnole* (1963). De *Luoghi comuni*, en particular, se verificaron poemas que fueron seleccionados y traducidos para su composición. Esta información —como observaremos en los apartados siguientes— permite conjeturar que *Luoghi comuni* —y no sólo *Poesie spagnole*— constituye un caso de autotraducción de la poesía del autor en Italia.

Este postulado, a su vez, da lugar a una serie de preguntas a propósito del reordenamiento de la obra poética: ¿qué relación mantiene *Luoghi comuni* con la producción poética en castellano? ¿En qué se diferencian los casos de *Luoghi comuni* y de *Poesie spagnole*? Además, si la toma de distancia del autor se inicia en *Sexto*, ¿qué estatuto le corresponde entonces a la «Introduzione» y a esta (nueva) toma de distancia de los poemas juveniles? ¿Por qué volver a tomar distancia de su poesía juvenil en un contexto de enunciación diferente, es decir, ante el lector italiano? ¿En qué consistió el hiato de su producción poética entre 1953 y 1959 o, en otras palabras, entre *Sexto*, *Luoghi comuni* y la «Introduzione» de *Poesie spagnole*? ¿Qué papel cumplieron las colecciones y los catálogos editoriales en donde fueron incluidos los textos del autor, así como su peculiar edición en libro?

Los materiales relevados pertenecen a un período de hiato (1953–1959) en el que no fueron publicados libros de poemas por parte del autor. Este período se caracteriza por el desarrollo de un *proyecto autorial* en su fase de *emergencia* de la obra poética y del autor en Italia. Esta hipótesis supone que, en el marco de los traslados sucesivos de Wilcock a Europa durante los años 50, se elaboró una producción de textos poéticos previamente redactados en castellano —algunos de ellos presentes en *Sexto*, otros publicados en publicaciones periódicas y otros que permanecieron inéditos—.

Sin embargo, debido al estilo de edición de los primeros poemarios italianos del autor, la autotraducción y selección de los textos permaneció parcialmente invisible al lector. En sus inicios en el campo literario italiano, ese proyecto autorial derivó en un reordenamiento general de la obra en el período 1960–1963.

Así, sintéticamente, esta operación radicó en 1) la distribución y selección de los poemas autotraducidos en cada poemario, *Luoghi comuni* y *Poesie spagnole*; 2) la reescritura al italiano de dichos poemas y 3) las operaciones editoriales que, con arreglo a la política de Guanda e Il Saggiatore, dispusieron su circulación en libro.

De esta forma, el relevamiento de los textos poéticos autotraducidos echa luz sobre el hiato en la producción de Wilcock en tanto muestra en qué medida la ruptura con la Generación del 40 derivó en una exploración formal basada en la pluralidad estilos poéticos, proceso creativo que culminó con la distribución de sus textos en *Luoghi comuni* y en la antología *Poesie Spagnole*.

Efectivamente, se observó que el material recogido en libro fue seleccionado y re-interpretado en un contexto diferente respecto de su inicial creación y con respecto a un lector que disponía de categorías de percepción diferentes. Dicho material fue objeto de reapropiaciones por parte del escritor y de las editoriales que, en el marco de las problemáticas propias del campo literario local, reelaboraron su forma, determinaron su modo de circulación y orientaron su recepción con respecto a un nuevo lector. Esta intervención, por cierto, llevó a que los textos poéticos tuvieran, en definitiva, un estatuto inseparable del contexto de acogida.

3. 2. La colección «La Fenice» de Guanda y la configuración material de *Poesie spagnole*

A diferencia de *Luoghi comuni*, *Poesie spagnole* no requiere de un trabajo de rastreo y exhumación de textos previamente publicados en castellano. El motivo radica en el estilo de la edición del poemario cuya configuración material responde a la política prevista por parte de la editorial Guanda¹²⁵ para sus libros de poesía recogidos en la colección denominada «La Fenice».¹²⁶ En sus inicios, «La Fenice» fue dirigida por el poeta Attilio Bertolucci y el crítico literario Carlo Bo.¹²⁷ Con el curso del tiempo, la *collana* obtuvo

¹²⁵No se dispone de un catálogo general de los libros editados por la editorial hasta la actualidad. Los libros aquí comentados han sido localizados y consultados través de catálogos de bibliotecas universitarias en Italia, así como los motores de búsqueda disponibles en Internet. Con todo, en un volumen de publicación reciente, *Ugo Guanda 1932-2022. La lezione di un editore inquieto* (2022) se reconstruye el perfil del editor parmesano y se lo vincula a poetas relevantes del *Novecento* con quienes mantenía encuentros frecuentes. Estos encuentros coincidieron con los cafés literarios que se celebraban en Parma. Allí dialogaban los poetas de *Officina*: Bertolucci, Conti, Bianchi, Macrì, Luzi, Longhi y Spagnoletti. Este último fue quien posibilitó a Wilcock la publicación de *Poesie spagnole* en Guanda.

¹²⁶La editorial Guanda nació en Módena en el año 1932 y luego se trasladó a Parma en 1939, el año en que también nació su principal colección y aporte a la cultura: La Fenice. Se trató de una editorial pequeña, regional, cuya envergadura contrastó con las dimensiones de Einaudi, Mondadori, Bompiani, Rizzoli o La Feltrinelli. Según Ianuzzi y Ferretti (2014), el éxito de Ugo Guandalini, su fundador y su director, consistió en rodearse de personalidades de la cultura que hicieron las veces de asesores literarios y directores de colección. A partir de 1971, Guanda pasó a formar parte del grupo Garzanti y más tarde del grupo Longanesi.

¹²⁷Attilio Bertolucci (1911–2000) fue un poeta y guionista italiano. Fue codirector de la revista *Nuovi Argomenti* fundada en Roma en 1953 por Alberto Carocci y Alberto Moravia y en la que supieron colaborar Pier Paolo Pasolini y Giacomo Debenedetti. Ambos, Bertolucci y Bo, se ocuparon de organizar

notable prestigio puesto que constituyó un muestrario de poesía extranjera, así como de títulos escritos en italiano y en diversos dialectos de la península.¹²⁸

En Italia, la edición *a fronte* del texto extranjero —la distribución sobre la página del original y de su traducción al italiano— se inició a principios del siglo XX por parte de algunos editores interesados en poner en circulación un material selecto para la élite literaria de la burguesía en la península. Durante el período fascista, —al menos entre las décadas del 20 y del 40— la traducción, aunque sometida a la censura y a la regulación estatal, apareció en ediciones bilingües de poesía en los sellos Rizzoli y Mondadori.

Sin embargo, no fue sino hasta la aparición de «La Fenice» de Guanda que la edición bilingüe fue utilizada en forma planificada y sistemática, tanto durante el período de entreguerras como de posguerra. «La Fenice», en ese sentido, logró una contribución hasta entonces inédita en Italia: disponer de un repertorio de títulos y autores extranjeros con su correspondiente traducción y estudio crítico de tal manera que el lector, con el mayor repertorio de recursos a su alcance, pudiera cotejar e interpretar tanto la escritura poética como su reescritura al italiano (Ferretti y Iannuzzi, 2014:81–84; Iannuzzi, 2006:9).¹²⁹

Por otra parte, la promoción de la poesía extranjera en edición bilingüe por parte de «La Fenice» encontró un contexto oportuno no sólo porque entre los años 50 y 60 se observó

el aparato crítico de las ediciones, seleccionar títulos y autores, subvencionar las traducciones de poesía extranjera y, en ocasiones, prologar o comentar el texto editado. A partir de los 60, la colección fue dirigida por Giacinto Spagnoletti, un *letterato editore* que resultó clave para la inclusión de Wilcock en el repertorio de la editorial. Spagnoletti fue docente de literatura italiana en varias universidades italianas. Fue además el intermediario y *letterato editore* que permitió la vinculación de Wilcock con Ugo Guandalini. Spagnoletti era ya conocedor de su poesía en los años 50 y, hasta donde es posible apreciar, incentivó la edición de *Poesie spagnole*. En la colección de cartas entre el hispanista Oreste Macrì y Spagnoletti, se encuentran algunas vinculadas a Wilcock fechadas en el año 55. Las mismas alaban al poeta argentino e insinúan la posibilidad de que sea publicado en Italia (2019:433–437).

¹²⁸Si se considera la selección de poetas de «La Fenice» — Katherine Mansfield, Luis de Góngora, John Donne, Aleksander Blok, Sergej Esenin, Federico García Lorca, Ezra Pound, Dylan Thomas, Wystan Hugh Auden, Pablo Neruda, Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Walt Whitman, Raymond Queneau, entre otros— se comprueba el objetivo de representar una antología de la poesía universal en el catálogo. También fueron conocidas las diversas antologías de poesía italiana medieval, moderna y contemporánea. Los autores de La Fenice eran llamados «Poeti della Fenice» debido a que la sola aparición en una edición de Guanda suponía formar parte de un panteón selecto de la poesía universal.

¹²⁹Giulia Iannuzzi indaga las prácticas editoriales de los libros bilingües de la traducción de poesía extranjera. En particular, aborda específicamente el caso de La Fenice (2006:1–14). La crítica destaca que Guanda proponía un catálogo para un público no académico o no especializado, pero del que se suponía cierto conocimiento previo. Más aún: la elección del texto bilingüe debió estar relacionado al hecho de que la lengua original —español, alemán, inglés, francés, latín, o bien, dialectos de la península— de la mayor parte de la poesía extranjera resultaba más o menos familiar al lector culto.

un incremento en el número de libros literarios, sino también porque la edición de poesía registró un número ascendente de publicaciones.¹³⁰

La tendencia al alza en la producción de libros de poesía asociada a la importancia asignada a su estudio se manifestó en la configuración material del libro de «La Fenice». En general, el libro de la colección se distinguió por presentar una refinada cubierta y contracubierta, por la inscripción de un cuidado aparato crítico constituido por un prefacio y diversas notas aclaratorias, índices y glosario y, no menos importante, por la intervención de diferentes traductores, críticos literarios y escritores de primer orden. Tanto en el prefacio como en las notas se verifica el interés de su editor, Ugo Guanda, de proporcionar una notable cantidad de datos biográficos, bibliográficos, filológicos, literarios y documentales en procura de asistir a la lectura del cuerpo del texto. Este estilo convertía al libro de «La Fenice» en un auténtico mapa informativo acerca el título y del autor. A su vez, la firma representativa de una autoridad en la materia confería prestigio y autoridad al aparato crítico, así como la elección y/o la traducción de los textos recogidos en el volumen. De esta manera, la elegancia de «La Fenice» convertía a los libros en objetos de considerable valor cultural a tal punto que fueron empleados frecuentemente para el estudio académico de las obras poéticas durante el curso del *Novecento*.

El diseño de los libros puede observarse, a manera de ejemplos, en la *Antologia della poesia italiana. 1909–1949* (1950) dirigida por el poeta y profesor académico Spagnoletti, quien se ocupó tanto de la selección de textos y autores como de la introducción crítica; la antología *Poesia latina medievale* (1952) dirigida por el poeta y latinista Giuseppe Vecchi, quien se ocupó de la traducción, de las notas y reseñas críticas, de la introducción y de la selección de los poetas y poemas latino–medievales; el volumen *Poesia dialettale del Novecento* (1952), conocido estudio crítico de Pier Paolo Pasolini y Mario dall'Arco, el cual reúne el fundamental ensayo introductorio de Pasolini, además de traducciones y notas de poemas redactados en distintos dialectos de la península itálica; una antología de poemas de Federico García Lorca elaborada por Carlo Bo, quien además

¹³⁰«Es notable, sin embargo, en este cuadro, la brecha entre el curso de la producción italiana y la poesía traducida: si en 1954 se parte de menos de 50 títulos al año de poesía (y de teatro) italianos para superar, con un lento pero constante y regular crecimiento, de poco de 100 en 1974, la poesía (y el teatro) extranjera en el mismo período parte de 200 títulos al año, toca bruscamente un pico de más de 300 títulos en 1960 y casi 500 en el bienio 1964–66 para asentarse a los 250 títulos al año en 1974 (también aquí con un general y ligeramente mayor crecimiento). En el mismo arco de tiempo (1954–74), mientras la traducción de narrativa baja ligeramente (los años 60 son los del boom de la novela italiana, Ferretti 1983) pasando de más del 50% de la narrativa publicada a cerca del 40%, las de la poesía continúan creciendo (de menos del 20% a casi 30% de toda la poesía contemporánea publicada)» (Ianuzzi, 2006:14).

redactó un prefacio y, por último, el antropólogo Alfonso M. Nola, estudioso de religión y prácticas místicas, compiló y tradujo plegarias en *La preghiera dell'uomo. Antologia delle preghiere di tutti i tempi e di tutti i popoli* (1957) que contó con una *premess*a dedicada tanto al lector no especializado como al especialista.

Ahora bien, si se confronta *Poesie spagnole* con el resto de las ediciones de Guanda, es posible percibir, en un sentido general, que la edición del libro responde plenamente a la política prevista por su editor. Al igual que los especialistas que se ocuparon de la curaduría de las antologías de «La Fenice», el propio Wilcock se encargó del armado general del libro, desde la selección de los poemas a la indicación de sus referencias bibliográficas, así como la redacción del texto preliminar titulado «Introduzione». En este sentido, *Poesie spagnole* respeta las premisas de la colección: traducción de una selección de poemas extranjeros con su original dispuesto *a fronte* sobre la página; referencias bibliográficas; texto crítico preliminar y un aparato de notas que orientan y acompañan la lectura del cuerpo del texto.

El autor, por tanto, hizo las veces de curador de su propia obra poética y confirió un ordenamiento a su poesía en lengua castellana a expensas de un tercero. Que Wilcock se encargara de la curaduría en forma exclusiva se debe, ante todo, a que *Poesie spagnole* responde a una estrategia autorial con relación a la literatura del período 1960–63.

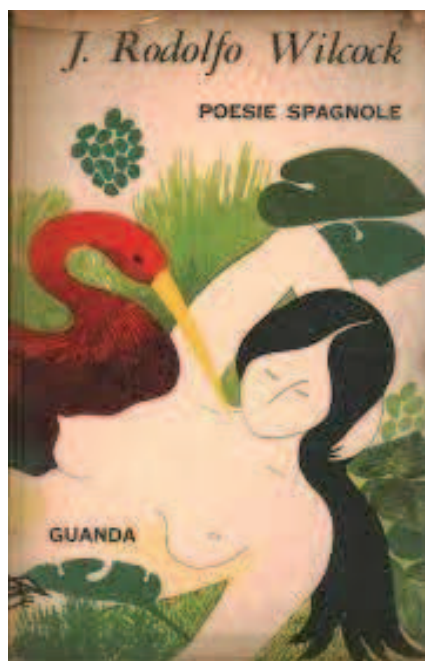


Figura 6. Portada de *Poesie spagnole* de Guanda (1963)

J. Rodolfo Wilcock

POESIE

*con testo a fronte
traduzione dell'Autore*

GUANDA

Figura 7. Página preliminar de *Poesie spagnole*

En primer lugar, el armado de la antología supuso que el lector italiano recibiera un pasado poético reconfigurado por el autor. Esta reconfiguración procedió a través de una re-lectura de la poesía juvenil en el contexto de los primeros años de estadía del escritor en Roma, entre 1957 y 1962, aproximadamente. El poeta aprovechó para visitar su obra poética y, a través de una antología, intervenir directamente en el modo en que esta había de ser interpretada. La intervención supuso un «marcado»¹³¹ de los textos recogidos en libro.

Efectivamente, si Wilcock seleccionó un *corpus* de poemas autotraducidos de su poesía juvenil fue debido al hecho de que el libro se publicó en una fase de reconocimiento del autor ante un nuevo lector, es decir, en el marco de un proyecto literario que requería aún de una puesta en circulación editorial en su nuevo campo literario de acogida. La selección de los poemas, por consiguiente, involucró una cierta operación crítica tendiente a reasignar a la obra poética castellana un renovado estatuto ante un lector que ignoraba la figura de Wilcock y de su pasado como poeta.

Así, esta antología, armada en general para «darse a conocer» ante el lector italiano, detentó una diferencia visible con respecto al resto de las ediciones de «La Fenice». Si

¹³¹La «Introduzione» supone una «instancia prefacial» (Genette, 1987:137) en tanto «marca» la orientación del sentido de los poemas recogidos en la antología. Es decir, establece de qué manera y a partir de qué perspectiva ha de leerse la obra poética. Se recurre aquí a la categoría de «marcado editorial» —es decir, la configuración material de textos en libro— la cual, junto a la selección y recepción, constituye la base del «malentendido estructural», es decir, de la reinterpretación de los textos de acuerdo con nuevas categorías de percepción por fuera del campo nacional de origen según figura en Bourdieu (2002:159–170).

los prefacios de las antologías preparadas por Pasolini, Spagnoletti, Nola o Vecchi se caracterizaron por desarrollar un estudio crítico que permite comprender y apreciar los textos poéticos recogidos, la «Introduzione» de Wilcock tejió un relato (auto) crítico de su propia producción literaria.

No obstante, en lugar de ponderar su obra poética, la «Introduzione» juzgó, en general, con deferencia e ironía la producción de los primeros poemarios del autor. Menos que un elogio a su poesía juvenil, el discurso crítico llevó a cabo una impugnación del pasado del poeta. Así, si bien *Poesie spagnole* reprodujo el estilo de «La Fenice», la «Introduzione» estableció, a su vez, un giro distintivo e incompatible con el tono habitual del resto de los libros de la colección. En otras palabras, lo que distinguió a este texto preliminar fue que la operación de marcado sirvió a los fines del proyecto autorial del propio curador del libro. El poeta argentino asumió el rol que la política de edición de Guanda asignaba a los *curatori* de una edición. Pero, al tratar de sus propios poemas juveniles, ensayó un procedimiento singular: revisar el pasado poético y exponerlo con ironía ante su lector.

En segundo lugar, el estilo de edición de «La Fenice» puso de manifiesto la existencia de una práctica autotraductiva. En la estructura *a fronte* de la versión en castellano y en italiano del poema, en el índice que proporciona las referencias de cada poemario argentino y en la propia «Introduzione» en la que se menciona y declara el origen extranjero de la producción poética asistimos a un considerable bagaje de información bibliográfica acerca del título, del autor y de la reescritura del material. Dicho de otro modo, en virtud de sus peritextos editoriales, *Poesie spagnole* vuelve explícita la autotraducción de la poesía del autor.¹³²

En contraste con el resto de los primeros libros italianos —*Il caos*, *Fatti inquietanti*, *Luoghi comuni* y *Teatro in prosa e versi*— se trata del único libro del período 1960–63 que presenta un relato crítico, escrito por el propio autor, sobre las vicisitudes de su traslado en Italia y del cambio estético de su obra literaria. En ese sentido, *Poesie spagnole* constituye —como se observará con mayor detalle en los próximos apartados—

¹³²A propósito de la edición de textos bilingües autotraducidos, Eva Gentes destaca que existen distintos elementos que permiten verificar la existencia de una traducción de autor, desde los títulos y los epígrafes pasando por los prólogos y prefacios hasta el índice bibliográfico. Pero, de todos los elementos presentes en una edición, quizás la distribución *a fronte* es la que explicita con mayor transparencia la operación de reescritura. Los libros bilingües plantean una lectura en vaivén a través del cotejo entre ambos textos confrontados. Es decir, visualizan el diálogo y el trabajo creativo del autor–traductor en la propia distribución del material sobre las páginas del libro (2018).

un caso excepcional en el marco de una general opacidad de la práctica de la autotraducción.

Además, cabe resaltar que, años después del fallecimiento de Wilcock en Lubriano (1978), su hijo adoptivo y por entonces heredero de la obra, Livio Bacchi Wilcock, reunió y compiló la poesía en italiano —que incluía *Poesie spagnole*, *Luoghi comuni*, *La parola morte* y un compendio de poemas inéditos posteriores a los años 50— en un volumen antológico por el sello Adelphi (1980). La «Nota bibliográfica» (1980:252) que acompaña el volumen indica el agregado de algunos poemas a la antología y un poema —«Alla musica»— traducido por Alfredo Noveli. No obstante, *Poesie* no indica las publicaciones de poemas precedentes en lengua castellana, tanto inéditos como en publicaciones periódicas observables en *Luoghi comuni*. En consecuencia, no se disponen de referencias bibliográficas a propósito del proceso creativo del poeta entre los años 1953 y 1959, es decir, entre *Sexto* y *Luoghi comuni*, así como información relativa a la experiencia del poeta en Londres y en Roma.

Si bien la visibilidad de la práctica responde, por una parte, a las características materiales de la colección «La Fenice», no parece casual que, siendo el último libro publicado del período 1960–63, el poeta, en calidad de curador de una antología de su poesía juvenil, haya aprovechado la oportunidad para realizar una revisión de su pasado poético. Efectivamente, una vez concluida la fase de emergencia de Wilcock en cuanto autor en Italia, *Poesie spagnole* concluye el período de reordenamiento de su obra, verdadero corolario de la reescritura y selección de los textos que componen la literatura de 1960–63. Así, entonces, para comprender en qué consiste la operación crítica sobre la propia obra y el «marcado» de los poemas autotraducidos, es necesario profundizar el análisis de la «Introduzione» al poemario.

2.2. La «Introduzione», autocrítica y marcado de los poemas autotraducidos

En 1964, Wilcock tradujo una antología de poemas de Samuel Beckett titulada *Poems in English*¹³³ y que llevó el título italiano *Poesie in inglese*.¹³⁴ Con este propósito, Wilcock redactó asimismo una «Prefazione» en la cuarta edición (1971). Allí figura una reflexión

¹³³*Poems in English* es una obra de juventud de Beckett. Autotraductor, al igual que Wilcock, de un ciclo de poemas propios denominado «Quàtre poemes», el poeta y dramaturgo irlandés traduce sus poemas franceses a la lengua inglesa. Wilcock, asimismo, había abordado el teatro beckettiano en sus artículos para el semanario *Il Mondo*. A este respecto cf. «Nulla da fare» (1961c) y «Le lagne cosmiche» (1965a).

¹³⁴Se sigue la paginación de la reedición de dicho poemario (1971).

acerca de la trayectoria del poeta irlandés en la que advierte una afinidad con Jorge Luis Borges:

Aparte de un premio ilustre compartido, que los volvió mundialmente conocidos, pocos fueron los puntos materiales de contacto entre Samuel Beckett y Jorge Luis Borges; el más evidente, el más incontrovertible, radica quizás en el hecho de pertenecer ambos a una misma generación que siguió de cerca a la de Joyce, a la de los surrealistas, a la de los futuristas, a la de Majakovskij. Una generación, hoy se dice o se sospecha, de grandes fracasados, salvo Joyce, salvo Pound, salvo Eliot y otros pocos. Gracias a un descarte de algunos años, gracias al aislamiento, gracias a algo que evoca el genio, Beckett y Borges lograron sin embargo eludir el destino histórico, que fue por otra parte el destino de Europa, y construir solos, donde otros jugaban a la destrucción, o se habían cansado ya de jugar, cada uno su obra personal, sólida y variada (1971:5).

El prefacio elabora un argumento en el que se anudan tres cuestiones: la juventud de los poetas, la irrupción de las vanguardias históricas y el vínculo estrecho entre el arte y la práctica revolucionaria. En sus inicios literarios, tanto Beckett como Borges respondieron al llamado de quienes «jugaban a la destrucción» bajo la premisa de cultivar un arte que privilegiara la ruptura y la experimentación con respecto a la versificación tradicional. No obstante, la revisión de sus tentativas juveniles permitió, según Wilcock, un cambio estético en su producción literaria. Mientras otros escritores se abocaban a repetir el gesto destructivo de las vanguardias de los años 20, Beckett propuso «modelos de expresión cada vez más personales». Mientras otros repetían los lugares comunes de su generación e incurrían, por ese motivo, en una «prescindible banalidad», el poeta irlandés eludía las tendencias dominantes de su tiempo. Así, el prefacio establece un punto de convergencia entre Borges y Beckett: la relación con la tradición literaria europea en términos de una reconstrucción inteligente, madura y atenta a la cristalización de las convenciones poéticas. Haber abjurado de su inicial inclinación política y haber eludido las modas artísticas de su tiempo para lograr una obra literaria tan propia como irreductible fue su logro común.

Tanto la «Prefazione» a los poemas de Beckett como la «Introduzione» de Wilcock se relacionan con la polémica, por entonces vigente en Italia, de los movimientos de neovanguardia. En la poesía italiana de fines de la década del 50 y comienzos de los años 60, el surgimiento de la neovanguardia introdujo el «problema del experimentalismo»

(Levato, 2002:25).¹³⁵ El poeta contrapone ambas antologías a la práctica de las vanguardias en Italia que se desarrollaban en forma contemporánea y reivindicaban las formaciones artísticas modernas de principios del siglo XX.

Frente a estas tendencias, Wilcock contrapone la experiencia del modernismo anglosajón, así como la mirada reconstructiva de tradiciones literarias, ejemplificada en Borges y Beckett en cuanto modelos de escritores que encuentran su modulación propia a base de una autocrítica de sus primeros poemas. Así, la «Introduzione» y la «Prefazione» forman parte de la toma de posición de Wilcock ante el problema del experimentalismo italiano. En su «Introduzione», Wilcock alude al momento de producción de su poesía juvenil en los años 40 y destaca que, para entonces, la tarea de la vanguardia histórica se encontraba agotada. Al contrario, la situación histórica de la poesía exigía, ahora, un tiempo de «reconstrucción» y no ya de «destrucción».¹³⁶

En aquella época, en los años de la segunda guerra mundial, la vanguardia literaria había ya agotado su tarea de representar a los ojos del mundo la debacle producida por la primera guerra mundial; el equilibrio histórico imponía desde entonces que la segunda mitad del siglo fuese un período de reconstrucción, no de destrucción; una reconstrucción que sin embargo ya se dejaba entrever como un mosaico dispuesto de algún modo con los pedazos rotos del pasado, de la era de la inocencia (1963:12).

¹³⁵Si bien retomaremos esta cuestión en los apartados sucesivos, es necesario indicar que esta problemática fue el eje de una disputa entre las formaciones literarias que actualizaron la lógica de ruptura e innovación de las vanguardias de principios del siglo XX en Italia. En los epígonos del denominado hermetismo lírico prevalecía, a mediados de los años 50, una tendencia a recurrir a expresiones que permitieran al poeta encerrar y captar la emotividad del yo poético. Frente a esta tendencia, hacia 1955, Pier Paolo Pasolini y otros congéneres fundaron la revista literaria *Officina*. Asimismo, los poetas del llamado movimiento de neovanguardia o *Gruppo '63* en torno a la revista *Il Verri* y la antología *I Novissimi* asumieron el objetivo de renovar la poesía lírica local. Para un panorama de la poesía italiana de finales de los 50 y comienzos de los 60, cf. «Introduzione» (Testa, 2006:6–9).

¹³⁶Las nociones de *ricostruzione* y de *Intelligenza* presentan un cierto eco eliotiano relacionado al trabajo de apropiación de las formas poéticas del pasado. En el ensayo «The Tradition and the Individual Talent» (1917; después aparecido en la compilación *The Sacred Wood*, 1920), Eliot propone dos postulados relevantes. Primero, considera a la tradición no como un patrimonio heredado por parte de un poeta sino en tanto a *historical sense* —un sentido histórico— que involucra la lectura y la escritura de la poesía del pasado. Segundo, que la poesía debe ser esencialmente impersonal, es decir, separada de la intimidad o subjetividad del poeta. La percepción de lo histórico permite al poeta hacer un uso reflexivo de las formas poéticas del pasado siendo este consciente de su lugar en el tiempo y de su contemporaneidad. Esto requiere, por parte del poeta, una cierta familiaridad no sólo con el pasado reciente sino también con el pasado distante y no sólo con el repertorio poético nacional sino con el conjunto de las literaturas. Tal es el sentido implícito de las nociones de *ricostruzione* e *intelligenza* presupuestos en el prefacio de *Poesie spagnole*.

Para Wilcock, la tarea destructiva de la vanguardia literaria ha concluido; lo que el poeta puede y debe hacer es volver a la tarea de reconstruir su obra con los restos del pasado literario de los poetas más representativos de Occidente.¹³⁷

Este carácter anodino atribuido a las neovanguardias fue retomado por el autor en algunos artículos y notas aparecidos en diferentes publicaciones periódicas durante los años 60 — *Il mondo*, *La Voce Reppublicana* y *La Biblioteca di Babele*¹³⁸— en los que realizó algunas observaciones acerca de la irrupción de las tendencias en la poesía italiana del *Novecento*. En dichos artículos postula que, en línea general, el arte vanguardista resulta «cada vez más banal y simple» porque insiste en repetir una ruptura con respecto a las formas tradicionales de versificación agotada a principios del siglo XX.¹³⁹ En otros términos, a su juicio, toda tentativa de restauración del gesto de las neovanguardias termina por ser superflua en tanto se busca restituir un efecto destructivo gastado o envejecido. Este descrédito, por lo demás, se advierte en aquellos artículos publicados en el diario *Il mondo*: allí el escritor satiriza a los integrantes de movimientos de neovanguardia, sus códigos y prácticas poéticas.¹⁴⁰

¹³⁷El «sentido histórico» mediante el cual Eliot redefine la noción de tradición literaria en «The Tradition and the Individual Talent» (1917:43–44) se encuentra implícito en la «Introduzione». Un justo sentido histórico consistiría en el discernimiento de lo viviente y de lo muerto o de lo productivo y de lo estéril en la poesía occidental. La crítica de Wilcock, por cierto, vale para sí mismo y para la Generación del 40, pero también marca diferencias tanto con los tardo–hermetistas como los neovanguardistas, los cuales adolecerían de una ajustada conciencia histórica de las formas poéticas disponibles en el pasado no sólo de Italia sino de la tradición poética europea en general.

¹³⁸En el apartado «Wilcock y su relación con la vanguardia» presente en el artículo «Juan Rodolfo Wilcock, un escritor argentino en Italia» (2007:112-126), Silvina Cattoni analiza un material inédito: una colección de artículos llamados «Interviste a se stesso» (1964). Con relación a la cuestión de la neovanguardia en Italia, Cattoni analiza la toma de posición del escritor en dichos artículos. Para Wilcock, la vanguardia permite la ruptura y la transformación de un arte establecido. Pero su efecto destructivo se justifica si involucra una tarea «moral». Esta moral consiste en hacer un uso correcto del lenguaje y poner de relieve la falsedad de otros usos inmorales de la palabra y del arte. La neovanguardia, en ese sentido, incurre en una inmoralidad, porque esta aspira a una falsa originalidad, a una presunta innovación que no es tal. En ese sentido, el escritor argentino reivindicaría su propia idea de vanguardia basada en una actitud y en un programa de vida consistente en poner en tela de juicios los falsos usos del lenguaje. Por lo demás, esta cuestión ha sido tratada con mayor profundidad en un ensayo de Moyano Palacios (2023).

¹³⁹Este postulado figura en un artículo llamado «Verso un arte banale e semplice» (1969: s/p). Además, en otro artículo titulado «Che cosa significa la poesia oggi?» (1967e: s/p), Wilcock sostiene que el «conjunto de productos poéticos» de las lenguas europeas, comprendiendo Europa y las Américas, ha concluido su ciclo de renovación. Por lo tanto, el porvenir de la poesía lírica consiste en recuperar, de forma inteligente, lo que se considera lo mejor y lo más productivo del pasado.

¹⁴⁰Estos artículos utilizan los mismos títulos y predomina un tono irónico. Se trata de «Avanguardia milanese» (1965b:16); «Avanguardia anconitana» (1965c:16) y «Avanguardia salernitana» (1965d:16). Estos artículos sugieren que la neovanguardia fomenta una concepción ingenua del lenguaje y de la escritura literaria. La reiterada publicación de estos textos y la alusión sarcástica de los títulos que los encabezan dan a entender lo premeditado de la operación.

Frente a estas tentativas, a las que considera ingenuas y pueriles, el poeta reivindicará el valor de la *Intelligenza*¹⁴¹ —el título de la revista que el poeta editó en 1961¹⁴²—, es decir, la toma de conciencia histórica de la situación en que se encuentra la poesía en Occidente y la capacidad analítica para poder discernir la relevancia de las formas literarias preexistentes en el pasado.

Es necesario, para adquirir tal conciencia histórica y tal capacidad analítica, considerar la preeminencia del lenguaje en cuanto sistema de convenciones o lugares comunes, que habitan tanto la lengua común como la lengua literaria, a fin de que, a través del trabajo con las palabras y con la lectura de los poetas selectos, el joven poeta pueda moldear su propia voz.

Sin embargo, dado que *Poesie spagnole* traduce su poesía juvenil, la crítica al carácter anodino del lugar común practicado por la vanguardia vale también para sí mismo, es decir, para el joven poeta que practicó inocentemente el ideario neorromántico de la Generación del 40. Este tránsito de la inmadurez a la madurez, de la juventud a la adultez del poeta es tratado ampliamente al comienzo de su «Introduzione» a *Poesie spagnole*.

En tal sentido, la argumentación resalta la diferencia entre los inicios literarios de un poeta y la conciencia que adquiere con su madurez:

Frente a una lengua corroída y depravada por el lugar común, así como de la inextirpable mala costumbre irónicamente llamada bella escritura, el joven escritor siente ante todo la necesidad de crearse un nuevo lenguaje. Con el instrumento gastado que un dado ambiente literario le ofrece, no puede sino repetir, a causa de su joven edad, lo que hace poco ha sido dicho, y con las mismas palabras; actitudes obviamente superfluas (1963:9).

¹⁴¹En una reciente tesis de doctorado titulada «Wilcock crítico. 1942–1966», Florencia Ferrante (2020; 2022) aborda la producción de artículos, ensayos y reseñas críticas del escritor y, en particular, la revista literaria italiana titulada *Intelligenza*. Esta revista fue editada por la editorial Astrolabio y contó apenas con dos números. Ferrante señala que, a la manera de sus revistas de juventud, *Verde Memoria* y *Disco*, el poeta seleccionó textos de Kafka, Borges, Ocampo, Wittgenstein y de su propia factura, poniendo en diálogo su producción como poeta italiano con las antologías de la publicación.

¹⁴²Cabe resaltar que Wilcock no sólo tiene como frente de ataque (y de descarte) a la poesía neovanguardística sino también a la *poesia impegnata*. Esta última estuvo vigente en Italia desde el período de entreguerras y encontró su bastión en la revista *Officina* dirigida por Pier Paolo Pasolini. Frente al compromiso social del escritor, Wilcock opone el compromiso ligado a la inteligencia de una élite literaria y a la moral del artista auténtico. Este ideario aparece con claridad en el manifiesto de su revista *Intelligenza*: «El título de nuestra revista significa que también ella será una revista comprometida; pero comprometida sobre todo en lo que concierne a la inteligencia. La facultad mental de la inteligencia no existe sin embargo aislada, sino a través de sus manifestaciones; las cuales son por otra parte tan variadas que cubren todo el campo de la actividad humana. Nosotros publicaremos solamente cuentos, poesías, ensayos; nuestra tarea —casi el deber que el mencionado compromiso impone— será el de mantener la elección de los textos por encima de cierto nivel: nuestra obligación entonces, en parte ayudado y en parte restringido por alguna limitación de espacio y de dinero, será ante todo no publicar nimiedades» (1962b:1).

Wilcock comienza por aludir al «lugar común» de las expresiones cristalizadas de la lengua.¹⁴³ La primera tentativa de un escritor joven, anota, es intentar crearse un lenguaje diferente de las formas fosilizadas. Pero este intento es superfluo en la medida en que, en realidad, el joven poeta no hace sino repetir las formas del ambiente literario que lo acoge: no en otra cosa incurren, en este sentido, los neovanguardistas, pero también el propio autor durante su período neorromántico.

A la manera de Beckett y Borges, que inicialmente habían incurrido en la repetición de modas literarias, Wilcock asume que el poeta joven propende a llevar a cabo un uso ingenuo de formas literarias consagradas al carecer de una conciencia histórica de su cristalización en el presente. De esta manera, agrega:

Pero una vez destruida la red convencional del lenguaje fosilizado, reducidos los elementos del lugar común a los términos particulares del vocabulario, lavados y esclarecidos por el análisis, el joven poeta está en condiciones de ordenarlos con arte propio y no ajeno; sólo entonces se sentirá seguro (1963:9).

La madurez del poeta se alcanzaría entonces a través del desarrollo de su capacidad de discernimiento de los elementos envejecidos, así como su renovación ulterior por medio de su arte. Pero antes de lograr este cometido es necesario llevar a cabo un análisis de las convenciones que coexisten en el tratamiento de una determinada lengua. Así, una vez comprendido que todo intento de inventar un lenguaje nuevo resulta superfluo dado que todo uso de la lengua se rige por un sistema de convenciones lingüísticas, el poeta puede dedicarse a construir su arte conforme a los modelos literarios excelsos del pasado. Una vez comprendido que el lenguaje poético es, ante todo, una «red»¹⁴⁴ inscripta en los textos más relevantes de la poesía de Occidente, se abandona la pretensión de «decir lo que nadie

¹⁴³Con la expresión *luoghi comuni* se hace referencia al repertorio de enunciados que persisten como convenciones fosilizadas en el uso del lenguaje, tanto ordinario como literario. A este respecto Arturo Mazzarella realizó un análisis de la expresión *luoghi comuni* y destacó la presencia del pensamiento del segundo Wittgenstein y de Gustave Flaubert en *Le dictionnaire des idées reçues* (1913) traducido por Wilcock con el título *Dizionario dei Luoghi comuni* (1980) por el sello Adelphi. Para Mazzarella, Wilcock diseña una «poética del luogo comune» en tanto el trabajo del poeta debe conferir a las palabras un nuevo espesor revirtiendo, actualizando o desmantelando la lengua convencional. Así, por ejemplo, en *La parola morte* (1966), el poeta recupera un lugar común, la palabra *muerte*, para ensayar un tratamiento renovado de una expresión cristalizada en el uso habitual de la lengua (2002:65–75).

¹⁴⁴La imagen del lenguaje como red de sentidos cristalizados recorre los poemas de Wilcock en lengua italiana. Esta concepción del lenguaje se encuentra vinculada al pensamiento del segundo Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* en el que este —a grandes rasgos— es definido en términos de un sistema de convenciones. Esta noción reaparece, por ejemplo, en el poema inédito «Due» del ciclo «Poesie inedite» correspondiente a *Poesie* (1980:144).

ha dicho antes» (1967: s/p) para intentar moldear un arte propio e irreductible. Con esta conciencia histórica, necesaria para la edificación de su talento, el desafío del poeta radica en evitar la búsqueda de una «vana originalidad»¹⁴⁵ a la que tendería el arte neovanguardista italiano. De ahí también la ejemplaridad de Borges y Beckett, enunciada en la «Prefazione», cuyos modelos literarios proponen una relación reconstructiva —y no meramente rupturista— con respecto a la tradición literaria.

El prefacio de la antología de Guanda tiene, por lo tanto, dos frentes de ataque: el experimentalismo en la poesía y su propia poesía juvenil, ambos regidos por lugares comunes y, por lo tanto, carentes de espesor poético.

Por este motivo, la antología recoge aquellos poemas que, en rigor, se rigen de acuerdo con las convenciones del neorromanticismo argentino —versificación tradicional, estética del sublime, retórica de la elegía, centralidad del yo poético— que el joven poeta profesó durante sus primeros libros de poesía, incluyendo parte de su poemario bisagra, *Sexto*. Este intento de «restauración neoclásica» (Herrera, 1988:53–78) de su poesía juvenil fue, según agrega Wilcock, una «máscara» para evitar ceder a las tendencias poéticas alternativas de aquel período. De ahí que, con sarcasmo, describa el empleo «consuetudinario» de la métrica clásica, de la versificación tradicional y del «sentimiento cristalizado» que derivaron en «máscaras necesarias para esconder provisoriamente el rostro y no verse confundido en la multitud desorientada de los demorados salteadores de la poesía sin sentido y de la poesía comprometida, ramas del gran árbol entonces por caer y después caídas» (1963:12).¹⁴⁶

Con todo, el período delimitado por la «Introduzione» —1940–1951— deja entrever que la producción posterior —algunos de los poemas escritos a partir de *Sexto* y durante el curso de la década del 50— no son incluidos en la antología. Estas omisiones son relevantes en lo que respecta a la selección de los textos ya que indican el valor asignado por el autor a cada poemario.

¹⁴⁵En el artículo «Per noi, per l'avanguardia», Wilcock retoma la reflexión sobre el lenguaje en cuanto sistema de lugares comunes practicado por la vanguardia literaria en Italia. Allí juzga que el neovanguardismo aspira a una originalidad insustancial (1967d:s/p).

¹⁴⁶Las poéticas neorrománticas coexistieron en oposición a formaciones invencionistas. A su vez, algunos poetas neorrománticos abrazaron el ideario del escritor comprometido, mientras otros defendieron la estricta autonomía de lo literario. Para esta cuestión, cf. Del Gizzo (2017:37–73). Si en los años 40 en Argentina, el joven poeta neorromántico buscó distinguirse de los surrealistas, invencionistas y de los poetas ideológicamente comprometidos, en Italia, análogamente, buscó distinguirse de los poetas de *Officina* y de *Il Verrri*, dos revistas asociadas a la *poesia impegnata* y a la neovanguardia respectivamente.

De esta manera, *Luoghi comuni*, publicado un año antes de *Poesie spagnole*, encarnará, de hecho, el proyecto poético que se desplegará desde *Sexto* y durante los traslados del poeta a Londres y Roma, entre 1953 y 1960. Es por este motivo que la «Introduzione» remite al cambio en las condiciones de producción del poeta en la fase de reconocimiento de la obra poética: el prefacio indica, a sus nuevos lectores —de una cultura y lengua diferentes y que ignoran quién es Wilcock y de dónde procede su poesía— que esta antología constituye un ejemplo demostrativo de un período ya perimido, distinguido por un abuso del lugar común, y que, en cambio, *Luoghi comuni*, su primer libro de poemas, materializa el cambio estético y el proceso creativo prefigurado en *Sexto*.

De ahí que, a la manera de Borges y de Beckett, que durante su juventud ensayaron modelos expresivos a los que luego renunciaron, la «Introduzione» reivindica el pasaje a la madurez, el valor de la *Intelligenza* y la búsqueda de la propia voz a través de la apropiación de lo que se consideran las formas poéticas más representativas de Occidente.

3. 3. El proyecto poético entre *Sexto* y *Luoghi comuni*

Entre *Sexto* y *Luoghi comuni*, Wilcock pasará a una poesía de una factura más amplia y estratificada —caracterizada por la alternancia de tonos, registros y estéticas y por el empleo de recursos poéticos que tienden extrañar el texto poético—. No hay, por cierto, en los años ulteriores a *Sexto*, una renuncia a la métrica tradicional, siquiera una renuncia al tratamiento de índole sentimental que marcó los años juveniles. Sin embargo, dichos componentes, de orden más bien neoclásicos, admiten, en los poemas de los años 50, el ensayo de procedimientos de diversa índole, incluso anti-líricos.

Este trabajo de mixtura de formas poéticas tradicionales y vanguardistas relaciona a Wilcock con uno de los pocos magisterios a los que reconoce: el modernismo anglosajón, en particular el de T. S. Eliot y Ezra Pound.¹⁴⁷

¹⁴⁷Por «modernismo» se entiende una formación literaria que se extiende desde la primera década del siglo XX hasta la crisis financiera mundial de 1929. En ese período coexistieron las llamadas «vanguardias» europeas —Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, Imaginismo, Vorticismo—. Dichos movimientos se consideran «modernistas» en tanto su desarrollo tuvo lugar en el marco de procesos históricos (la industrialización de los países europeos, las transformaciones en la cultura escrita y en la prensa, la consolidación de la democracia liberal y la experiencia de los totalitarismos de Estado, el crecimiento demográfico, la escolarización y la alfabetización de poblaciones, la Primera Guerra Mundial, etc.). La periodización es, sin embargo, permeable, porque depende de la obra literaria, autor o autores que se consideren bajo el rótulo. En particular, por «modernismo inglés» se entienden formaciones literarias de diversa índole que incluyen tanto la narrativa como la poesía en lenguas anglosajonas. En lo que concierne a la producción poética en lengua inglesa durante la primera mitad del siglo XX, el rótulo suele asociarse al Imagismo y a sus precursores; a la poesía de Ezra Pound y de T. S. Eliot; a la tradición norteamericana

Al renunciar a reproducir la preceptiva de la Generación del 40, el poeta se abre a la posibilidad creativa, durante los traslados sucesivos a Europa, de recurrir a un repertorio más amplio de formas poéticas. Sin abandonar del todo el estilo grave y elocuente o el tratamiento del tema erótico–sentimental que había caracterizado a los años juveniles, Wilcock se extiende a recursos alternativos que formaban parte de sus preferencias estéticas y de su acerbo tanto lingüístico como literario. El joven poeta pasará, de esta manera, de los convencionalismos y fórmulas de los congéneres de su generación a tentativas que ponen el acento en la combinación o en la conjunción de estilos.¹⁴⁸

Con arreglo a la fecha de publicación de los poemas autotraducidos, se observa que, al igual que los cuentos de *El caos* o de *Los traidores*, el poeta continuará su publicación de textos en lengua castellana al menos hasta 1959. Menos que un inmediato cambio de lengua, que tendría lugar a partir de su traslado definitivo a Italia en 1957, asistimos, en realidad, previo a la publicación de los primeros libros en italiano, a una producción poética en castellano que prosigue y profundiza el derrotero señalado por *Sexto*.

(Wallace Stevens, William C. Williams, Robert Lowell, Edgard L. Master, entre otros); a los poetas nacionalistas africanos; a los sucesores irlandeses de Williams T. Yeats; y a la poesía escrita por autoras en Gran Bretaña y EEUU (Ayers, 2007; Nicholss, 2007). El movimiento, en su conjunto, no es menos heterogéneo que cambiante. Por otra parte, la trayectoria de los poetas mencionados es asimismo desigual: Pound funda el Imagismo y lo abandona por el Vorticism; Eliot cambia de poética desde *The Waste Land* a *The Four Quartets*. No obstante, es posible mencionar algunos rasgos relativamente generales que permiten comprender a los poetas y obras literarias inglesas bajo una conformación literaria, política y cultural común. Además del contexto histórico ya mencionado, el modernismo inglés se caracterizó, por una parte, por un relativo distanciamiento —no un completo abandono— de la versificación tradicional, de la figura del poeta–creador y el ideario de una belleza puramente clásica. Frente a la tradición romántica y neoclásica de la poesía en lengua inglesa, algunos poetas se aventuraron en el verso libre (William C. Williams, Wallace Stevens) y otros en la mixtura de estilos y registros (Pound, Eliot). Frente al Futurismo italiano y ruso y al Surrealismo francés, Pound antepuso la claridad, la precisión y la concisión en el verso, la relevancia asignada a la imagen poética y a la búsqueda de un ritmo a partir de la frase y no de la métrica; Eliot, por su parte, la recuperación inteligente del pasado. La economía en los recursos retóricos, la elaboración de una lengua artificial a base de tradiciones literariamente valoradas y la precisión en el uso de llamados correlatos objetivos son aspectos que pueden rastrearse en la producción poética en lengua inglesa de la primera mitad del siglo XX (Ayers, 2007; Nicholss, 2007; Peppis, 2007; Whitworth, 2010).

¹⁴⁸Es interesante notar con respecto a esta hipótesis que, en sus años de juventud, los poetas ingleses predilectos de Wilcock eran Swinburne, Wordsworth, Shelley, Byron, Blake (y tal afición se comprueba en sus libros de poemas); en una palabra, la poesía romántica inglesa. No obstante, cabe recordar que en *Verde Memoria* figura también el poema «La primavera» de Ezra Pound (1942) y otro en *Disco* «El sepulcro en Akr Zaar» (1947). En suma, todavía en su experiencia argentina, Wilcock leía, conocía y traducía la tradición romántica en lengua inglesa, así como su contraparte vanguardista. El poeta recordará años más tarde su admiración por Pound en el artículo «Il miglior fabbro»: «Su arte fue por muchos años la única introducción legítima a la poesía del *Novecento*, la única escuela práctica que enseñara a romper legítimamente el decadentismo para recomponer, con los mismos restos, el mosaico a veces luminoso de la poesía moderna. En esto había sido precedido, como en aquellos años en casi todo había sido precedido, por los franceses. En el caso de Mallarmé, la recomposición había producido creaciones tan dispares como las de Valéry y Supervielle; en el caso de Pound, se reconocen Thomas Stearns Eliot y un centenar de otros poetas particularmente famosos». Otros antecedentes destacables son la versión de «The Love Song of J.K. Prufock» (comentada por Pablo Ingber, 1999) y la traducción de *The Four Quartets* de Eliot por el sello Raigal en 1956.

Así, *Sexto* representa una bisagra hacia un proceso creativo que consistirá esencialmente en la integración de estilos poéticos procedentes de estas formaciones literarias modernas en la estructura neoclásica del poema aprendida durante los años 40. El resultado de esta composición es una poesía lírica de una ambivalencia deliberada porque oscila entre tonos altos y bajos, registros graves y otros satíricos, referencias literarias, alusiones y citas textuales que multiplican las voces del sujeto lírico, imágenes poéticas ligadas unas veces a una estética del sublime y otras ligadas a una estética irónico–grotesca propia de la sátira.

Entre lo clásico y lo anti–clásico, entre lo antiguo y lo moderno, lo lírico y lo cómico, el poeta intenta integrar un repertorio de recursos de la tradición poética occidental que van desde el neoclasicismo argentino de los años 40 hasta el modernismo anglosajón con aportes, también, del simbolismo francés.¹⁴⁹

Ahora bien, siendo *Sexto* el punto de inflexión de la producción poética de los años 50 y considerando el armado de la antología de *Poesie spagnole*, ¿en qué consistió la selección de los poemas de este volumen? Puesto que *Luoghi comuni* no explicita la existencia de una autotraducción en su diseño material, resultó necesario cotejar dicho volumen con el último poemario argentino, así como analizar el índice bibliográfico provisto por *Poesía spagnole*. A través de este cotejo, se constataron tres poemas de *Sexto* que aparecen autotraducidos e integrados a *Luoghi comuni*. Estos poemas son «Temas», «I» y el «Epitalamio».

En principio, las características formales de los poemas de *Sexto* incluidos en *Poesie spagnole* contrastan con los elegidos para conformar, a su vez, *Luoghi comuni*. Los poemas de *Sexto* recogidos en *Poesie spagnole* —indicados por el índice de la edición de Guanda (1963:183) —incluyen «Habla Vicente Yañez Pinzón», «En la mañana fresca», «En ti pienso de noche», «Es el fondo del mar», «A una prostituta», «Nunca la voz de un ángel» y «Esas mujeres». Cabe resaltar que *Sexto* recupera algunos textos poéticos previamente publicados en revistas literarias a los que somete a reescritura. Así, a modo de ejemplos, figuran el poema «Habla una paloma» aparecido en el primer número de la revista *El 40* —dirigida por Dora de Boneo— con el título «Viaje por mar o La paloma de Ararat»; o bien, se incluye «A una prostituta»¹⁵⁰ (1947c) de *Anales de Buenos Aires* —

¹⁴⁹El aporte del simbolismo francés —como se observará en lo sucesivo—radicará, en especial, en la disciplina métrica, en la musicalidad del verso, en el lenguaje figurado, metafórico y simbólico presente en algunos poemas autotraducidos de *Sexto*.

¹⁵⁰La Biblioteca Nacional de Buenos Aires conserva una versión dactilografiada de este poema. Por otra parte, *Anales de Buenos Aires* publicó 19 números entre enero de 1946 y principios de 1948, numerados

dirigida durante un breve período por Jorge L. Borges— a finales de la década del 40; en *Sur*, aparecen «Del estío», «Después de la traición» y la primera versión del «Epitalamio».¹⁵¹

En términos generales, los tres poemas seleccionados y autotraducidos en *Luoghi comuni* revisten una factura estética caracterizada por una pluralidad de estilos poéticos. Ese principio constructivo los distingue del resto de los poemas de *Sexto*, muchos de los cuales mantienen la estructura neoclásica y el tratamiento del tema sentimental característico de los últimos cinco poemarios. Estos poemas, por lo tanto, muestran la bisagra de la poesía del autor hacia comienzos de los años 50: la aparición de un tono y registro disruptivo en el seno de la estructura neoclásica de la composición.

En ese sentido, una posible respuesta a la cuestión de la selección de los poemas de *Sexto* radica en los procedimientos formales. Estos procedimientos provienen, esencialmente, del modernismo anglosajón: el empleo de la cita, de la alusión y de la referencia en la elaboración de una mixtura intertextual, de la parodia de textos canónicos y del empleo de la ironía, de la concisión y de la precisión en la elaboración de la imagen poética así como la presencia de «correlatos objetivos».¹⁵² Asimismo, el empleo de simbolismos y alusiones, la musicalidad del verso y la disciplina métrica, así como los abundantes elementos satíricos–grotescos sugieren la presencia de la poesía francesa afín al magisterio de Pound y Eliot —en especial, Baudelaire, Rimbaud y Verlaine— en la composición de los poemas autotraducidos.

Dicho de otra manera: Wilcock, vía Eliot y Pound, además del aporte de los simbolistas franceses, comienza a trasgredir la preceptiva neorromántica de su generación y, al mismo tiempo, explorar la integración, en el propio cuerpo del poema, de diversos registros, tonos y técnicas poéticas durante el tratamiento del tema.¹⁵³

entre el 1 y el 23. Si bien no se indica una fecha determinada, por el número de edición se deduce que el poema debió haberse publicado durante aquellos años.

¹⁵¹«Del estío» (1947a:56–57) y «Después de la traición» (1949:24–25).

¹⁵²El correlato objetivo es una serie de objetos, figuras y eventos que evocan una emoción. Esta noción proviene del ensayo «Hamlet and his problems» incluido en la colección de ensayos *The Sacred Wood* (1920) en donde el crítico norteamericano considera a la pieza de Shakespeare un fracaso artístico debido a que carece de suficiente correlación entre la acción dramática y la emoción evocada. Por lo demás, tales ensayos prefiguran la lectura de la tradición poética inglesa que precedió a la composición de su obra capital de juventud: *The Waste Land* (1922).

¹⁵³Un aspecto central de la obra poética de Ezra Pound y de T. S. Eliot es su concepción de la lengua poética ya en sus inicios literarios. Tanto en *The Cantos* como en *The Waste Land* los poetas elaboran una lengua a partir de una conjunción de referencias biográficas, geográficas e historiográficas, citas de textos canónicos occidentales, alusiones, voces extranjeras y registros lingüísticos desiguales. Esta coexistencia de diferentes estilos poéticos involucra la apropiación creativa de tradiciones de la poesía occidental. La «hibridez» del texto poético permitía concertar diferentes tonos y sentidos que, en el curso sólo aparentemente narrativo del poema, permite producir diferentes grados de significación. La ironía, los

La apropiación de las técnicas poéticas provenientes del modernismo inglés —la única vanguardia que el autor, como se lee en la «Prefazione» a *Poesie* de Beckett, estará dispuesto a salvar de su crítica a la poesía vanguardista— fue, por lo tanto, clave no sólo para, como afirmara Herrera (1988), distanciarse de la Generación del 40 sino también, y, sobre todo, para comenzar el proyecto poético que, con posterioridad, dio forma a *Luoghi comuni*.

Asimismo, el resto de los poemas de *Sexto* que se ciñen a las convenciones de la Generación del 40 se ubican, por el contrario, en la antología de *Poesie spagnole*. Ambos poemarios, *Luoghi comuni* y *Poesie spagnole*, muestran entonces una selección y distribución de los textos autotraducidos orientados en función de la factura estética de los poemas vinculado con el cambio estético visible en *Sexto*. Así, si retomamos y podemos ampliar las hipótesis de Herrera, la autotraducción de la poesía del autor se encuentra vinculada con una ruptura de la norma estética dominante en Argentina y a la búsqueda de su propia voz en cuanto poeta.

Con todo, además de los poemas seleccionados de *Sexto*, se comprobó la existencia de un poema titulado «Villa Barberini» aparecido en la revista *Sur* en 1959.¹⁵⁴ Por otra parte, se identificó el poema «Fiesta de San Juan» (1956a) publicado tanto en el Suplemento Cultural del diario *La Prensa* como en la revista literaria romana *Botteghe Oscure* dirigida por la condesa Marguerite Chapin Caetani (1956h).¹⁵⁵ Ambos aparecieron en el año 1956.¹⁵⁶

Tanto «Villa Barberini» como «Fiesta de San Juan» están relacionados con la experiencia romana del poeta. No obstante, es de notar que todavía no se había verificado un cambio de lengua. En realidad, el poeta tendía a redactar una primera versión en castellano para

feísmos y las cacofonías cumplen un papel importante en esta lengua internacional y poliglota. Porque introducen lo que usualmente se asocian a la dificultad de la comprensión de un poema modernista: la sintaxis alusiva, paratáctica, que desarrolla el tema en forma indirecta, jamás en forma unilateral. Esa «expansión discontinua» del tema lleva a generar distintos planos en tensión: el pasado antiguo y el presente moderno, la «voz» del poeta y las «voces» de textos pasados, el verso elegante y el verso irónico, la representación de lo sublime, pero también de lo cotidiano (Whitworth, 2010).

¹⁵⁴«Villa Barberini» se encuentra en el número 256 de *Sur* (1959k). Los ejemplares de la revista *Sur* se encuentran disponibles en línea en el sitio de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Fecha de consulta: febrero de 2021.

¹⁵⁵La condesa, directora de la revista *Botteghe Oscure* con sede en Roma, hospedó también textos de otros escritores argentinos, siempre en su lengua nativa. Además de Wilcock, se cuentan textos de Adolfo B. Casares, Edgard Bayley y Raúl G. Aguirre.

¹⁵⁶La versión castellana del poema «Fiesta de San Juan» figura *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 19 de agosto de 1956. El ejemplar de *La Prensa* fue consultado en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Fecha de consulta: abril de 2022. A su vez, una versión análoga apareció en *Rivista Botteghe Oscure*, Quaderno XVIII, II semestre 1956, págs. 401–402. Los ejemplares de dicha revista fueron consultados en la Fondazione Caetani en Roma. Fecha de consulta: marzo de 2023.

luego revisarla y, eventualmente, proceder a su traducción en italiano con miras a la edición del poemario. En efecto, según el albacea de la obra del autor a propósito de *Luoghi comuni*, «el libro fue escrito en castellano, incluso se terminó el libro y las editoriales argentinas lo rechazaron. Luego se lo tradujo al italiano» (véase la entrevista a Montequin, 2018).

Esta información sugiere que, además de los cinco poemas antes mencionados, existió una producción de poemas inéditos —es decir, textos que no figuran en los libros juveniles ni en las publicaciones periódicas de los años 50— y que sólo vieron la luz, una vez reescritos y traducidos, en *Luoghi comuni*. Además, se constató la existencia de poemas —o versos extraídos de poemas— en las piezas teatrales que compondrán *Teatro in prosa e versi* como oportunamente se examinará en la tercera parte de esta tesis.¹⁵⁷

De ahí que estos cinco poemas —«Temas», «I», el «Epitalamio» «Villa Barberini» como «Fiesta de San Juan»— representen un repertorio de una operación con toda probabilidad más amplia de autotraducción de la poesía del autor, que abarcaría el entero material poético de este período, desde el «Epitalamio» —aparecido por primera vez en la revista *Sur* en 1950 y luego en *Sexto* pasando por «Villa Barberini» y «Fiesta de San Juan»— hasta el primer poemario italiano.

3. 2. La autotraducción de los poemas de los años 50

La práctica de la autotraducción de los poemas de los años 50 tuvo lugar en circunstancias específicas: la entrega de los manuscritos a Giacomo Debenedetti para que el director de la «Biblioteca» iniciara la publicación de *Luoghi comuni* por Il Saggiatore. En ese sentido, la reescritura de los poemas comprueba un aspecto central de la autotraducción de los poemas aquí considerados: la recuperación de la forma poética del original castellano — y, con esta, del proyecto poético que el poeta viene elaborando en el curso de los años 50— así como modificaciones elementales —a nivel sintáctico, rítmico o lexical— en función de la legibilidad de la nueva versión ante un lector diferente.

¹⁵⁷La información proporcionada por el albacea se comprueba en algunos de los poemas inéditos que fueron consultados en el manuscrito mecanografiado que lleva por título «Dido» y que constituye la versión en castellano de la obra teatral «Dido» incluida en el volumen *Teatro in prosa e versi*. En particular, en el segundo acto de esta pieza, a través de una figura monstruosa, Camilo José —coherente con el estilo poético del texto, se introduce el texto que devendrá, en *Luoghi comuni*, el poema satírico-grotesco «Sogno innocente» (1961b:33). Otro caso apreciable en el manuscrito «Dido» corresponde a los primeros cuatro versos del poema «Disfarmi» (1961b:34) de *Luoghi comuni*. El tejido de citas entre *Luoghi comuni* y *Teatro in prosa e versi* será abordado la tercera parte del presente estudio.

Esta constante está ligada al cambio en las *condiciones de producción* en que emerge la práctica: la autotraducción de la poesía de Wilcock fue ejercida durante el cambio de lengua, de cultura, de ciudad, de relaciones literarias y para-literarias y, sobre todo, de la nueva circulación editorial que recibirá su selección de poemas. Estas constantes pueden comprobarse en el análisis cotejado de las versiones de los textos poéticos.

Así, el poema «Villa Barberini» (1959k:74) integra versos en octosílabos de rima irregular con un cierto componente modernista visible en la construcción de imágenes perceptivas y en la concisión del verso. El texto en cuestión data de los primeros años de la estadía definitiva del autor en Italia y se detiene en el cambio, a la vez íntimo y estético, del poeta. Lo biográfico impregna el texto y este, a la manera de «Fiesta de San Juan», procede por alusión: las imágenes poéticas remontan a un período de transición, a un cambio personal que repercute en el cambio de la palabra:

«Villa Barberini»

Un rayo de sol en el agua,
una palabra solamente
como esta abeja de piedra
que finge beber en la fuente
Si encuentro esa palabra hoy
por un minuto reencarno
junto a la concha de mármol
el poeta que ya no soy.

«L'esiliato»

Un raggio di sole nell'acqua,
una parola solamente,
qui dove un'ape di pietra
finge di bere alla sorgente
Trova quella parola sola
e per un attimo ridiventa
in questo esilio che ti tormenta
il poeta che non sei più.

La versión castellana se titula «Villa Barberini» el cual alude al *palazzo* y al jardín de la Villa Barberini en Roma.¹⁵⁸ La reescritura del poema (1961b:41) presenta una modificación relevante con arreglo al cambio en las condiciones de producción: el título «L'esiliato» enfatiza la idea del traslado del poeta, inmerso entre el pasado y el presente, entre un lugar del que se ha partido definitivamente y otro al que no se pertenece del todo, entre la palabra poética del pasado y la carga emotiva del duelo presente: «Trova quella parola sola/ e per un attimo ridiventa/ in questo esilio che ti tormenta/ il poeta che non sei più».

Tal representación de la identidad, tan cambiante como ambivalente, se recrea —como se verá en lo sucesivo— en «Fiesta de San Juan» y constituye, de hecho, una de las

¹⁵⁸El poema parece aludir a la Villa Barberini, antigua morada palaciega del Papa no lejos de la Ciudad del Vaticano en la que se encuentra una fuente y jardín. También puede referir al *palazzo* Barberini el cual es sede de la Galleria dell'Arte Antica ubicada en el centro histórico de la ciudad de Roma.

temáticas esenciales de *Luoghi comuni*: la condición del poeta migrante ubicado entre el pasado y el presente, entre Buenos Aires y Roma.

Si se considera que «Villa Barberini» data de 1959 y su versión italiana aparece en 1961, se observa la dinámica de trabajo de la escritura poética de los años 50: el poeta solía redactar una versión inicialmente en lengua castellana y, en el contexto de la publicación del poemario, traducirla al italiano. No se trata, en ambas versiones, de un cambio de poética sino, por el contrario, de volver sobre la escritura poética precedente para, durante la traducción, realizar modificaciones formales y, sobre todo, re-enunciar el texto poético en función de su nueva circulación.

Esta práctica es, asimismo, apreciable en el poema de largo aliento «Temas» (1953:41–43) cuya versión en italiano se titula «Temi» en *Luoghi comuni* (1961b:31–32). Tal como puede apreciarse en «Villa Barberini», el poeta ha prescindido del lenguaje órfico y angelical de los primeros poemarios y, en cambio, procura la elaboración de imágenes poéticas de carácter sensitivo o perceptivo vinculables a recursos modernistas anglosajones. De esta manera, en «Temas», Wilcock aborda el tema sentimental característico de su poesía juvenil a partir de versos sin rima en endecasílabos y distribuidos en cinco estrofas. Parte en primera persona a través de una figura retórica convencional: el coloquio con un apóstrofe lírico.

Sin embargo, en su tratamiento, el poema introduce ciertas variaciones formales. Para empezar, desarrolla una analogía entre el ciclo del tiempo recurriendo a una sucesión de referencias históricas —«Ves sol, girando, lo mudable; ves/ inmutables los polos de tu esfera/ y todo lo demás llegar a un término;» —y la contemplación diaria de su amante: —«Y yo te veo a ti; yo también duro, / soy el espíritu y contemplo en calma/ tus días y tus noches rotatorios»— desde el primer encuentro amoroso a la pérdida del vínculo. A su vez, prosigue la segunda estrofa con un encadenamiento de imágenes poéticas que, a la manera de correlato objetivo, aluden al paso del tiempo y de lo mudable: «Cuántas veces he visto un árbol seco/ erguido en el crepúsculo imitar/ la fronda de los árboles vivientes/ Tristes, ignoran el verano glauco/ y gradualmente los destruye el viento».

Es de notar que la versificación tradicional, el registro y tono elevados del poema sentimental aparecen articulados a los recursos modernistas. Así, la cuarta estrofa establece una comparativa entre la tierra yerma y árida y la ausencia del amor en la que el tratamiento formal se concentra en los elementos perceptivos y sensibles encadenados con aliteraciones: «Como esas rocas donde hay tierra escasa/ y el sol quema en verano la modesta/ hierba que el equinoccio ha suscitado/ donde las alas secas del insecto/ no son

mordidas por el ave ausente,/ es la mente del hombre hasta ese día/ en que el amor con una gracia azul/ desconocida y rosa en él se posa». Finalmente, la quinta estrofa — eliminada en la versión en italiana— concluye, al fin, el coloquio del poeta con su apóstrofe lírico:

I

Ves sol, girando, lo mutable; ves
inmutables los polos de tu esfera
y todo lo demás llegar a un término;
viste las Romas sucesivas, México,
las muertes de Antinoo y Gengis Kan,
y en su tumba la falsa Helena egipcia;
antes de haber historia viste a Andrómeda
ubicarse en el cielo, y la paloma
en los húmedos cedros de Ararat;
viste todas las cosas, viste el Álef.
Y yo te veo a ti; yo también duro,
soy el espíritu y contemplo en calma
tus días y tus noches rotatorios
que dependen de mí; tranquilos árboles
nos separan; yo pienso, y tú consientes
que en una quinta de Mariano Acosta
un inmortal afirme: Tengo tiempo.

II

Cuántas veces he visto un árbol seco
erguido en el crepúsculo imitar
la fronda de los árboles vivientes.
Tristes, ignoran el verano glauco
y gradualmente los destruye el viento.

III

Este silencio que de mí depende
también depende de infinitos seres;
hay diez mil mundos superpuestos donde
miro un árbol y un campo de altos cardos,
y una hoja que vuela ante mis ojos
puede matar a un hombre, destruir
un verso milenario, ser un sueño;
diez mil dioses contemplan ese campo
y no se ven, y no ven más que un mundo.

IV

Como esas rocas donde hay tierra escasa,
y el sol quema en verano la modesta
hierba que el equinoccio ha suscitado,
donde las alas secas del insecto
no son mordidas por el ave ausente,
es la mente del hombre hasta ese día
en que el amor con una gracia azul
desconocida y rosa en él se posa.

V

Nunca un poema inscribirá la forma
de un árbol admirable, ni las clases
de hojas, ni el diseño de las nubes
cuando son blancas sobre el cielo terso.

I

Tutto vedi mutare intorno, sole;
Tranne i due poli della tua sfera
Vedi ogni cosa giungere alla fine,
la prima Roma e quelle successive,
Stalin ed Antinoo, la falsa Elena
d'Egitto, i passeggeri del Titanic;
prima del tempo hai visto Andromeda
sistemarsi nel cielo, e la colomba
sui cedri scocciolanti di Ararat;
tutto vedi morire, anche gli dèi.
Ed io vedo te; anch'io duro,
sono lo spirito e contemplo in pace
le tue notti e i tuoi giorni rotatori
come un'elica. Si ergono fra noi
alberi calmi: io penso e tu consentí
che in un giardino presso il mare un altro
immortale si dica: ho tempo ancora.

II

Talvolta ho visto alberi secchi che irti
Sul tramonto imitavano
Il fogliame degli alberi viventi.
Esuli, ignorano l'estate glauca
e a poco a poco li distrugge il vento.

III

Questo silenzio che da me dipende,
Echeggia pure d'infiniti dèi;
ci sono mille mondi sovrapposti
presso quell'albero fra gli altri cardì,
e questa foglia che mi vola innanzi
può sconfiggere un uomo, cancellare
un verso millenario, essere un sogno;
i mille dèi stanno a guardare l'albero
e ognuno vede un mondo, e non si vedono.

IV

Come quell'erte brulle, roccia nuda
dove l'erba che aprile ha suscitato
l'aridità d'agosto non consente,
né l'elitra vetrosa dell'insetto
svolazza morsa dall'uccello assente,
è il pensiero dell'uomo finché amore
con la sua grazia azzurra e gialla e rosa
non vi si posa.

Nunca un poema inscribirá el relato
de nuestra unión de amor. Mas por el hábito
de ese primer encuentro, y de esos días
capitales del mapa de mi historia,
por el fervor siguiente y los tumultos
que conjuraban la paterna insidia,
por las transformaciones del afecto
y por las músicas que oímos juntos,
no olvides sus detalles minuciosos.
Yo los recordaré toda la vida.

La estructura formal general —la versificación neoclásica articulada al recurso modernista— constituye el aspecto central de los poemas seleccionados de *Sexto* y es esta misma estructura la que se recupera durante la reescritura. De hecho, la versión en italiano «Temi» introduce modificaciones específicas y elementales (cambio de referencias históricas en la primera estrofa, eliminación del topónimo «Mariano Acosta», localidad bonaerense, la eliminación de la quinta estrofa), elecciones léxicas y sintácticas atribuibles a su legibilidad y eficacia formal en esta lengua. La autotraducción recupera entonces un texto madre, un tratamiento formal del poema, para que este resulte compatible y aceptable en el contexto local.

Por otra parte, en el «Epitalamio» (1953:44–51), Wilcock lleva a cabo una parodia del género lírico de origen grecolatino, canción de boda que celebra las nupcias entre los novios. Se trata de un poema de largo aliento constituido por un «Proemio» y siete estrofas de medida silábica irregular y con rima consonante sólo en la primera estrofa. En el «Proemio», se introduce el tratamiento del tema de índole sentimental: el coloquio entre los amantes y la elaboración de un *locus amoenus*.

El poema abunda, en ese sentido, en citas textuales, alusiones y referencias literarias extraídas de textos canónicos imitando el procedimiento de *The Waste Land* (la mención en el «Proemio» del libro artúrico *Lancelote*¹⁵⁹ en relación al amor cortesano; el verso latino *solvet saeculum in favilla*¹⁶⁰, la invocación al Himeneo¹⁶¹, la manzana de París¹⁶², la cita de «The Love Song of J. K. Prufrock»: «Vayámonos entonces, tú y yo» y la cita modificada del *Infierno* de Dante «Por aquí se entra en la ciudad moviente», la mención de una pintura impresionista de Pierre–Auguste Renoir acorde a la construcción del *locus amoenus*).

¹⁵⁹Se trata del *roman* caballeresco *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* escrito por Chrétien de Troyes en el siglo XII.

¹⁶⁰Se trata de un verso extraído de *Dies irae* («Día de la ira»), himno latino atribuido al franciscano Tomás de Celano (1200–1260).

¹⁶¹Es una invocación o fórmula típica de los Epitalamios griego y latinos.

¹⁶²Alude al mito según el cual el príncipe París desataría la Guerra de Troya.

En esta composición, Wilcock da tratamiento a un sentimiento de amor ya largamente practicado en sus primeros poemarios, pero lo singular radica en el complejo de citas traducidas o modificadas, citas en lengua original, imágenes poéticas encadenadas (a través de anáforas, polisíndeton y versos de largo alientos marcados por la cesura y la puntuación).

Todo este tejido de citas remite a un procedimiento típico tanto de este poema como de «Temas»: extrañar el género lírico clásico a través de un procedimiento proveniente del modernismo anglosajón. En otras palabras, el poema procura irónicamente entretrejer representaciones de lo clásico y lo anti-clásico, de lo antiguo y de lo moderno, del pasado y del presente.¹⁶³ En ese sentido, el «Epitalamio» (1961b:23–29) se rige por una constante en *Luoghi comuni*: retomar los lugares comunes de la tradición lírica occidental para, contemporáneamente, someterlos a procedimientos modernizadores.

PROEMIO

Convoco arbustos y agua; con pirámides,
con leopardos, con versos latinos, con espejos
formo y exorno esta verbal glorietta;
hay helados, helechos enlazados,
y sombra y sol externo.
Aquí de grises tórtolas rodeados,
de invocadas quimeras teologales,
y en un círculo aislados
leyendo el *Lancelote* por deleite,
suspende tus usuales labores seculares,
y oye estos versos que hablan de nosotros.
Glicinas nos aroman;
los perales florecen en octubre,
los primeros manzanos, los membrillos,
los cerezos, las lilas y las lluvias.
Pero nosotros esta primavera
por idéntico amor tan refinados,
nos conocimos cuando hay nieve azul
en las montañas invisibles
y las cabras descienden a comer en el llano.
Como el halcón que mira desde el cielo
cuando te vi bajé a buscarte;
todo eso ya es histórico, y ahora
oye estos versos que hablan de nosotros.

I. PRIMER ENCUENTRO

El dios en el instante oracular
urdió los hilos repentinamente,
y entre espumas nos vimos de repente

PROEMIO

Convoco alberi ed acqua, con piramidi,
con leopardi, con versi latini, con cristalli,
formo e decoro questa estiva pergola;
ci sono fragole, felci allacciate
ed ombra e sole esterno.
Qui da colombe bigie circondati,
d'invocate chimere teologali
in un cerchio isolati
leggendo il lancilotto per diletto
rimanda i tuoi lavori scolari
per ascoltare i versi che parlano di noi.

Glicini ci profumano,
tra qualche giorno fioriranno i peri,
i primi meli e i primi melocotogni,
le mammole, i lillà e anche le piogge.
Ma noi da molto tempo invece
da un autentico amore raffinati,
ci siamo conosciuti quando la neve azzurra
copre i monti ora invisibili
e le capre scendono a valle.
Come il falco che vola attento in cielo,
non appena ti vidi, scesi a prenderti,
ma quello ormai è storia, ed ora ascolta,
ascolta questi versi che parlano di noi.

I. PRIMO INCONTRO

Il dio nell'istante oracolare
Intrecciò i nostri fili conduttori

¹⁶³Aquí pueden percibirse los postulados de Eliot en «The Tradition and the Individual Talent» (1917:43–44) a propósito de la tarea del poeta: este no debe ocuparse de la representación de lo local o de lo folclórico, sino tener a disposición lo que representa lo más selecto de la poesía escrita en diferentes lenguas. Por eso el tono moderno del poema radica en esta literariedad internacional, poliglota, hecha de una lectura profunda de la literatura del pasado.

como al ver por primera vez el mar.
El mar que no me parecía hermoso
el primer día y que amé tanto luego;
el mar que infatigable como el fuego
cambia de forma y nunca está en reposo.

Himen, oh Himeneo,
cumplimos tu deseo.

Ulularon los reyes subterráneos
solvat saeculum in favilla,
fulguraron las grutas espaciosas,
fuegos artificiales, esplendores,
fuentes iluminadas en colores,
París otorga a Venus la manzana;
árboles surgen, geysers, guirnaldas,
¡oh noche entre las noches distinguida,
noche de espadas, de agua, de monedas!
Un día era la edad del nuevo invierno.

2. PASTORAL

Hay un vidrio en el campo, una ventana
de vidrio opaco y resistente. El sol
señala en él la sombra de una planta
y el curso de una mosca
en cíclicas posturas recurrentes;
contusos perros que huyen lo atraviesan.
Detrás del vidrio azul y verde, yo.
La otra pared muestra mampostería,
jambas, dintel, y el vano de una puerta
abierta hacia el jardín y el cielo intenso
surcado de eucaliptos, casuarinas,
nacientes paraísos, aeroplanos,
voces de pájaros y algunas lilas,
mi flor más fina, mi dedicación
y aquí en el campo tu representante.
El sol mueve las horas,
activa el crecimiento de las plantas,
arrastra sombras, origina tardes
y da curso a la noche.
Y a mediodía inunda el campo de agua.
Miro hacia Buenos Aires,
costumbre natural de los ausentes.
Un joven corta el pasto del jardín;
se oye un motor, arrullos de palomas,
ruedas, criaturas invisibles, perros,
y el segador; yo te amo
como las lentas nubes de este cielo
tranquilamente superiores.

3. RUEGO AL AZAR

“Que todo cambie sin cambiarnos,
que nuestros cambios sean idénticos,
y que en el mismo instante fallezcamos.”
Debe de ser un fuego insostenible
la cesación de la felicidad.

4. NOCTURNO

Como en un sueño activo, las hormigas
transportan rotos pétalos,
hojas, semillas y acre ácido fórmico;
en impermeables, subterráneas cuevas

e a un tratto ci scorgemmo fra vapori
come si scorge da lontano il mare.
Il mare che la prima volta spiace
ma che s’impara a amare a poco a poco,
l’instacabil mare come il fuoco
che sempre cambia e non si dà mai pace.
Imene, Imeneo,
ti porterò un trofeo.

Ululano i monarchi sotteranei
solvat seclum in favilla;
si accendono le grotte spaziose
di lampade, di fuochi d’artificio,
fontane illuminate a tre colori,
Paride cede a Venere la mela,
alberi sorgono, geysers, ghirlande,
oh notte fra le notti diferente,
notte di spade, d’acqua, di monete!
un giorno era l’età del nuovo inverno.

2. PASTORALE

C’è un vetro in questa stanza, una finestra
Di vetro opaco e resistente. Il sole
traccia sul vetro l’ombra di una pianta
e il rápido percorso di una mosca
in cicliche figure ricorrenti;
un cane dà la cacica a una gallina.
e dietro il vetro azzurro e verde, io.
Alla mia destra un muro di mattoni,
stipiti, soglia e il vano di una porta
aperta sul giardino e il cielo intenso
solcato di eucalipti, pini, ailanti,
giovani querce, aerei,
voci di uccelli e piante di lillà,
il mio fiore diletto
se più che gli altri ti somiglia.
Il sole muove le ore,
la crescita fomenta delle piante,
trascina le ombre, origina tramonti
e dà corso alla notte.
E a mezzogiorno allaga i prati gialli.
Volgo lo sguardo verso la città,
il gesto involontario degli assenti.
un uomo falcia l’erba del giardino;
romba un motore, tubano colombe,
ruote, invisibili bambini, cani,
e il falciatore; ti amo
come le lente nuvole nel cielo
tranquillamente superiori.

3. PREGHIERA AL CASO

«Possa tutto mutare e non mutarci;
che i nostri cambiamenti siano identici,
le nostre morti simultanei.»

Dev’essere un dolore intollerabile
sentir cessare la felicità.

4. NOTTURNO

Quasi in un sogno attivo, le formiche

se imitan y se ignoran,
sufren tragedias, cuidan esperanzas,
dolores del tamaño de una hormiga.
Con arpa o flauta miceniana
¿quién cantará los éxitos de los cines del sábado
hebdomadariamente renovados!
Más alto sin embargo que las frases eléctricas
y el vapor rosa de la noche urbana
hay estrellas de hielo, agujas de aire,
doncellas asomadas a la verja del cielo,
planetas que ordenaban los destinos
cuando los hombres eran menos
y habitaban los bordes del Éufrates asirio.
Vayámonos entonces, tú y yo,
pública y mutuamente desposados
a enriquecer los ritos saturnales.
Por aquí se entra en la ciudad moviente;
imaginemos, mi alma, que esto fue
hace diez siglos, y que el mundo ha muerto;
discurramos por tan serenas ruinas
que un tiempo han sido Itálica famosa.
Aquí fue el Rex, aquí el Politeama,
imminens regum mors in terra est;
cometamos el acto de las sombras
sobre las hiedras de los escenarios.
Hoy sábado a las once de la noche
tú, mi ternura,
tu mea cura
nuevamente iluminas lo deciduo
cuando me miras en los vacuos antros
de la íntima, analgésica cinematografía.

5. JARDÍN BOTÁNICO

¿Recuerdas, mi alma, ese árbol favorito?
Verdes eran las tardes a su vera;
era un ombú, era sagrado, y era
como un hotel variadamente escrito
por los paseantes de otra primavera.
Nosotros no grabamos nuestros nombres;
y sin embargo, cuando todo muera,
¿no quedará un recuerdo de dos sombras
besándose las manos en la hierba,
aunque esas sombras no se nos parezcan?
Las preguntas retóricas no suscitan respuesta.
Me alejo para verte en la memoria:
tan joven y en el sol, como en un barco.

6. USPALLATA

¿Glorieta de Renoir que mira un lago!
Siempre la mera rememoración,
que inscribe el movimiento y no el impulso,
tiñe de amor lo inanimado,
como un diván, un verso, una pared,
o el hecho de tomar el té.
No hay más digno deleite
que recordar las épocas felices
en silenciosa intimidad;
horas que sin embargo son felices
en el recuerdo y no en la realidad,
importantes momentos literarios

portano pettali spezzati,
semi, foglie ed amaro acido formico;
sotto la terra in grotte impermeabili
s'imitano e si'ignorano,
vivono drammi, curano speranze,
dolori da formica.

Con arpa e flauto micenei,
chi canterà i successi del cinema il sabato,
ebdomariamente rinnovati?
Al di là tuttavia delle parole al neon
sopra il bagliore della notte urbana
vedo stelle di ghiaccio, spilli d'aria,
vergini che si affacciano ai balconi del cielo,
pianetti che dettavano il destino
quando gli uomini erano scarsi
e abitavano in riva all'Eufate persiano,

Andiamo allora tu e dio,
pubblicamente coniugati
ad arricchire i riti saturnali.
Di qua si va nella città movente;
Ammettiamo che questo sia
dieci secoli dopo: il mondo è morto.
discorriamo fra questi calmi ruderi
che un tempo furono l'urbe famosa.
Qui c'era il Rex, qui il Politeama;
nulla ci vieta ormai di far l'amore
sull'edera che avvolge il palcoscenico.
Oggi sabato, alle undici di sera,
tu mea cura,
illumini di nuovo la città peritura,
quando mi guardi nelle volte vuote
dell'intima analgésica cinematografa.

5. GIARDINO BOTANICO

Ti ricordi quell'albero diletto,
cielo dei pomeriggi verdi e gialli?
Era una quercia, era ospitale ed era
come un albergo variamente inciso
dagli avventatori di altre primavere.
Noi non vi abbiamo scritto il nostro nome;
eppure quando tutto sarà morto
non rimarrà il ricordo di due ombre
che un giorno si baciavano le mani,
anche se le ombre non sono più quelle?
Le domande retoriche non trovano risposta.
Per meglio rivederti mi allontano;
Così giovane, come una barca al sole.

6. VIA U.

Pergola di Renoir davanti a un lago!
Sempre la mera commemorazione,
che incide il movimento e il movente cancella,
tinge d'amore oggetti inanimati,
una poltrona, un verso, una parete,
perfino il fatto di bere il tè.

Nessun maggior piacere
che ricordarsi del tempo felice

donde invisiblemente cambiaban nuestras vidas
su curso impredecible.

Horas que habré pasado en la terraza
junto a las hojas de la enredadera
esperando el llamado del teléfono.

Esa casa no existe:
no ha sido profanada sino modificada
por los ojos distintos que la miran;
y sin embargo la contemplación
de una sola baranda, o de una puerta,
que aún sean como entonces
podrían conmovirme hasta las lágrimas.

7. FINAL

En la florida falda
de seda al viento de una estatua huyente
inscribo esta guirnalda
de versos en tu honor cándidamente,
que piden, con ser serios,
ciencia a tus ojos y a tu voz misterios.
Sic est opus perfectum.
¡Oh tú que me mereces,
por la virtud de aquel primer encuentro
y de la tierna historia subsiguiente,
sé fiel como son fieles
esos cambios de invierno a primavera
y de verano a otoño,
esos pausados ciclos de Alfa
Centaurio que adelanta un grado diario
como todo astro fijo, eternamente!

in silenziosa intimità;
ore che tuttavia sono liete
nella memoria, non nella realtà,
importanti momenti letterari
per cui le nostre vite mutavano talvolta
il loro corso imprevedibile.
Ore passate sul terrazzo
tra i rampicanti indifferenti
aspettando il rumore del telefono.

Quella casa non c'è:
non è che sia stata profanata
ma in altra cosa tramutata
dagli occhi estranei che la vedono;
eppure basterebbe una fotografia
di una ringhiera o di una porta uguali,
per commuovermi ancora fino al pianto.

7. FINALE

Su questa lieve banda
disciolta al vento statico delle ore
incido la ghirlanda
di versi in tuo onore
che pur essendo seri
chiedono ancora agli occhi tuoi misteri.

Envoi:

Tu che mi hai meritato
per virtù di quel solo primo incontro
nonché della fiducia in me riposta,
oh sii fedele con la fedeltà
con cui l'inverno muta in primavera
e l'estate in autunno,
quei lenti cicli di alfa
centauro che si muove un grado al giorno
come gli altri astri fissi, eternamente!

La reescritura del texto en italiano presenta cambios elementales verificables en la nueva versión. Sin embargo, como hemos observados en los casos precedentes, estos cambios remiten a decisiones atribuibles al cambio de condiciones de producción del poeta. Existe, por otra parte, una omisión de un topónimo, Buenos Aires, en la nueva versión; pero no se omiten otros tantos (el Teatro Rex y el Teatro Politeama). Es de notar que buena parte de los topónimos y otros nombres inscriptos en los poemas autotraducidos (las alusiones a Buenos Aires en la cuarta estrofa del «Epitalamio»; la mención de localidad bonaerense Mariano Acosta en la primera estrofa «Temas») sugieren que el poeta practicaba la redacción del texto poético inicialmente en castellano para, con posterioridad, debido a la necesidad de editar el libro en Italia, eliminarlos o adaptarlos a la lengua local en razón de una mayor legibilidad del texto. Esta clase de elecciones léxicas u omisiones de la onomástica del texto se adjudican a la búsqueda de aceptabilidad del texto italiano, pero no comportan un cambio sustancial en la estructura poética puesto que los elementos

constitutivos —versificación tradicional y procedimientos modernistas— no son afectados.

Así, por ejemplo, en su versión en italiano, Wilcock preserva la rima consonante de la primera estrofa de «Temi» buscando variantes en el vocabulario italiano y cambiando ligeramente los matices lexicales, aunque sin renunciar a la estructura general del texto castellano. Allí se verifica en qué medida la autotraducción se orienta a adaptar o re-adaptar el texto a nuevo lector y, con este, el proyecto poético que lo sustenta.

Otro caso de autotraducción se encuentra representado en otro poema extraído de *Sexto*, «I» (1953:13). En *Luoghi comuni*, lleva por título italiano «I primi» (1961b:44)¹⁶⁴ y, a rasgos generales, consiste en un soneto de rima regular:

«I»

Iban por el jardín, y el discernía
en la fosforescencia circundante
los sentimientos de su acompañante;
iban por la avenida más sombría

bajo el vapor azul que descendía
desde el ramaje azul de la fluctuante
noche húmeda de enero sofocante
que un relámpago lejos encendía.

No sumaban treinta años, y el instinto
les dio a entender que era mejor sentarse
en el declive de un cantero oscuro.

Y se tocaron, y en el laberinto
entraron, que no puede devanarse,
de la repetición y de lo impuro.

«I primi»

Erravano in giardino, e lui scorgeva
nella fosforescenza circostante
il turbamento della prima amante;
erravano in silenzio Adamo e Eva,

e la foschia azzura li avvolgeva
dell'azzurro fogliame e dell'ansante
notte umida d'estate soffocante
che un lampo all'orizzonte riaccendeva.

Erano appena nati, ma l'instinto
oscuri li spingeva verso il mare
disteso ai piedi di quel colle oscuro.

E si abbracciarono, nel labirinto
entrarono, che non si può disfare
della ripetizione e dell'impuro.

De forma similar a «Fiesta de San Juan», este poema revela una cierta factura simbolista visible en la musicalidad del verso, en el tema «metafísico» tratado y en los símbolos evangélicos —la pérdida del paraíso por Adán y Eva que condujo a un mundo basado en la repetición y en la impureza de la carne—.

¹⁶⁴El «Gabinetto Vieusseux. Archivio Contemporaneo Bonsanti», sito en la ciudad de Florencia, conserva dos manuscritos mecanografiados de los poemas «Epitalamio» e «I primi». Ambos fueron enviados por correo a Giacomo Debenedetti (intestatura: GDeb. III. 76) con fecha en el año 1961. Los manuscritos se encuentran escritos en lengua italiana y presentan diversas correcciones sobre el cuerpo del texto. Con toda probabilidad, pertenecen al momento de *stesura* del poemario, es decir, al momento en el que Wilcock habría enviado los originales traducidos de los poemas «Epitalamio» y «I primi» a su editor para su publicación. De hecho, el mismo año fue publicado el poemario por *Il Saggiatore*. Por lo demás, estos textos pertenecen al Fondo Giacomo Debenedetti presente en el Archivio Contemporaneo. La datación de los textos puede rastrearse mediante los motores de búsqueda del sitio oficial. Fecha de consulta: marzo de 2023.

Es notable que, si bien la autotraducción recupera la estructura formal del soneto, la reescritura lleva a cabo adiciones y supresiones a nivel sintáctico y léxico. Además, las transformaciones del texto de repercuten también en aspectos semánticos, pero también en el ritmo y en el encabalgamiento.

Así, por ejemplo, el sintagma «erravano in giardino» no es el equivalente de «iban por el jardín» (el verso italiano da una idea de extravío más nítida) o «il turbamento della prima amante» con relación a «los sentimientos de su acompañante», o bien, «erano appena nati» frente a «no contaban treinta años». Estos sintagmas son recreaciones en el italiano de la expresión castellana, pero también una manera de ajustar la coherencia semántica, el encabalgamiento y el ritmo del texto meta en su nueva lengua, es decir, aspectos ligados a la eficacia formal. Otro aspecto notable del texto meta es que resalta, mediante la inscripción de los nombres propios («Adamo e Eva»), las figuras a las cuales alude el texto. Esta operación de adición repercute a nivel semántico. En el original castellano, pareciera que el texto es estrictamente alusivo, indirecto, como si tratara de reponer el relato bíblico mediante sinécdoques o metonimias (el jardín, la acompañante, el pecado asociado a la sombra, el laberinto, el contacto de los cuerpos). Además, no se menciona el sujeto de las acciones o procesos que describen los verbos: es un componente formal que el original deja librado al lector, el cual debe reponer de alguna manera el relato bíblico a partir de su propia matriz cultural. Por el contrario, Wilcock —y aquí se verifica el aspecto creativo o literario de la autotraducción— intenta definir o determinar a sus protagonistas en la versión italiana.

En lo que respecta a «Fiesta de San Juan» y su versión en italiano, el poema se compone de tres estrofas de versos octosílabos en rima consonante. Esta composición revela uno de los núcleos de la poética de los años 50: la estructura métrica tradicional articulada a elementos de índole simbolistas (el símbolo de San Juan de Letrán;, el contrapunto entre el hemisferio norte y el hemisferio sur, la analogía entre los cambios estacionales y el cambio de ciclo). Así, el tema remite a una tradición antigua de orígenes cristiano y europeo relacionada con el tránsito de la estación estiva a la invernal.¹⁶⁵ Ese trabajo

¹⁶⁵En un artículo presente en el diario *Il mondo* (1959m:7), Wilcock redacta una crónica en la que relata las festividades de *La sera di San Giovanni a Roma*. Se trata una festividad típica de la ciudad de Roma que consiste en una celebración popular que incluye fuegos artificiales, bailes y fogatas para anunciar el cambio de la estación estiva a la invernal. Las fogatas representan paso de lo viejo a lo nuevo; del pasado al presente. En el poema, el rito es aludido bajo la forma de un símbolo que representa el devenir. Se retoma esta cuestión en la tercera parte.

alusivo convierte, a través de imágenes poéticas que refieren el cambio de estado, el contenido folclórico–religioso original de la «Fiesta de San Juan» en un significante que connota la situación existencial del poeta: el intervalo entre el pasado y el futuro, entre el poeta que ya no existe y el que vendrá:

Lento como un animal
que gira con mansedumbre
atado a un poste central,
hoy llega el sol a la cumbre
de la eclíptica boreal,
y acatando con desgano
su trayectoria diurna
inclina otra vez la urna
de donde fluye el verano
de San Juan Laterano.

Hoy con fuegos de artificio
todo el hemisferio norte
celebra alegre el solsticio;
la hembra escoge consorte
y se pone a su servicio,
concibiendo al resplandor
de esas iluminaciones
las nuevas generaciones
que de un pretexto de amor
hará nacer el calor.

Es el momento fecundo;
mientras tanto, los países
del otro extremo del mundo
observan las nubes grises
del frío mediatando
que baja de las alturas
y oleada tras oleada,
liviano como la helada,
va esparciendo sus basuras
por las ciudades a oscuras.

Lento come un animale
che gira con mansuetudine
legato a un palo centrale,
oggi il sole giunge al culmine
dell'eclittica boreale,
e sulle orme ormai tracciate
dell'orbita sua diurna
riversa di nuovo l'urna
da dove sgorga l'estate
sul Missouri e sull'Eufrate.

Oggi tutto il settentrione
sull'uscio della stagione
celebra il suo solsticio;
la femmina si dispone
al coniugale servizio,
concepando nel bagliore
dei fuochi e illuminazioni
le nuove generazioni
che da un pretesto d'amore
farà nascere il calore.

Questo è il momento fecondo;
intanto gli abitatori
dell'altro estremo del mondo
si preparano ai rigori
del freddo mediatando
che scende dai monti muti,
e che ondata sopra ondata
come una schiuma gelata
va spargendo i suoi rifiuti
sui grigi campi sparuti.

El tratamiento de este tema vuelve significativo, a su vez, la fecha de su aparición. La versión en castellano, aparecida en 1956, refiere la instancia de emergencia del proyecto autorial. Dicho de otra manera, siendo un poema escrito a mediados de los años 50, simboliza el momento de intervalo en el que la obra emergente se encontraba en fase de producción durante las primeras estadias de Wilcock en Roma. El título es, asimismo, elocuente, ya que sugiere que, además del modernismo inglés, el poeta argentino recurre, en este momento de su producción poética, a un procedimiento típico del simbolismo francés: recuperar un símbolo y, a través de imágenes, desglosar las posibles significaciones en función de la creación de la propia obra poética.

En primer término, a primera vista, el poema italiano mantiene la estructura formal de la versión en castellano en lo que respecta al número de sílabas, división en estrofas y rima consonante regular. En segundo término, la reescritura en italiano modifica palabras o sintagmas en función del mantenimiento de la aliteración en la prosodia del poema.

Así, por ejemplo, se convierten los sintagmas «y acatando con desgano» por «sulle orme ormai tracciate», «de San Juan Laterano» por «sul Missouri e sull'Eufrate», o bien, «Hoy con fuegos de artificio/ todo el hemisferio norte/ celebra alegre el solsticio» por «Oggi tutto il settentrione/sull'uscio della stagione/ celebra il suo solsticio;». Como puede apreciarse en el intento de preservar la rima y la aliteración originales, al igual que en el resto de los poemas observados, la autotraducción se orienta a una restitución de la poética que el poeta viene moldeando en los años 50.

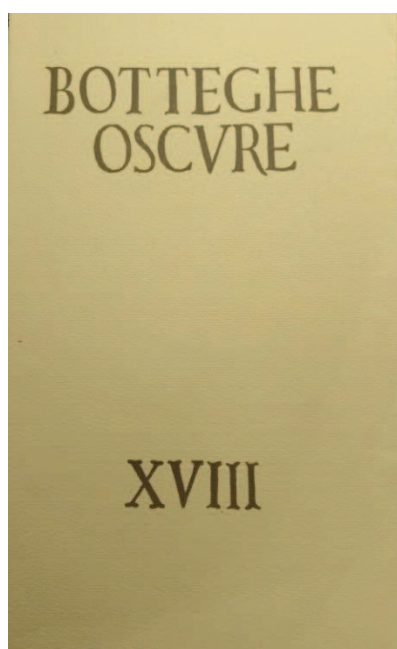


Figura 8. «Botteghe oscure», número XVIII

J. R. WILCOCK

FIESTA DE SAN JUAN

*Lento como un animal
que gira con mansedumbre
atado a un poste central,
hoy llega el sol a la cumbre
de la eclíptica boreal,
y acatando con desgano
su trayectoria diurna
inclina otra vez la urna
de donde fluye el verano
sobre San Juan Laterano.*

*Hoy con fuegos de artificio
todo el hemisferio norte
celebra alegre el solsticio;
la hembra escoge consorte
y se pone a su servicio,
concibiendo al resplandor
de esas iluminaciones
las nuevas generaciones
que de un pretexto de amor
hará nacer el calor.*

Figura 9. «Fiesta de San Juan», *Botteghe Oscure*

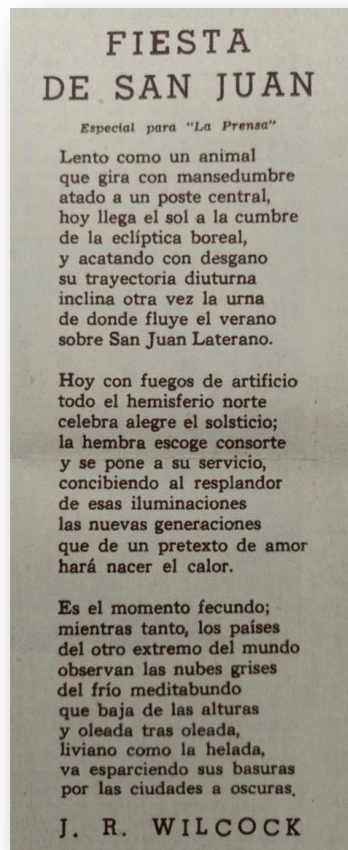


Figura 10. «Fiesta de San Juan», *La Prensa*

Aislado de su relación con otros poemas de *Luoghi comuni*, la significación del poema parece carecer de legibilidad. Pero, en realidad, esta significación se esclarece poniendo en consideración la producción poética de los años 50, así como su lugar en el poemario. El motivo se debe a que la conversión artística del rito festivo–religioso romano traslada sus sentidos a un tema fundamental desarrollado en este libro de poemas: el devenir del «yo lírico», equidistante entre el norte y el sur, entre Buenos Aires y Europa, siendo un

extranjero entre los nativos y, sin embargo, «tornato al luogo degli origini» de donde procede su linaje familiar anglo-italiano.¹⁶⁶

Así, entonces, el poema requiere de ser correlacionado con el resto de los textos poéticos que fueron agrupados o agregados en el libro dado que esto permite saturar la simbolización de la Fiesta de San Juan.

En síntesis, en «I» asistimos a un soneto con un componente simbolista; en «Epitalamio», a la parodia de un género lírico clásico recurriendo a procedimientos típicos del primer Eliot (tejido de citas textuales, alusiones y referencias literarias extraídas de textos canónicos; imágenes poéticas, feísmos y anti-climaxes, ironía, cambios de tono y de registro lírico a lo anti-lírico). en «Temas», a un constructo de imágenes, poéticas y referencias históricas, literarias y geográficas, en «Villa Barbierini», a un poema de índole modernista que alude a la experiencia del tránsito experimentado por el poeta y que, ese sentido, dialoga con «Fiesta de San Juan» el cual, a través de la significación asociada a la festividad religiosa, trata un tema análogo.

Así, entonces, es posible observar, por un lado, una serie de poemas de tendencia simbolista —«I primi», «La notte di San Giovanni»— y, por otro, otra serie de poemas —«Temi», «Epitalamio», «Villa Barberini»— en los que figura una impronta modernista anglosajona.¹⁶⁷

En general, la reescritura de los poemas autotraducidos tiende a elecciones sintácticas o léxicas que, por una parte, se orientan a modificar aspectos formales de cada poema en cuestión y, por otro, a promover la aceptabilidad del texto meta ante el nuevo lector. Sin embargo, si, como hemos observado, la versión castellana y la versión italiana no difieren sustancialmente la una respecto de la otra se debe a que, en rigor, el poeta, a través de la reescritura, vuelve hacia un proyecto poético primordial, es decir, a un tratamiento formal iniciado en *Sexto* y que distingue a la producción de los años 50. Por lo tanto, al autotraducirse, el poeta regresa a textos preliminares, parcialmente inéditos, previamente redactados en castellano, que formalmente constituían un cambio estético —con respecto a sí mismo, pero también con respecto al campo poético argentino de los años 40— para disponer su acogida por parte de una editorial en Italia.

¹⁶⁶Del poema «Nella colonia» (1961b:43).

¹⁶⁷A esta producción poética, aparecida entre 1950 y 1959, es posible, a su vez, agregar los poemas inéditos que resultan constatables en el manuscrito «Dido», entre ellos el poema grotesco «Sogno innocente» y el poema lírico «Disfarmi» que trataremos en la tercera parte.

La reescritura muestra entonces una dinámica de trabajo: volver sobre el material poético precedente no tanto para cambiar de poética como para introducir un proyecto de obra en curso. Así, lo específico de la autotraducción radica en que la reescritura, debido a las nuevas circunstancias en que se encuentra situado el poeta, re-enuncia el texto de partida con respecto a un lector de una lengua y cultura diferentes teniendo en cuenta dos dimensiones: la primera, ligada a la eficacia formal y a la creación poética como tal; la otra, relacionada con la búsqueda de legibilidad del texto en función de un nuevo lector.¹⁶⁸ De esta manera, a través de los poemas seleccionados y autotraducidos de *Sexto* y de los poemas escritos en los años posteriores a la publicación del último poemario, Wilcock compone, a inicios de los años 60, un poemario capaz de recuperar recursos de la poesía lírica y clásica y, sin embargo, admitir, en la forma del poema, lo anti-lírico y lo anti-clásico.

El extrañamiento de la lengua poética neorromántica fue inusual en la poesía argentina de los años 40, pero también lo será —como observará Giacomo Debenedetti— en el campo poético italiano de los años 60, no sólo debido a la circulación de los textos por fuera de su contexto de partida, sino también porque «Epitalamio» y «Temas» son casos de poemas líricos que admiten formas anti-líricas —la ironía, la parodia, el tejido de citas, el anticlímax, los feísmos— no habituales o convencionales en un escenario local dominado por las tendencias tardías del hermetismo.

En este marco, el significado del título *Luoghi comuni* parece radicar en las nuevas condiciones de producción de la obra poética y representa una toma de posición del poeta con respecto a la cuestión del estatuto de la poesía lírica en lengua italiana. Por una parte, el «lugar común» remite, ante todo, a la práctica del joven poeta que tiende a ser uso de las convenciones literarias de su generación, a las cuales las somete a procedimientos modernizadores. Por otra parte, el significado del título remite a las convenciones cristalizadas de la lengua literaria por parte de los tardo-hermetistas, así como del intento de ruptura radical de los neovanguardistas. Los «lugares comunes» de *Luoghi comuni* son entonces los elementos de la poesía lírica occidental que, a través de lo que el autor considera como la única vanguardia europea rescatable de la primera mitad del

¹⁶⁸En la autotraducción de los poemas, los cambios puntuales que impactan en la versión italiana —una palabra, un verso, una puntuación— forman parte del mismo proceso creativo de los años 50. De hecho, existen modificaciones cotejables entre dos versiones en castellano de un mismo poema —por ejemplo, existen también modificaciones entre la versión castellana del «Epitalamio» de 1950 y la versión publicada en *Sexto* de 1953. En ese sentido, se percibe que la especificidad de la autotraducción, a diferencia de las reescrituras anteriores, involucra el cambio en las condiciones de producción de la obra, en las que el poeta se ve obligado a considerar la nueva circulación de los textos poéticos frente a un lector distinto.

Novecento, adquieren un nuevo espesor poético, eludiendo, al mismo tiempo, la banalidad y opacidad atribuida a las formas del hermetismo como a las formas arbitrarias y destructiva de los *Novissimi*.

En otros términos, el punto de confrontación principal con respecto a las tendencias locales y dominantes de su tiempo radica en el uso del material disponible de la tradición poética occidental en el momento mismo en que la poesía lírica se percibe como extinguida o agotada en Italia.

3. 4. El diseño de *Luoghi comuni* en «La Biblioteca delle Silerchie»

Los textos autotraducidos que hemos observado recibieron un diseño material diferente respecto de la antología *Poesie spagnole*. El motivo radica, ante todo, en la política de la editorial Il Saggiatore.¹⁶⁹ Esta editorial —fundada y dirigida por Alberto Mondadori¹⁷⁰— acogió el libro de poemas de Wilcock en una colección por entonces reciente: «La Biblioteca delle Silerchie».¹⁷¹

En los inicios de Il Saggiatore, el crítico literario Giacomo Debenedetti fue el director de las colecciones de la editorial. Debenedetti mantuvo un rol protagónico y a la par de Mondadori: se ocupó de dirigir las diferentes fases de la publicación de un libro en Il Saggiatore, desde la elección del título y del autor, la revisión de los manuscritos y de las traducciones de obras extranjeras pasando por el diseño de la estética material del libro hasta el contacto comercial con las librerías.¹⁷²

¹⁶⁹Se consultó el catálogo general en el libro *Il Saggiatore 1958–2018* (2018) realizado en conmemoración de los sesenta años de la editorial y en colaboración con la Fundación Arnoldo y Alberto Mondadori, institución que conserva y clasifica el archivo de la casa editora.

¹⁷⁰Hijo de Arnaldo Mondadori. Fundó Il Saggiatore en 1958 en la ciudad de Milán.

¹⁷¹La «Biblioteca delle Silerchie» (1958–1965) se cuenta entre las colecciones más importantes del sello Il Saggiatore y una de las más destacadas de la Italia de posguerra. La editorial diseñó una colección de considerable importancia y símbolo de su orientación científica–literaria titulada «La cultura» (allí se publicaron obras de Sergio Solmi, Eugenio Montale, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Emilio Cecchi, Franco Fortini, Jurij Tynianov, Luciano Anceschi; sobresalieron las obras de *Il pensiero selvaggio* y *Tristi tropici* de Claude Lévi-Strauss; *Il secondo sesso* de Simone de Beauvoir; *Critica della ragione dialettica* de Jean P. Sartre, inéditas en Italia). Otras colecciones importantes del primer período de Il Saggiatore y que denotan su vocación enciclopedista son «I maestri dell'architettura contemporanea»; «Uomo e mito» (con obras de antropología, filosofía, sociología y religión); «Il portolano» (con textos sobre mitología y religión) y «Piccola Biblioteca di Scienza» (dedicada a la divulgación de ensayos científicos).

Por lo demás, por motivos económicos y por diferencias personales con Alberto Mondadori, Debenedetti no prosiguió la «Biblioteca delle Silerchie». El crítico murió el 20 de marzo de 1967 debido a un paro cardíaco dejando una importante cantidad de textos inéditos (para un análisis detallado del cese de la colección y la actividad de Debenedetti en sus últimos días cfr. Gulinucci, 1991:30–33).

¹⁷²El ideal de (Alberto) Mondadori y de Debenedetti era nutrirse del conocimiento de especialistas en las disciplinas del catálogo. De esta manera, se contó con Enzo Paci e Remo Cantoni por la filosofía; Ernesto de Martino por la etnología y la antropología cultural; Ranuccio Bianchi Bandinelli por la arqueología y la

El propósito general de *Il Saggiatore* consistía en «des–regionalizar y laicizar nuestra cultura, haciéndola participe de una más vasta y contralada circulación de las ideas, de los estudios y de los resultados de otras culturas» (citado en Gulinucci, 1991:18). El proyecto editorial, por lo tanto, demostraba una clara vocación «iluminista» (Cadioli, 2017:15) en cuanto se proponía contribuir a la transformación de la cultura italiana de posguerra a través de la producción intelectual occidental y, en buena medida, a través de la traducción de obras extranjeras.¹⁷³ Esta vocación iluminista se demostraba, por lo demás, en la integración, más bien variopinta, de las obras recogidas, en el armado de una «enciclopedia in divenire» que concebía en la cultura la posibilidad de una expansión de la conciencia civil. Tal vocación, por último, se relacionaba con el ideario político de *Il Saggiatore* —y, en particular, de Debenedetti— en el que se aunaba el rol de editor con la militancia anti–fascista.¹⁷⁴

En buena medida, el diseño del catálogo editorial fue animado por la actividad intelectual de Debenedetti. En su tarea en cuanto director de las colecciones, el crítico combinó sus tareas en cuanto editor y su desempeño como docente universitario. De hecho, —como se observará en lo sucesivo— las notas de la *Silerchie* corrieron paralelas —y entretejidas— a los años de los *Quaderni inediti*, obras póstumas que, por intercesión de su viuda, Elisa Debenedetti, recogieron las clases del crítico italiano impartidas de modo contemporáneo a su ejercicio como editor para *Il Saggiatore*.¹⁷⁵

Este proyecto se transparenta en el diseño de la colección «La Biblioteca delle *Silerchie*».¹⁷⁶ En cuanto director de la colección, Debenedetti dispuso su personal

historia antigua; Giulio Carlo Argan por el arte; Luigi Rognoni y Fedele D’Amico por la música; Brunno Maffi por la historia; Guido Aristarco por el cine. En lo sucesivo, integrarán el comité Sandro D’Amico, Giancarlo De Carlo, Rosario Romeo y Luciano Anceschi. El propósito era coherente con la propuesta de incorporar un repertorio de teorías, disciplinas, pensamientos y orientaciones en la investigación de las ciencias humanas en el contexto de una Italia que experimentaba el proceso de industrialización y, en particular, el desarrollo de su industria del libro, proceso que demandaba, a juicio de los editores, un *aggiornamento* de obras literarias y obras de pensamiento. Buena parte de los títulos publicados por *Il Saggiatore* no eran de directa competencia del crítico. Por ese motivo, los diversos consultores resultaron claves para que Debenedetti organizara el catálogo editorial.

¹⁷³El nombre de *Il Saggiatore* fue acuñado en virtud de la vocación iluminista de sus editores. Esta se concebía como una «Enciclopedia in divenire» (Gulinucci, 1991:19).

¹⁷⁴En «La Biblioteca delle *Silerchie*» aparecerán dos libros (*16 ottobre 1943* y *Otto ebrei*) de Debenedetti que guardan relación con la memoria histórica de la ocupación nazi y de los actos de resistencia de los partisanos italianos.

¹⁷⁵En 1958, Debenedetti adquiere un puesto en Literatura italiana moderna y contemporánea en la Università di Roma, donde tiene lugar un curso sobre la poesía del *Novecento*. Sucesivamente, entre 1960 y 1966, se dedica a la cuestión de la novela italiana. Póstumamente, dichas lecciones se recuperaron en *Quaderni inediti. Poesia del Novecento* (1974) y *Quaderni inediti. Il romanzo del Novecento* (1971). El curso sobre poesía del *Novecento* prefigura el comentario a *Luoghi comuni* (se aborda esta cuestión en el siguiente apartado).

¹⁷⁶De ahora en adelante «Biblioteca».

selección de títulos y de autores en la «Biblioteca» con arreglo al programa congeniado con Mondadori. A partir de este enciclopedismo general, la «Biblioteca» integró obras de muy diversa factura que procedían de distintas latitudes, lenguas, disciplinas y géneros discursivos ya que el crítico aspiraba a resaltar cierta ubicuidad del arte y del pensamiento.¹⁷⁷ La colección representó la biblioteca ideal del crítico, exponía sus gustos e intereses intelectuales y literarios, así como las relaciones personales mantenidas con los autores y su predilección por tal o cual obra.¹⁷⁸

Tal repertorio hace de la «Biblioteca» una colección ecléctica en el que prevalecen las obras extranjeras traducidas y es considerablemente menor el número de títulos de escritores italianos. En ese marco, en una selección que tendía mayormente a la narrativa, el poemario de Wilcock es de los pocos en su género en la «Biblioteca» a excepción de *Poesie* de Vladimir Nabokov. Singularmente, el poemario de Wilcock supone el *único* libro «italiano» de poesía —el libro de Nabokov es una traducción de una antología de poemas ingleses del escritor eslavo—.

Los motivos de su inclusión en la «Biblioteca» deben rastrearse en el proyecto crítico del propio Debenedetti con respecto a la redacción de las notas editoriales y ligadas a la lectura llevada a cabo por parte del crítico italiano acerca de la poesía del *Novecento*. En rigor, si bien la obra poética de Wilcock se encontraba aún en fase de reconocimiento y

¹⁷⁷Efectivamente, en la colección coexisten, a la manera de una vasta enciclopedia, desde obras menores o de ocasión, obras de autores notables, documentos históricos, historias del arte (Franz Marc, Cesare Brandi, Massimo Pallotino); obras filosóficas (el *Breviario* de Kierkegaard y *Del tragico* de Karl Jasper); ensayos literarios (*Lo stile di Constant* de Mario Luzi; *Aspetti del romanzo* de Edgard Morgan Forster; *Cinema Italiano 1960. Romanzo e Antiromanzo* de Guido Aristarco); un ensayo sobre pintura (*Saggio su Klee* de Clement Greenberg), obras teatrales (*A giarra* de Luigi Pirandello; *Il Teatro delle Marionette* de Heinrich von Kleist; *Il trifoglio favorito* de Rafael Alberti); obras en prosa de poetas reconocidos (*Ritratti di contemporanei* de Rafael Alberti; *Lo stile di Constant* de Mario Luzi; *Epigrafe – Ultime prose* de Umberto Saba), diarios de escritores (*Diario intimo* de André Gide; *Ricordi del Vieux-Colombier* de Jacques Copeau). Entre las obras narrativas se incluyen *Lettera di un matrimonio* di Thomas Mann; *Morte orgogliosa sorella* de Thomas Wolfe; *Preparativi di nozze in campagna* de Franz Kafka; *il ritratto di Mr. W. H* de Oscar Wilde; *Esuli* y *La notte di Ulise* de James Joyce; *Postino o Presidente* de Francis Scott Fitzgerald; *Gli immediati dintorni* de Vittorio Sereni. También se cuentan obras narrativas de Carlos Barral, Rafael Alberti, Klaus Mann, Louis Aragon, Sergei P. Tolstoi, Paul Valéry, D. H. Lawrence, Julien Green y Alberto Savinio.

¹⁷⁸Una de las motivaciones de la elección del poemario estuvo relacionado con la amistad mantenida entre Wilcock y Debenedetti, pero también con la operación crítica del estudioso italiano, cuyas lecturas se transparentaban en el diseño de la «Biblioteca». Gulinucci (1991:25–26) la describe de esta manera: Debenedetti «aprovecha para hacer entrar «sus» Mann, Noventa, Tommaseo, Savinio, Pirandello, Joyce, Sereni, ecc. (...) Toma así forma una antología personal «expandida», congenial al vicio impune como al lector ávido y caprichoso, que salta de un pequeño libro a otro, como entre las piedras de un vado. (...) El índice de nombres deja aflorar un evidente rastro autobiográfico: hay amigos de juventud de «Primo Tempo» e «Solario» (Saba, Noventa, Soldati, Raimondi, Loria, Manzini), grandes autores del siglo elevados a las coordenadas del propio programa (Mann, Kafka, Joyce, Valéry, Gide, Pirandello), cómplices y aliados de la madurez (Savinio, Alberto, Sereni, Wilcock), huellas de «trabajo en curso» (Kerényi, Tommaseo, Cassirer, Wilson, Forster) y aún de sí mismo (*16 ottobre 1943* e *Otto ebrei*)».

el contacto literario directo con Debenedetti fue clave en la inserción en la «Biblioteca»,¹⁷⁹ el motivo central radica en que *Luoghi comuni* era un poemario coherente con los principios generales de la lectura que Debenedetti venía realizando sobre la poesía del *Novecento*. A propósito de esta cuestión, es necesario considerar de qué manera fue presentado *Luoghi comuni* al lector local y, por lo tanto, interpretar la lectura que el crítico, en la nota editorial que acompaña la edición, realiza sobre el poemario de Wilcock.

Las notas editoriales de la «Biblioteca» —también llamadas *Note editoriali alla Biblioteca delle Silerchie*— caracterizaron al diseño del libro de esta colección. En general, el libro de la «Biblioteca» presentaba una nota escrita que constaba de dos partes. La primera correspondía a una descripción de las circunstancias del autor titulada «Autore». La segunda parte, por otro lado, titulada «Opera», ensayaba un comentario crítico de la obra publicada en la que se solía destacar sus características y antecedentes, así como su eventual valor literario o cultural. Se trataba, por lo tanto, de ediciones que, pese a la brevedad de la nota editorial, contaban con un cuidado aparato paratextual y eran avaladas por la firma de una personalidad académica destacada.

Estas notas pertenecen a un género crítico particular: «Forma paratextual breve, es describible como un intermedio entre los más tradicionales prefacios (o postfacios) y la más afable cubierta (o solapa) de libro» (Sanguineti, 1991:7). En la caracterización biográfica y en el análisis de la obra se ejercita una crítica lacónica, entre el aforismo y la miniatura (Manica, 2012:10). De este modo, en ese intermedio entre el prefacio y la reseña, la nota editorial, si bien no aspira a las dimensiones interpretativas de un ensayo o un artículo, introduce miradas, sugerencias y posibles recorridos de lectura que, en alguna medida, encaminan al lector, justifican la propuesta e iluminan aspectos varios de la obra. Lejos de ofrecer un estudio exhaustivo, que agote los posibles sentidos del texto y obture la imaginación del lector, posibilitan una introducción aproximativa y general. No exhiben, por otra parte, aunque se celebre discretamente al autor en cuestión, una

¹⁷⁹En 1961, Wilcock recibió el Premio Lentini de Poesía por *Luoghi comuni*. Este premio literario, asociado al contacto con Debenedetti, fue un incentivo para su publicación en *Il Saggiatore*. Por lo demás, los contactos con el *letterato editore* redundaron en trabajos de traducción por encargo. Así, por la Biblioteca delle Silerchie aparecieron dos traducciones de Borges, *Storia universale dell'infamia* (1961) en versión de Mario Pasi y *Storia dell'eternità* (1962) en versión de Livio Bacchi Wilcock. No es improbable —aunque no se encuentre aún documentada— la intervención directa del propio Wilcock para la publicación de ambas obras. Por otro lado, para la editorial *Il Saggiatore* tradujo *I negri* en *Tutto il teatro* (1971) de Jean Genet (junto a Giorgio Caproni), *Una stanza tutta per sé* (1980) y *Per le strade di Londra* (1963) de Virginia Woolf (junto a Livio Bacchi Wilcock) y *Sulle fumane della grand central station mi sono seduta e ho pianto* (1971) de Elizabeth Smart.

parafernalia publicitaria. Las notas, lejanas a las conferencias o a los ensayos de largo aliento que distinguieron la actividad intelectual de Debenedetti, despliegan, sin embargo, argumentaciones que, en otros pasajes de sus obras, el crítico ha tratado y documentado. En ese sentido, la exigencia de la concisión y de la brevedad hace de estas notas una continuación o expansión de un proyecto crítico más amplio y variado en el que el crítico italiano retoma o desarrolla consideraciones preliminares y con arreglo al circuito editorial de cada libro (Gulinucci, 1991:26; Sanguinetti, 1991:7–12). La reflexión de Debenedetti en las notas de la «Biblioteca» compromete su abordaje sobre cuestiones de la literatura, tanto en un sentido ético cuanto estético, transparentado en su actividad como profesor e investigador universitario (Cadioli, 2017:227–244).



Figura 11. Cubierta de *Luoghi comuni* por Il Saggiatore

Así, en ocasión de la publicación de *Luoghi comuni*, en el primer apartado, tal como tiende a ser presentado un autor en los libros de la «Biblioteca», Debenedetti delinea una «imagen de autor» a través de una descripción sucinta de la biografía de Wilcock:

J. Rodolfo Wilcock nació en 1919 en Argentina, de familia inglesa por parte del padre, italiana por parte de la madre. (...) Pero las investigaciones del joven Wilcock, dominador de tres o cuatro lenguas, debieron volverse más bien al descubrimiento de las vanguardias artísticas, hacia la cual tiende la cultura de América Latina. Fiebre de lo nuevo que no implica olvido de lo tradicional sino experimentada ésta con iniciativa pionera y amor por la aventura. (No se olvida la ascendencia que en los jóvenes del grupo de Wilcock ejerció un maestro tutelar e internacional como Jorge L. Borges). Pero detrás de esta inteligente y factible disponibilidad, Wilcock ha procurado asegurarse las estructuras: la costa pintoresca de sus conversaciones puede de improviso desviarse en un golfo

donde se refleja la arena, sobre todo, de Wittgenstein. (...) Será mejor, sin embargo, cuidarse de no conferir a tales hechos un alcance simbólico: Wilcock prefiere atrincherarse en una innata discreción, y dejar que sean los lectores quienes imaginen su biografía. En todo caso, para poder desmentir estas conjeturas con su coherente imprevisibilidad (1961:7).

La caracterización biográfica introduce aspectos generales, presenta apuntes aproximativos, bosqueja rasgos mínimos de esta figura. La imagen de autor, necesaria para que la casa editorial dé a conocer quién es y de dónde procede Wilcock ante un lector nuevo, alude a su origen latinoamericano, a su dominio de diferentes lenguas, a su vínculo con Borges y a su afición por Wittgenstein. Pero la propia «Nota» advierte que tal caracterización no debe asumirse en forma estricta, dado el carácter elusivo o esquivo que se le adjudica a esta figura.

La caracterización, orientada a un lector que probablemente carecía de mayor conocimiento de un título y de un autor no consagrado aún, concluye enfatizando la transformación de la identidad del escritor:

Establecido desde hace tres años en Italia, ya se ha convertido en un seguro y nuevo escritor italiano: ya han salido un volumen de cuentos, *El caos*, y uno de *Fatti inquietanti*. Tiene en preparación una antología de poemas en prosa, está revisando el *Teatro*, que aparecerá en el curso de este año. Ha logrado convertir al italiano la mayor parte del *Finnegan's Wake* que ningún otro traductor haya afrontado hasta ahora (puede leerse, a continuación del *Ulises*, en las obras completas de Joyce, editadas por Mondadori).¹⁸⁰ Todo deja suponer que ahora se encuentra trabajando en una novela (1961b: 7–8).

No obstante, de los rasgos mencionados y atribuidos al autor, lo único que la «Nota» asegura o garantiza a sus lectores es el hecho de que Wilcock se ha convertido en un «seguro y nuevo escritor italiano». Los dos libros publicados —*Il caos* y *Fatti inquietanti*, la revisión del *Teatro in prosa e versi* y la traducción pionera del *Finnegan's Wake* por Mondadori— muestran o quieren mostrar la figura de un escritor arraigado y asimilado por completo a la literatura italiana. Si bien la «Nota» comienza por aludir discretamente a su origen extranjero, la adopción del autor en Italia parece, para Debenedetti, asentada y definitiva.

¹⁸⁰Debenedetti alude a la traducción de *Finnegan's Wake* (1961) de James Joyce por Mondadori, un proyecto de una envergadura semejante al *Teatro completo* (1964) de Christopher Marlowe por Adelphi. La actividad de Wilcock como traductor en Italia, tan prolífica como su actividad en Argentina, es un indicador del prestigio asociado a su figura, así como la relevancia de sus intercambios con diferentes sellos editoriales.

En ese sentido, la caracterización biográfica omite —o al menos no explícita en la selección de los rasgos seleccionados para configurar la imagen de autor— el proceso creativo que, años antes, había dado forma a la poesía de *Luoghi comuni*. Lo no dicho, la laguna en el texto es, de hecho, el hiato existente entre la figura del joven Wilcock (discípulo de Borges, aficionado a Wittgenstein en sus inicios) y la figura del poeta que, ahora, ha «devenido un nuevo y seguro escritor italiano» o, en otras palabras, entre la producción poética que antecedió a la edición del libro en cuestión y su nueva poesía en lengua italiana.

En ese sentido, específicamente, la «Nota» de Debenedetti no hace mención de los tres poemas seleccionados («Temi», «Epitalamio», «I primi») por parte del autor en *Sexto*; los poemas publicados previamente en castellano en el curso de su inicial traslado a Italia («La notte di San Giovanni»; «Villa Barbierini») así como de la eventual producción inédita en castellano. Así, en suma, al tiempo que se pondera el arraigo del autor en la literatura local, se soslayan los mecanismos de selección y de reescritura del material poético.

Con todo, además del relato crítico de Debenedetti, no figuran, en la configuración material del poemario, indicaciones de una reescritura en la portada, en el índice o en la nota editorial. En una palabra, los llamados «peritextos editoriales» (desde la portada, el título, el índice a la nota editorial) no posibilitan el reconocimiento de una traducción realizada por parte del autor. Al igual que el resto de los escritores italianos que son publicados por parte de la «Biblioteca» —Saba, Savinio, Sereni, Luzi, Pirandello, Raimondi, Mondadori, Aristarco, Brandi, Tommaseo, Emanuelli— Wilcock es presentado bajo la figura de un autor italiano en toda regla en el catálogo de Il Saggiatore.¹⁸¹ En los casos en que figuran obras traducidas por el autor, se indica la autoría de sus traducciones en la cubierta del libro y en las páginas preliminares tal como regularmente se verifica en edición de las obras extranjeras presentes en la «Biblioteca». Asimismo, y en contraste, el segundo libro de poesía de la «Biblioteca», *Poesie* (1962) de Nabokov —siendo el propio escritor ruso un prolífico autotraductor— indica, en las páginas preliminares a la edición, el título original de la fuente inglesa (*Poems*) y los traductores a cargo de la versión (Alberto Pescetto y Enzo Siciliano). Cabe añadir que el

¹⁸¹Cadioli anota que el poemario de Wilcock es el único volumen *italiano* de poesía, aunque no destaca su autotraducción, cf. Cadioli (2018:228). De hecho, en el catálogo de la editorial, de *Luoghi comuni* no se refiere la traducción realizada por el autor o por eventuales colaboradores. Cf. también Il Saggiatore, *Catalogo generale 1958-2008* (2018:262).

libro presentaba el original inglés y la versión italiana *a fronte* y que, en el apartado *Opera*, se declara que esta estructura *a fronte* es una exigencia del autor eslavo y que rste ha dado la autorización para la traducción de su poesía (Debenedetti, 1991:207).

Mientras la edición de *Poesie* de Nabokov pone de manifiesto la existencia de una traducción y el propio autor exige publicarla conjuntamente a los originales, *Luoghi comuni* no sólo carece de una análoga disposición *a fronte* —a la manera de *Poesie spagnole* de Guanda— sino también de información agregada a propósito de los antecedentes de la obra. La explicitación de la existencia de una traducción es, en realidad, una regla común para las obras extranjeras de la «Biblioteca» que transparentan el nombre del traductor y el título de la obra original traducida. Sin embargo, pese al significativo número de obras literarias extranjeras que se traducen en la colección —esta lista es descrita con exhaustividad por Cadioli (2018:228)— el estilo de la edición prevista por Il Saggiatore incrementa la «opacidad»¹⁸² de la autotraducción de la poesía de Wilcock. En primer lugar, este carácter de la autotraducción responde a las características materiales del poemario. Las lagunas bio-bibliográficas inducen a suponer que los poemas serían resultado de una escritura directa y no de un acto de reescritura y selección de un material precedentemente escrito en castellano. Borrados la autotraducción y el proyecto autorial que la sustenta, *Luoghi comuni* aparecería entonces como un volumen perteneciente al acervo de la producción poética en la península, sin relación aparente o directa con la poesía castellana del autor.

Así, la no visibilidad del texto autotraducido contribuye —a la manera de la edición de *Il caos*, de *Fatti inquietanti* y, como se verá en la tercera parte, del *Teatro in prosa e versi* por parte de Bompiani— a una cierta domesticación del título y del autor por parte de la editorial con un importante impacto en el orden de las representaciones asociadas. Consecuentemente, las características materiales de la edición del poemario inducen a los lectores a suponer un hiato entre las vicisitudes y la producción del autor entre su actividad en Argentina y los poemas de *Luoghi comuni*.

En segundo lugar, la opacidad de la autotraducción es atribuible al carácter ambivalente de la práctica, en cuanto esta se encuentra a caballo entre la creación literaria del autor y la traducción alógrafa. Con frecuencia, la autotraducción tiende a ser invisible en la medida en que este término puede referir a operaciones de reescritura atribuidas a un autor y no a un traductor. Además, no suele mencionarse la traducción de un autor —o de sus

¹⁸²Los términos «transparencia» y «opacidad» refieren la menor o mayor visibilidad de una autotraducción de acuerdo con el estilo de edición de textos bilingües o autotraducidos. Cf. Dasilva (45–67).

eventuales colaboradores— debido a su condición ambivalente con el trabajo traductivo y la producción literaria. A menudo la práctica es asociada a una reescritura de las que permiten al escritor realizar una obra y, por lo tanto, no suele merecer ser explicitada en la edición de los textos en libro (Mulinacci, 2013:105–120). En ese lugar intermedio, en el que el acto traductivo se involucra con el proceso creativo del autor, la autotraducción de los poemas de *Sexto* y de los poemas inéditos aparece eliminada o sesgada y, por lo tanto, la producción poética de los años 50 y las estrategias autoriales que dieron forma al poemario. En ese sentido, a diferencia del caso de Nabokov en la misma colección editorial, no pareciera que al editor interesara proporcionar mayores datos biográficos y bibliográficos sobre *Luoghi comuni*.

El contraste entre la edición del poemario de la «Biblioteca delle Silerchie» y el de «La Fenice» radica en que esta última colección preveía la utilización de peritextos editoriales que pusieran en evidencia el origen extranjero del texto, así como la operación de traducción involucrada.

En resumen, en *Luoghi comuni*, el lector carece de elementos que le permitan verificar la existencia de una autotraducción y, por lo tanto, de un proyecto autorial que antecedió a la publicación del libro como tal. En *Poesie spagnole*, en cambio, la estructuración del texto *a fronte*, la «Introduzione» y el índice bibliográfico subrayan el reordenamiento de la obra poética a manos del curador–autor del volumen.

En ese sentido, la visibilidad de la autotraducción de la poesía italiana de Wilcock es parcial: sólo enseña la toma de distancia del autor respecto de su producción poética temprana en *Poesie spagnole*, aunque los mecanismos de selección y de reescritura elaborados durante los años 50, al ser presentados en su calidad de originales en *Luoghi comuni* y al ser parcialmente inéditos en castellano, permanecen bajo cierta opacidad.

Si bien la configuración material de los poemarios depende de su pertenencia a las colecciones —y, por consiguiente, a las decisiones de sus respectivos editores— puede interpretarse, en cada poemario, una estrategia de Wilcock ligada a su proyecto autorial en Italia. Si se confrontan los primeros poemarios italianos entre sí, el reordenamiento de la obra poética se observa en la distribución de los poemas autotraducidos y en la posición enunciativa de los paratextos que acompañan su edición.

Así, por una parte, *Luoghi comuni* recoge parte de la producción textual de *Sexto* y de los poemas posteriores al último volumen argentino; *Poesie spagnole*, por otra, la producción poética de los seis poemarios argentinos (incluyendo ciertos poemas de *Sexto*). *Luoghi comuni* ratifica el cambio estético iniciado en *Sexto* y es el resultado del proceso creativo

desplegado a partir de esa ruptura inicial; *Poesie spagnole*, en cambio, pone en evidencia esa misma ruptura, mostrando, ante un lector de una lengua y cultura diferentes y que ignoraba la identidad del autor, el cambio estético que se había originado en *Sexto* y durante los traslados a Europa.

Por todos estos motivos, *Luoghi comuni* constituye el poemario representativo de la poética del autor en este período (1960–63), puesto que dialogará con su narrativa breve y su teatro en virtud de un principio constructivo general: la conjunción de estéticas literarias diferentes en el cuerpo del texto. Por su parte, siendo el último libro publicado, *Poesie spagnole* supone un corolario de la fase de reconocimiento de Wilcock en cuanto autor en Italia, es decir, de auto-revisión y reconfiguración de la obra y de su figura autorial entre 1960 y 1963.

3. 5. El «malentendido estructural» en la «Nota» de Giacomo Debenedetti

La «Nota» de Debenedetti involucra su actividad en cuanto profesor de Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea en la Università di Roma La Sapienza y en la Università di Messina. Durante la década del 50, el crítico italiano desarrolló un cuidado estudio de la poesía en lengua italiana del siglo XX. Tal estudio derivó en una serie de lecciones coincidentes con el comienzo del diseño de «La Biblioteca delle Silerchie» para el sello Il Saggiatore. Años después de su fallecimiento ocurrido en 1969, el volumen póstumo, *Poesia italiana del Novecento* (1974), recogió dichas lecciones que, hasta entonces, habían permanecido inéditas al público lector.¹⁸³

Este volumen cobra importancia a propósito de sus notas editoriales en la medida en que permite comprender los intereses de Debenedetti en lo que respecta a la problemática de la poesía italiana moderna. Dichas lecciones se dedicaron, entre las cuestiones sobresalientes, a la presencia de Mallarmé en el hermetismo de los años de entreguerras; a la factura estética de algunos de los hermetistas italianos más representativos (Ungaretti, Montale, Luzi); al surgimiento de la llamada *poesia impegnata* de los partisanos durante la Segunda Guerra Mundial; a la irrupción de la revista *Officina* y de Pier Paolo Pasolini,

¹⁸³En los años 50 y 60, Debenedetti ejerció esta actividad en la Università di Mesina y en Università di Roma La Sapienza. Tras su muerte, avenida el 20 de enero de 1967 en Roma, la mayor parte de su producción crítica y de sus lecciones académicas se publicará póstumamente: *Il personaggio uomo* (1970), *Il romanzo del Novecento* (1971), *Poesia italiana del Novecento* (1974), *Verga e il naturalismo* (1976), *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporáneo* (1977), *Vocazione di Vittorio Alfieri* (1977), *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole* (1979), *Rileggere Proust* (1982).

así como a la aparición de una corriente poética coloquialista con la publicación de *Il Canzoniere* de Umberto Saba.

Las lecciones, en conjunto, prefiguran una lectura de las formas literarias y de las concepciones estéticas y filosóficas de las prácticas poéticas en Italia sobre la que Debenedetti volverá en ocasión de su comentario a *Luoghi comuni*.

De hecho, es a partir de estas lecturas, que el crítico viene desarrollando durante la etapa del arribo del escritor y de sus contactos con el sello Il Saggiatore, que *Luoghi comuni* será interpretado y puesto en relación con las tradiciones poéticas locales. Las consideraciones del crítico conectarán al poemario con un dilema específico del debate local: el estatuto de la poesía lírica en el *Novecento*.

Mientras Debenedetti desarrollaba su actividad en la universidad y en Il Saggiatore, hacia fines de los años 50, aproximadamente, se asiste a una renovación general del lenguaje poético italiano verificable en gran parte de los poetas del período pertenecientes a tendencias más bien distintas entre sí.¹⁸⁴

A grandes rasgos, la tradición lírica del *Novecento* comprendía el llamado «hermetismo» el cual se impuso entre los años 20 y 50 del siglo XX. Hacia inicios de los años 50, en el contexto de la industrialización, de la difusión de la televisión y de las contiendas ideológicas de la Guerra Fría, se observan, de hecho, tendencias herméticas tardías caracterizadas por la búsqueda de una poesía «pura» en línea de continuidad con la poesía practicada, años antes, por Ungaretti, Luzi, Quasimodo y Montale.¹⁸⁵

¹⁸⁴A propósito de esta cuestión, pueden destacarse algunos estudios críticos recientes y, en particular, la antología *Dopo la lirica* (2005) de Enrico Testa, cuyo título es elocuente porque sugiere la centralidad de la discusión sobre el estatuto de la poesía lírica en la segunda mitad del *Novecento*. Según Testa, los autores de la antología, entre los más sobresalientes del canon poético, muestran una división entre el lirismo y el lenguaje poético vuelto hacia el *quotidiano*. Aunque con una modulación particular según el caso, los poetas recurren a formas dialógicas y coloquiales, ensayan mixturas entre géneros poéticos, narrativos y dramáticos, combinan voces, registros, tonos, dialectos e idiomas y procuran, en definitiva, volver híbrida la lengua poética (2005). Otro estudio consultable sobre la cuestión pertenece a Niva Lorenzini (1999).

¹⁸⁵Uno de los aspectos centrales de la tendencia hermética radicaba en que la expresión del yo poético —o de la subjetividad del poeta— a partir de un tratamiento de la lengua —en sus características rítmicas, prosódicas, semánticas, sintácticas, lexicales— permitía el extrañamiento del cotidiano de tal manera de procurar la manifestación de lo absoluto y de lo trascendente. «Hermético», por tanto, fue un rótulo asignado por parte de la crítica para designar una práctica de escritura poética distinguida por la elaboración de una lengua estrictamente literaria capaz de articular una experiencia traumática o trascendente. No obstante, el rótulo «hermetismo» tiene diversos orígenes, desde el arte arcano y la magia practicadas por Mallarmé a la crítica de sus detractores que rechazaban la oscuridad y complejidad del verso. Sin embargo, tal como demuestra el propio Debenedetti (1974), la razón de esta oscuridad se debía a que, a rasgos generales, la lírica hermetista rechaza la comunicación directa y habitual de la lengua ordinaria en tanto esta impediría captar lo absoluto y lo trascendente de una experiencia. Este distanciamiento se encuentra relacionado con la búsqueda de una expresión esencial e iluminadora de dicha verdad. Lo absoluto y lo irracional, extraídos de la experiencia traumática y subjetiva de la experiencia de entreguerras, llevó, en general, a un «tejido de evocaciones, analogías, alusiones, dispuestas por una palabra atraída por lo indeterminado» (Lorenzini, 1999:107). Debenedetti, a su vez, coloca al hermetismo con la tradición poética

Sin embargo, esta tendencia mostraba indicios de un agotamiento. Debido a las transformaciones sociales, económicas y políticas de Italia, y pese a este predominio de los hermetistas, en el segundo *Novecento*, la naturaleza de la poesía pura —y no solamente del movimiento hermético como tal— será continuamente interrogada, cuestionada y aún rechazada por parte de autores diversos y su impugnación terminará por el ser punto de partida de una producción heterogénea e interesada en trasgredir sus convenciones.

En efecto, algunos poetas se inclinaron por estilos poéticos que simularan el uso corriente de la lengua en detrimento de un italiano demasiado literario o elevado como respuesta a las profundas transformaciones de la sociedad italiana de la que fueron contemporáneos.¹⁸⁶ Al mismo tiempo, el aún joven poeta Pier Paolo Pasolini fundó y dirigió la revista *Officina* hacia 1955.¹⁸⁷ Este vanguardismo de *Officina* abrió paso, a su vez, a los miembros de la antología *I Novissimi* (1961), un grupo de poetas, narradores, críticos literarios y lingüistas que integraron el llamado *Gruppo 63* durante la celebración de un congreso en la ciudad de Palermo en 1963.¹⁸⁸ De esta manera, se dio lugar a una

européa, desde Rimbaud y Mallarmé, la temática «existencialista» de los años 40 (la «angustia»; la «desesperación» y el «sentido de muerte» de Kierkegaard, Heidegger y Husserl), la literatura de Kafka, Joyce y Woolf, el psicoanálisis de Freud y el ocultismo y la magia que atrajeron a Mallarmé y la teoría del «correlato objetivo» de T. S. Eliot en el que se percibe allí la hegemonía de la cultura franco-anglosajona en el hermetismo italiano.

¹⁸⁶Sandro Penna, Attilio Bertolucci y Giorgio Caproni prosiguen el modelo inaugurado por *Il Canzoniere* de Umberto Saba: registro coloquial, búsqueda de una retórica no-hermética y empleo de la anécdota biográfica. Esta tendencia procuró elaborar un lenguaje poético centrado en el *quotidiano* y representó una formación poética emergente respecto de la corriente hermética, en especial de Giuseppe Ungaretti y de los primeros poemarios de Eugenio Montale, por entonces considerados sus mayores exponentes. Contemporáneamente, se divulgó la llamada poesía lombarda que agrupó a poetas de la región de Lombardía (Nilo Risi, Luciano Erba, Giorgio Orelli y Bartolo Cattafi) en el que se intentó integrar elementos del hermetismo con elementos del nuevo coloquialismo incipiente.

¹⁸⁷El distanciamiento de los poetas de *Officina* respecto de la lírica implica la interpretación que éstos realizan acerca de las transformaciones político-económicas italianas, así como sobre el papel de la poesía en las nuevas circunstancias históricas del período de posguerra. Es decir, para Pasolini, la poesía pura terminaba por ser evasiva del problema histórico presente (la por él llamada transformación antropológica de Italia, marcada por el ascenso de un poder fascista caracterizado por la homologación cultural y la desaparición consecuente del mundo agrario-local), generando un abismo entre la lengua literaria y la lengua ordinaria, entre la poesía y la realidad, entre el poeta y su tiempo (Lorenzini, 1999:138). De hecho, *I ceneri di Grasmci* y *La religione del mio tempo* apuestan por un cierto «plurilinguismo» en el que se combinan códigos sociales y formas literarias: la métrica tradicional (los tercetos de Dante; el novenario de Pascoli), vocablos áulicos, expresiones coloquiales, registro dialectal, sintaxis que extiende la duración del verso a través de la puntuación exacerbada y, en el conjunto, el componente político-ideológico orientado a la izquierda en el marco de una toma de compromiso del poeta. Esta hibridación de la lengua tradicional es, por un lado, contraria a la poesía lírica «evasiva» hermetista —en términos de Pasolini— y, también, abre la puerta al experimentalismo de la neovanguardia de los años 60 (Lorenzini, 1999:140-141). Por el contrario, en Wilcock, la mixtura de estilos se articula al lenguaje lírico sin contradicción.

¹⁸⁸Todavía más agresiva y radical respecto del hermetismo es la postura de los redactores de la revista *Il Verri*. Su ruptura es definitiva, no tanto con la tradición literaria italiana en particular, sino con el lirismo como tal. En lugar de un sujeto poético que ocuparía el centro del poema y de la expresión esencial de una experiencia de orden traumática o trascendente a la manera hermetista, los *novissimi* postulan la invención

coexistencia de manifestaciones poéticas variadas entre poetas tardo–hermetistas que propugnaban una exploración estrictamente poética de la lengua con poetas de tendencia coloquialista y, en otros casos, abiertamente anti–literaria y anti–*Novecentesca*. En particular, los *Novissimi* comenzaron a practicar un verso «plurilingüe» y combativo en tanto interferían la lengua poética a través de la cita, del *pastiche*, de la fragmentación de la métrica y de la forma visiva del poema, del empleo formas prosaicas, así como del vocabulario de la tecnología y de los diferentes discursos sociales circulantes en la Italia de la posguerra.¹⁸⁹

Puede afirmarse, por consiguiente, que la publicación de los poemarios de Wilcock tuvo lugar en el marco de una polémica sostenida no solamente contra el hermetismo sino, en un sentido más amplio, contra la poesía lírica occidental en cuanto tal. De hecho, antes de que Debenedetti redactara su comentario a *Luoghi comuni*, el crítico había insistido en esclarecer, en sus lecciones de *Poesia italiana del Novecento*, qué se entiende por «hermetismo» —sus orígenes literarios y su visible componente simbolista, su forma particular en los poetas representativos, su distanciamiento de la lengua coloquial y su arraigo en la experiencia de la catástrofe de la etapa de entreguerras, el tratamiento de una expresión poética pura e iluminadora de una verdad que excedía lo ordinario¹⁹⁰—. Esto se debía a que la vigencia del poema lírico, por entonces, aparecía debilitada y envejecida y, no menos importante, era cuestionada por poetas incipientes (desde Saba a Penna, desde Pasolini a los *Novissimi*). De esta manera, la lectura de *Luoghi comuni* se encuentra relacionada con el desarrollo de la producción crítica de Debenedetti que le permitió estar

de un artefacto poético que se confronte con los códigos y discursos sociales circulantes. Por ese motivo, un rasgo central de la neovanguardia es su «plurilinguismo extremo», es decir, un texto poético compuesto —de modo similar *Questo pasticcio brutto di Via Merulana* de Gadda (1966)— a través de fragmentos de citas y de voces; de fragmentación de la sintaxis; de mezcla de registros, de tonos y de vocabularios. La significación general, más bien trágica, relativo a este tratamiento formal de los códigos y discursos sociales, es poner en escena una crisis de la identidad histórica y de los fundamentos del Hombre y del Sujeto (Lorenzini, 1999:141–144; Muzzioli, 2013).

¹⁸⁹Algunos de los poemarios de la segunda mitad de esta década (se distinguen *Cronache e altre poesie* de Pagliarani, 1954; *Laborintus* de Sanguinetti, 1956; *Le ceneri di Gramsci* de Pasolini, 1957 e *Vocativo* de Zanzotto, 1957, entre varios otros) constituyen el muestrario de un proceso que culmina con la publicación de la antología *I Novissimi* (1961) a cargo de Alfredo Giuliani —la misma fecha, por cierto, de la publicación de *Luoghi comuni*— y que recogió textos del propio Giuliani y de los poetas Pagliarani, Sanguinetti, Porta y Balestrini. Esta publicación supuso una *antología–manifiesto* consagratorio de un grupo poético con una preceptiva común y representó, a su vez, la primera aparición pública de la llamada Neovanguardia italiana.

¹⁹⁰En sus lecciones romanas sobre la poesía del siglo XX, Debenedetti (1974) juzga que el surgimiento del hermetismo tiene lugar durante las dos Guerras Mundiales y pondera a *L'Allegria* de Ungaretti, *Ossi di seppia* y *Le occasioni* de Montale, *Ed è subito sera* de Quasimodo y la entera obra del milanés Luzi como exponentes de poesía hermética. Este *filone ermetico* introduce un tratamiento del contenido basado en la exploración de imágenes, analogías y símbolos para poner de relieve el carácter indeterminado, incierto e irresuelto de lo real.

en condiciones de situar al título y al autor en la tradición poética del *Novecento* durante las disputas entre los tardo–hermetistas y las tendencias de la neovanguardia local.

Efectivamente, en su comentario al poemario en el apartado *L'opera*, Debenedetti anotó:

Luoghi comuni es un libro de poesía que se lee todo de una vez. Esto puede parecer un elogio ambiguo en la actual situación de la poesía, todavía dividida entre las rápidas agitaciones de la polémica en verso o la cerrada nobleza del lirismo en perpendicular. Pero Wilcock, por cierto, demuestra con su ejemplo cuánto hay de ficticio en aquel dilema. Su solución personal puede ser ésta: ofrecer al lector en buena fe un ovillo muy sencillo, y también divertido, de desenredar; dar al crítico, ambicioso de esclarecer el «proceso» creativo mucho hilo para desenrollar (1961:8).

Las alusiones «polémica en verso» y «cerrada nobleza del lirismo» de la «actual situación de la poesía» relacionan a *Luoghi comuni* con la disputa abierta por la revista *Officina* e *Il Verri* contra el lirismo. Pero Wilcock, según escribe Debenedetti, es un «ejemplo» de un pseudo–dilema, es decir, de un dilema que no es tal. *Luoghi comuni* es una refutación, la prueba de una inconsistencia en los términos del debate local. Lo que Debenedetti interpreta es, entonces, en qué medida la poética de *Luoghi comuni* interpela —pero también trasciende— los supuestos del debate poético de su tiempo: equidistante entre la posición de quienes procuran una poesía pura y de una expresión netamente literaria que admita el advenimiento de una verdad trascendente, así como de las distintas tentativas de «contaminazione del verso» (Lucentini, 1999:144) a través de la incorporación de códigos y discursos no literarios en el texto.

En una palabra, para el crítico italiano, *Luoghi comuni* se encontraba a caballo entre el lirismo anquilosado y las diferentes variantes de plurilingüismo híbrido que caracterizaban a las tendencias de neovanguardia en Italia.

El crítico agregó:

El lector en buena fe se percatará enseguida con gran alivio que en estos poemas el objeto y la cosa a decir son siempre visibles y responden a su identidad sin equívocos, incluso (para quien no quiera encontrarlos) sin sobreentendidos. En cuanto al crítico, deberá exhumar desde la a a la zeta todo el expediente de un proceso que, para hacerla breve, comienza por lo menos desde Verlaine y Laforgue, sino incluso desde Rimbaud. Pero tal vez le complacerá concluir que todo este juego de asimilaciones y de citas se resuelve en una original *acción poética*, tanto más admirable en cuanto, a diferencia del *action painting*, produce una poesía enteramente figurativa.

En síntesis, Wilcock parece multiplicar las etiquetas de su producto sólo por el gusto de hacerlas desaparecer enseguida (1961:8–9).

Debenedetti advierte que el verso de *Luoghi comuni* enseña una cierta «sincerità» (1961:9), es decir, una cierta transparencia que contrasta con la tendencia a una opacidad en la lírica tardo–hermetista tanto como en la contaminación de la neovanguardia. No es casual que, frente al tratamiento de la lengua ensayado por las corrientes mayoritarias de la poesía italiana de inicios de los años 60, el crítico italiano destaque la concisión, claridad y precisión conceptual del poemario de Wilcock, valores estéticos que, en general, manifiestan la lectura de Eliot y de Pound que, desde sus últimos años en Argentina, el poeta había cultivado y que, ya en *Sexto*, habían aparecido en los poemas autotraducidos «Temas» y «Epitalamio».

No cabe duda de que Debenedetti había advertido los diversos estratos de este «incartamento»—es decir, las numerosas apropiaciones, asimilaciones y citas implícitas en la elaboración del poema, desde el simbolismo francés al modernismo anglosajón, desde el neoclasicismo al grotesco baudelairiano— a partir de las cuales el poeta ha venido trazando su poética. Este trabajo combinatorio, presente ya en los poemas de *Sexto* que serán autotraducidos al momento de la publicación de este poemario, permite, según la lectura de Debenedetti, lograr una poesía que hace de la imagen poética el centro de irradiación del significado.

Así, la aparente ambigüedad de su elogio quiere, en realidad, ponderar que, a todas luces, el lirismo de Wilcock no procura un tejido intrincado de analogías, de simbolismos y de imágenes poéticas a la manera de algunos tardo–hermetistas que tendían a re–utilizar formas cristalizadas del lenguaje poético, pero tampoco el verso de *Luoghi comuni* incurre en la contaminación de códigos a la manera de los *Novissimi* interesados sobre todo en la trasgresión del sentido fosilizado tanto de la palabra común como de la palabra poética anquilosada. Más bien se trata, para Debenedetti, de una combinación, rara para el canon poético italiano de entonces, entre la concisión y la representación figurativa del verso caras al modernismo anglosajón y el recurso de la analogía, del grotesco y del simbolismo de los poetas franceses decimonónicos: un lirismo, en suma, que puede leerse «tutto d’un fiato» sin ceder nunca su espesor trascendente y significativo y que logra, incluso, pese a su refinación, admitir la ironía y la parodia de los géneros líricos (por ejemplo, en el poema «Epitalamio»).

En otras palabras, el poemario representa la evidencia palmaria de que la poesía lírica no sólo se encuentra vigente en Italia, sino que es posible combinar el lirismo con elementos formales diferentes sin incurrir necesariamente en una contradicción de principios estéticos (lo sentimental e intimista con lo satírico y lo grotesco; la versificación tradicional con el verso libre; el tono y el registro elevado del simbolismo con los procedimientos innovadores del modernismo inglés). De esta manera, *Luoghi comuni* desarticularía la presunta dialéctica entre tradición lírica y neovanguardismo, pero también, consecuentemente, produciría una hibridez en la lengua poética diferente respecto de las tentativas de los poetas de *Officina* y de los *Novissimi*.

En suma, en cuanto prefacio de la publicación de una obra extranjera, la «Nota» de Debenedetti asigna una significación a los textos de *Luoghi comuni* en Italia. Esta lectura somete a los textos a una relación con el canon poético italiano que, *a priori*, no se encuentra en los poemas en castellano o en los manuscritos que, una vez traducidos por el autor, integraron el poemario. En otras palabras, la lectura del crítico es un *agregado* a los textos durante su edición en libro. Según se afirmó con anterioridad, la colección de los poemas reunidos en este volumen, producidos entre Argentina y Europa en los años 50 es, ahora, leída o releída con arreglo a una problemática específicamente local. Esta relación de *Luoghi comuni* con el mencionado dilema entre hermetistas y el arte de neovanguardia, asociada a las intervenciones críticas que Debenedetti venía realizando en calidad de profesor universitario y de asesor editorial, supone, en rigor, un caso de «malentendido estructural»¹⁹¹ puesto que el poemario de Wilcock es re-interpretado en función de su nuevo contexto nacional de circulación.

En ese sentido, la opacidad del diseño material de *Luoghi comuni* —que no indican la existencia de una autotraducción— colabora en presentar al poemario bajo la forma de una obra «italiana» que puede dialogar, por derecho propio, con el canon poético que ahora la acoge. Debenedetti «marca» entonces el volumen en tanto involucra la obra extranjera con las tendencias, las normas y las problemáticas literarias de la poesía italiana del *Novecento*, contribuyendo de esta suerte a la domesticación del título y del autor.

Con esta re-interpretación de los textos poéticos de Wilcock nos referimos al hecho de que el proceso creativo desplegado por el poeta se inicia en *Sexto*, se desarrolla durante

¹⁹¹El «malentendido estructural» presupone una «reinterpretación» de los textos en su nuevo campo de recepción: «El hecho de que los textos circulen sin su contexto, que no importen con ellos el campo de producción (...) es generador de formidables malentendidos» (Bourdieu, 2002:161). Por cierto, el malentendido no implica un error o desliz en la interpretación del crítico italiano sino una nueva posición del texto en el sistema literario de acogida.

los traslados a Europa en los años 50 y culmina en la edición en libro en 1961 durante la fase de autotraducción de su poesía. Pero el resultado de dicho proceso es leído por el crítico italiano a través de premisas propias del debate literario italiano.

Ahora bien, si comparamos la «Introduzione» con el prefacio escrito por Debenedetti — las instancias de la voz autorial y la de la voz del crítico, respectivamente— asistimos a distintas operaciones de «marcado» de los poemarios *Poesie spagnole* y *Luoghi comuni* respectivamente. Cada relato crítico «marca» a los poemas autotraducidos al orientar su lectura y los significados que se le atribuyen. Así, el aparato paratextual es relevante para interpretar el lugar asignado a cada poemario en el reordenamiento de la obra poética.

Por un lado, según se analizó con anterioridad, la «Introduzione» desarrolla una estrategia autorial que, sirviéndose de la disposición material de los textos que correspondió regularmente a la colección «La Fenice», hace uso de un relato crítico de su obra poética temprana y de la ironía sobre la reputación del joven poeta para distanciarse de los poemas neorrománticos argentinos. Ese relato crítico, habiéndose publicado previamente *Luoghi comuni* un año antes y habiendo culminado el trabajo de la reescritura y del reordenamiento general de la obra literaria muestra, ante un lector nuevo, un pasado poético clausurado y perimido.

Por otro lado, la publicación de *Luoghi comuni* un año antes de *Poesie spagnole* indica que este libro, para Wilcock, es la obra que inaugura su poesía italiana y la aceptación del cambio estético que se había desarrollado durante los años 50. Al mismo tiempo, dada las características materiales previstas por la Biblioteca delle Silerchie, la «Nota» de Debenedetti asimila al título y al autor en el debate poético local. Dicho de otra manera: la opacidad de la edición de Il Saggiatore permite que el título y el autor resulten equiparados, en la «Nota» de Debenedetti, con prácticas de escritura directa legítimamente locales.

Si el soporte material de la edición de Guanda visibiliza la autotraducción y la autoimpugnación de la selección que el poeta realiza de su producción poética juvenil, el estilo de la edición de *Luoghi comuni* contribuye —como hemos visto— a naturalizar la representación del autor y del título en tanto representantes del canon poético italiano.¹⁹²

Por esa razón, la transmisión material de los poemas autotraducidos terminó por ser

¹⁹²Se debe agregar que, además, la edición antológica de Adelphi (1980) no ayuda al lector en la comprensión de la reescritura de *Luoghi comuni* puesto que carece de referencias relativas a los poemas castellanos editados o inéditos previos. Cfr. la «Nota bibliografica» (1980:252)

determinante al momento de interpretar la configuración que el propio poeta, en forma deliberada, intentó asignarle a su obra poética en otra lengua y otra cultura.

TERCERA PARTE

Capítulo 4

4. 1. *Los traidores*, el proyecto de teatro «neoisabelino» y el ideario de *Poetry and Drama* de T. S. Eliot

En 1956, Wilcock y Silvina Ocampo publicaron la obra dramática *Los traidores* en la editorial Losange. Existen a este respecto anécdotas que refieren la redacción colaborativa y las tertulias que reunieron a ambos escritores en casa de Bioy Casares en Buenos Aires.¹⁹³ De hecho, *Los traidores* es, ante todo, un drama en verso cuya historia refiere las intrigas de los herederos del trono de Roma.¹⁹⁴

Entre los fragmentos del drama previamente publicados por Wilcock y Ocampo se identificó el «Monólogo de Alejandro» (1946f), un poema cuyas versiones fueron publicadas tanto en la revista literaria chilena *Babel* como en la cubana *Orígenes*. Su fecha de publicación indica que fueron elaborados inicialmente durante el período juvenil de Wilcock, es decir, durante la década del 40.¹⁹⁵ Asimismo, otro fragmento publicado apareció en la revista literaria de Wilcock, *Disco*, con el título «Prólogos» y llevó la firma de Ocampo. Mientras el poema «Monólogo de Alejandro» se utilizó para componer el monólogo del personaje Papiniano (1956:29), «Prólogos» correspondió a la intervención de las Euménides en el prólogo que da apertura a la tragedia (1956:6–7).

No obstante, de acuerdo con Ernesto Montequin (2018), otros tantos fragmentos permanecieron inéditos y la escritura colaborativa tuvo lugar durante la etapa precedente a los traslados sucesivos del autor a Europa, así como durante los breves regresos a Buenos Aires entre los años 1954 y 1955. En ese tiempo, los borradores fueron revisitados, compilados y enviados a la edición por la editorial Losange. En otras palabras, los escritores escribieron previamente partes del drama, reconocieron

¹⁹³Sobre la amistad y las reuniones de Wilcock y Ocampo, véase el libro *La hermana menor* (2018) de Mariana Enríquez. Además, a propósito de *Los traidores*, se tienen noticias de una tentativa de puesta en escena en *Borges* de Bioy Casares (2006:257). Por lo demás, la pareja Wilcock–Ocampo replica otros casos de escritura colaborativa del grupo Sur: *Seis misterios para don Isidro Parodi* (1942) publicado bajo el pseudónimo H. Bustos Domecq y perteneciente a la pareja Bioy Casares–Borges y *Los que aman, odian* (1946) de Silvina Ocampo y de Bioy Casares.

¹⁹⁴El argumento narra las traiciones y conspiraciones de los herederos —Bassiano y Publio Geta, hijos de Giulia Domna— quienes se disputan el poder de Roma. Nótese que el resto de las piezas —«Didone» que involucra la historia de Eneas, fundador mítico de la ciudad y las escenas cotidianas de «La notte di San Giovanni» y de «La famiglia»— se encuentran relacionadas con la ciudad de Roma, escenario predilecto del *Teatro in prosa e versi*, probablemente debido al paulatino arraigo del autor quien, ya desde su primer traslado en 1955, había comenzado a vivir en los suburbios.

¹⁹⁵El *Monólogo de Alejandro* figura en *Orígenes*, invierno, 1946, págs. 10–11 y en *Babel*, 41 (1947b), septiembre-octubre, págs. 201–202. El fragmento de Silvina Ocampo se encuentra en *Disco*, 8 (1946), pp. 6–8.

públicamente mayor autoría de ciertos fragmentos y algunos de ellos se publicaron con su firma.

La existencia de este material y su empleo en *Los traidores* pone de relieve dos procedimientos característicos de la escritura teatral de Wilcock durante los años 50: el primero, la apropiación de la forma tradicional del drama en verso anglosajón; la segunda, la recuperación o reutilización de poemas propios —en ocasiones sólo un fragmento perteneciente a un poema— en el parlamento de un personaje dramático, dando lugar a una adaptación de un texto poético en una pieza teatral.¹⁹⁶

En términos generales, la versificación regular —en heptasílabos y endecasílabos sin rima—; el tono y el registro graves y solemnes predominantes del estilo poético lírico, así como la visible estructura de una tragedia responden a la forma convencional de un drama en verso.¹⁹⁷ La familiaridad de Wilcock con este género textual puede adjudicarse, por una parte, a su linaje paterno —visible asimismo en las afinidades electivas que moldearon su poesía y narrativa breve—, relacionado con la lengua y a la cultura anglosajonas. Por otra, a la tentativa, iniciada junto a Ocampo, de restaurar una forma consagrada del teatro europeo a partir del lenguaje poético neoclásico característico de la Generación del 40.

Menos que una relación comprobable con las tendencias del teatro argentino de los años 40 y 50, estos elementos formales permiten deducir que el horizonte del joven dramaturgo no podía ser otro que el de la escena europea.¹⁹⁸ Si bien la Buenos Aires de los años 40 y

¹⁹⁶Este procedimiento, en términos específicos, supone una «adaptación» de un género textual —el poema— a otro —la pieza teatral—, de manera que el texto adquiere un nuevo uso y sentido. Para Roger Chartier, las migraciones entre géneros constituyen uno de los motivos de la movilidad textual a partir de la cual los «mismos» textos reciben un nuevo estatuto en una obra diferente (2022:16).

¹⁹⁷En un artículo de juventud, titulado «Ben Jonson y el teatro», en su habitual colaboración con el suplemento cultural de *La Prensa*, Wilcock caracterizó la dramaturgia de Jonson y ponderó sus cualidades de literato y dramaturgo (1945d:2). Este artículo —y su traducción de la pieza *El Alquimista* (1954) para Ediciones La Roca de Ben Jonson— señalan una preferencia estética y un conocimiento profundo del teatro isabelino. Si bien dependen de criterios editoriales y no sólo de decisiones autoriales, las traducciones de Wilcock son indicadoras de sus preferencias estéticas en materia de teatro y dialogan con su proyecto autorial.

No de modo casual el escritor llevó a cabo varias traducciones de dramaturgos anglosajones en Italia. Así, aparecieron la *Opera completa* (1966) y *Tamerlano, il Grande* (1966) de Christopher Marlowe realizadas para Adelphi y *Riccardo III* (1968) de Shakespeare para Bompiani. Por otra parte, en febrero de 1968 se llevó a cabo la representación de *Ricardo III* en versión de Wilcock (con asistencia de Vittorio Gassman) y dirigido por Luca Ronconi en el Teatro Alfieri de Turín. En octubre de 1971, con la traducción del escritor argentino, se celebró en el Teatro Stabile de Genova y bajo la dirección de Luigi Squarzina la pieza *Giulio Cesare* de Shakespeare. Por lo demás, apareció, en la revista *Il dramma*, una adaptación en italiano de la tragedia *The White devil* con el título *Il diavolo bianco* (1974d) del dramaturgo isabelino John Webster. Esta información puede consultarse en el sitio oficial del archivo del *Teatro Stabile* de Turín.

¹⁹⁸Que *Los traidores* —y la producción teatral inédita de Wilcock— no puede reducirse a las tendencias del teatro argentino de los años 40 y 50 parece quedar claro si se examina la historiografía literaria. Así, Jorge Dubati (2012:101–135) destaca cuatro tendencias —teatro independiente, teatro comercial, teatro

50 destaca por su profusión de piezas y espectáculos dramatúrgicos,¹⁹⁹ el uso del drama en verso parece una elección relacionada con la actualidad de la escena en Europa, en particular —como se observará en los próximos apartados— con arreglo a las tendencias existentes en París y Londres durante la década del 50. Sin embargo, la apropiación del drama en verso no careció de articulaciones con el lenguaje poético neorromántico y neoclásico ensayado por ambos poetas en la década precedente. En efecto, Ocampo y Wilcock partieron de las convenciones de la poesía lírica argentina de su tiempo para restituir una forma teatral de orígenes tan antiguos como amplios y, al mismo tiempo, introducir distintos componentes formales que pondrían en tensión el fondo clásico y trágico de la pieza.

Al igual que *Verde Memoria* con respecto a su poesía juvenil, la revista *Disco* supuso un laboratorio de la escritura teatral de Wilcock (y en parte de Ocampo cuya versión del «Prólogo» de las Euménides apareció en el número 8 de la mencionada publicación). Allí el todavía joven dramaturgo argentino publicó un fragmento de su traducción de *El Alquimista* de Ben Jonson (1945d:17–22). Análogamente, aparecieron fragmentos de «La trágica historia del Doctor Fausto» (1946c:43–48) de Christopher Marlowe; de «El umbral del rey» de William Butler Yeats (1946e:14–21) y los «Prefacios» de Racine a sus tragedias (1946d:7–10). La traducción de estos textos dialogaba con la poética que, de forma todavía incipiente, dará lugar a *Los traidores*.

En principio, el uso del drama en verso por parte de Wilcock y Ocampo involucró una tendencia visible en la escena teatral anglosajona: la restauración del género denominado *poetic drama* o teatro poético²⁰⁰ practicado por diferentes dramaturgos modernos, en

profesional de arte y teatro «oficial»— durante el período 1946–1959. Señala, en ese sentido, una «miriada de dramaturgos argentinos» (2012:127–128) cuyas obras teatrales no se ajustan a los rasgos de las cuatro tendencias dominantes en Buenos Aires. Se trata, en realidad, de escritores que incursionaron ocasionalmente en la redacción de piezas teatrales. Por su parte, Beatriz Seibel incluye a *Los traidores* en el catálogo que recoge en su libro, pero esta pieza no es incluida en una formación teatral local determinada (2010:418).

¹⁹⁹Cfr. Dubati (2012:101).

²⁰⁰Por «drama en verso moderno» se entiende la restauración de convenciones propias del drama en verso inglés que tuvo lugar, aproximadamente, durante los años 40 en Gran Bretaña. Esta tradición, tan rica como amplia, parte de las tragedias greco-latinas, prosigue por el drama litúrgico medieval y se extiende hasta el teatro isabelino con algunas tentativas de restauración por parte del romántico inglés Algernon C. Swinburne. No obstante, en general, a Eliot se le reconoce la «teoría» del teatro en verso moderno, así como el proyecto de restaurar el uso de la poesía en el drama moderno. Además, otros dramaturgos ingleses —Christopher Fry y Archibald MacLeish— prosiguieron esta tendencia en la escena londinense. Desde luego, los anglosajones no fueron los únicos en incurrir en el drama en verso en Europa durante el siglo XX. Jean Cocteau, en Francia, y Federico García Lorca, en España, son casos de dramaturgos que recurren ocasionalmente al verso en el escenario (Hinchliffe, 2019). No obstante, si bien existe una tradición del drama en verso occidental, parece claro que el antecedente inmediato, para Wilcock, es el drama en verso en lengua inglesa —incluyendo obras dramáticas de autores irlandeses, americanos, británicos y, en particular, el encarnado por Eliot—.

especial por el ya mencionado Yeats²⁰¹ y por Eliot.²⁰² Años antes de *Los traidores* y de la inicial incursión de los poetas en el teatro, se publicó la colección de ensayos de Eliot titulada *Poetry and Drama* (1951) que recogió una serie de reflexiones del poeta británico acerca del género y de su propia escritura dramática reciente.²⁰³

Así, en ese compilado, Eliot justificó por qué es necesaria la restitución del drama en verso y por qué puede ofrecer mayor eficacia en términos formales que el teatro en prosa (1951:11–12).²⁰⁴ Para Eliot, el principal efecto del discurso dramático debe ser «inconsciente» en la medida en que el espectador no debe percibir su condición de prosa o de verso. Por este motivo, consideró necesario evitar la alternancia de la prosa o del verso en una misma obra dramática puesto que el espectador percibe el medio de expresión.²⁰⁵ A su vez, postuló que el lenguaje poético confería mayor densidad a la escena teatral. Por el contrario, el empleo de la prosa teatral en forma excesiva tendería a ser anodino y banal.²⁰⁶ Aunque sin mayores ornamentos, el verso ha de ser un medio de

²⁰¹En el género del *poetic drama* practicado por el dramaturgo irlandés predominan escenas simbólicas o alegóricas, de carácter alusivo, recitación libre de realismo y una modulación musical. Al igual que en Eliot, la palabra poética debía poder evocar una realidad más trascendente que la convención teatral realista y naturalista basada en el diálogo en prosa (Bertinetti, 2001; Hinchliffe, 2019).

²⁰²Tras su consagración como poeta y ensayista de vanguardia, T. S. Eliot publicó y representó numerosas piezas teatrales —*Sweeney Agonistes* (1932); *The Rock* (1939); *Murder in the Cathedral* (1935); *The Family Reunion* (1939); *The Cocktail Party* (1949); *The Confidential Clerk* (1954) *The Elder Statesman* (1959)— que reintrodujeron el drama en verso en Reino Unido.

²⁰³En sus primeras obras dramáticas, Eliot partió de una tradición teatral medieval en Inglaterra conocida como *Miracles Plays*. Modernamente, en el Festival de Canterbury, Eliot tuvo ocasión de participar con su pieza intitulada *The Rock* (1924). Así, según Sarkar (2006:1–25), las obras dramáticas del dramaturgo inglés presentan un cierto proceso: desde la religiosidad ceremoniosa de *The Rock*, *Sweeney Agonistes* y *Murder in the Cathedral* a la adaptación del verso de escenas cotidianas en *The Cocktail Party*, *The Family Reunion*, *The Confidential Clerk* y *The Elder Statesman*. No obstante, en dicha evolución, prevalecieron dos aspectos centrales en el proyecto de restauración: la adaptación del verso al público moderno y la predicación del contenido moral-religioso a través del empleo del lenguaje poético en la escena. En su teatro, Eliot dramatiza la situación moderna del ser humano bajo la alienación y la carencia de un sentido último, pero también la reconciliación con lo divino, cuyo significado ético y religioso tiende a ser expresado en verso. De este modo, Eliot procuraba elaborar un teatro que equilibrara lo poético con lo prosaico y lo espiritual con lo cotidiano (Bertinetti, 2001).

²⁰⁴Eliot entiende que el uso del verso no consiste en decorar el discurso sino en resaltar la emotividad de la acción dramática. A su juicio, tanto la prosa como el verso responden a un fin y ambos son igualmente artificiales.

²⁰⁵La mezcla de verso y prosa en escena subraya la artificiosidad del verso. En ocasiones, el pasaje en verso puede señalar las diferencias de clases sociales (en el teatro clásico los señores hablan en verso y los criados en prosa) o entre la realidad y la ficción teatral cuando se presenta el tema del teatro dentro del teatro (Hinchliffe, 2019). Para Eliot, este efecto de contraste se aprecia en el teatro isabelino (1951:14), ya que los autores aspiraban deliberadamente a producir la alternancia entre una realidad sublime y una realidad grotesca, una que perteneciera al verso y otra a la prosa (Kuna, 1968).

²⁰⁶La prosa tiende a lo superficial y a lo efímero, a lo particular; la poesía, lo universal y, por consiguiente, permite introducir en el teatro distintos planos de realidad, volviendo más compleja y estratificada la representación escénica. Por esta razón, aunque *Poetry and Drama* —y el conjunto de piezas teatrales eliotianas— parta de convenciones del teatro isabelino, se aparta de este en varios puntos, a saber: propone evitar la alternancia entre la prosa y el verso, salvo excepciones; escribir las escenas enteramente en verso; utilizar un lenguaje poético neutro, ni demasiado tradicional ni demasiado coloquial, aceptable a la audiencia británica prescindiendo del llamado «verso blanco» o versificación tradicional isabelina. En suma, el

expresión para intensificar el drama y, como tal, debe permanecer imperceptible. Por lo tanto, es necesario escribir en verso a partir de un lenguaje relativamente coloquial, no demasiado afín a la tradición literaria, pero tampoco demasiado afín al habla oral.

Es claro que, al priorizar el verso por sobre la prosa, Eliot aspiraba a que la audiencia moderna se acostumbrara a la escucha del verso y al significado moral y religioso que este debía transmitir. En ese sentido, su modelo de drama aspiraba a constituirse en el vehículo idóneo de una trasmisión de valores y de creencias por parte del autor.

Por su parte, al adoptar el *poetic drama*, Wilcock y Ocampo se detienen en la preeminencia del verso en el lenguaje teatral cuyo modelo por antonomasia era por entonces el teatro de Eliot. Este género textual se adaptó en desmedro del teatro realista moderno representado mayormente por Henrik Ibsen y Bernard Shaw quienes se encontraban más bien inclinados a la prosa.²⁰⁷ Esta afinidad electiva marca la impronta no realista del teatro de Wilcock el cual —si bien no prescindirá del todo de la prosa— se caracterizará por intercalar lo fantástico, lo sublime, lo grotesco y lo satírico a través de una mixtura estilística.²⁰⁸ Sin embargo, *Los traidores* —y, como se verá en los próximos apartados, el teatro de Wilcock en general— mantiene una relación ambivalente con respecto a los postulados de *Poetry and drama*.

Por una parte, es apreciable que Wilcock y Ocampo regresan a la tradición del drama europeo a través de la versificación tradicional del lenguaje poético de la Generación del 40. En su elaboración, se evidencia un procedimiento particular: la (auto) cita de poemas o versos de la propia producción literaria del autor. Este procedimiento —escribir un poema, reescribirlo, borrar su título y su fuente de origen e incorporarlo al texto teatral como parte de la recitación del parlamento de un personaje— será característico de las piezas teatrales de los años 50 que se publicarán en *Teatro in prosa e versi* y aún en textos posteriores.

«verdadero fin» de la poesía dramática es presentar la acción y la palabra dramática en forma perfectamente coordinada y musical, aunque sin perder el contacto con el mundo moderno y cotidiano.

²⁰⁷En la escena anglosajona, el modelo del teatro realista se adjudica a Bernard Shaw. Por el contrario, Eliot y sus postulados acerca del teatro representarían una breve reacción frente a la tendencia de escribir teatro en prosa. Según Hinchliffe, los románticos ingleses intentaron inicialmente restaurar la tragedia en verso, pero esta reacción anti-realista alcanzó también a Yeats y a Eliot, quienes situaron la declamación del verso en el contexto del mundo ordinario y alienado de la vida moderna. Sin embargo, el ataque del teatro en verso al naturalismo de Ibsen fue relativamente breve puesto que pronto dio paso a lo que, ya en los años 50, asomaba en el teatro europeo: el llamado teatro del absurdo, en especial Ionesco y Beckett (2019).

²⁰⁸Cabe indicar que cierta oscilación entre la prosa y el verso y entre lo cómico y lo dramático se encuentra en la base de algunas obras isabelinas. Eliot, en cambio, intenta un teatro puramente poético, sin mayor inscripción de pasajes en prosa en oposición al naturalismo de Shaw e Ibsen. Cfr. Hinchliffe (2019).

En *Los traidores*, la auto-cita de textos poéticos sirve a la composición del verso de acuerdo con las convenciones de la poesía juvenil de Wilcock. Esta reutilización de poemas juveniles comprueba un cambio estético análogo al apreciable en el último poemario del autor, *Sexto*. En general, los poetas recurren a algunas de las convenciones caras a las tendencias neorrománticas de la poesía argentina de los años 40 (la confidencia sentimental, la elegía y el canto sentimental, la exaltación de valores trascendentes, la vida contemplativa o intelectual del hombre de letras). A su vez, la estructura neoclásica del drama se asocia a esta retórica del verso —en particular, la división por actos y cuadros; la aparición de las Euménides en el prólogo introductorio; el tono y el registro elevado asociado a lo trágico, así como el argumento romano tratado—. Así, en conjunto, el resultado compositivo parece obedecer a los postulados expuestos en *Poetry and Drama*: un teatro de estilo sobrio, poético y elegante, con componentes reeditados de la tragedia grecolatina y el teatro isabelino.

Por otra parte, tras la aparición *Los traidores*, Ernesto Schoo —crítico teatral y colaborador habitual de la revista *Sur*— observó, en una reseña publicada en la revista de Victoria Ocampo, que la pieza, pese a ser un drama digno del talento de sus autores, carecía de naturalidad. Juzgó a la obra una «tragedia poética» y resaltó su «lirismo refinado» (1956:97), pero señaló también una «falta de realidad dramática» (1956:98). Esta «falta de realidad dramática» se relaciona con la artificialidad de la declamación en verso en detrimento de la «teatralidad» de la acción dramática. El episodio romano tratado en la tragedia —situado distante en el espacio-tiempo— vuelve verosímil la declamación en verso de los personajes y, por tanto, el empleo del lenguaje poético en la escena. Pero, a diferencia de un teatro en prosa con un componente realista, procura colocarse en un ámbito en el que reluzca dicho lenguaje menos que la acción dramática en cuanto tal.

Las objeciones de Schoo no hacen sino sugerir en qué medida Wilcock y Ocampo procuraron desarrollar la tesis de *Poetry and Drama* resaltando el componente poético en el drama mediante la recuperación del estilo de su poesía neoclásica. No obstante, la crítica de Schoo no termina de reparar en otros aspectos que distinguen a *Los traidores* y que, en principio, trasgreden la preceptiva de Eliot.

En efecto, en ocasión de un estudio sobre la circulación de la obra de Eliot en Argentina, Fabián Iriarte observó (1997:33):

Poetas ambos, ambos traductores de poesía inglesa, Wilcock y Ocampo recrean un episodio romano, siguiendo el consejo de Eliot acerca de la discreción en el uso de recursos poéticos en

el drama. La obra está teñida, sin embargo, de un tono de farsa, de ironía, aun de absurdo, de *nonsense*, de grotesco que llama la atención; incluso la dicción es una mezcla irreverente de “antiguo” y descaradamente contemporáneo.²⁰⁹

Si bien Iriarte no profundizó esta tesis, su observación destaca un componente de cierta importancia para comprender la escritura dramática de *Los traidores*. En Wilcock, este componente satírico–grotesco remite al cambio estético iniciado en *Sexto* y se caracteriza por la hibridación del texto a través de la alternancia de tonos, registros, estéticas y estilos literarios. Esta alternancia de planos de realidad —que oscilan entre lo dramático y lo cómico— supone, como en el poema de *Sexto*, introducir el elemento disruptivo y anti-clásico en la propia forma clásica del drama en verso europeo. En ese sentido, al menos en lo que respecta a la trayectoria de Wilcock como poeta y dramaturgo, *Los traidores* se encuentra orientado hacia una pluralidad estética o estilística que marcará, junto a su último poemario y los primeros cuentos en castellano, la producción literaria de los años 50.

Asimismo, aunque el humor satírico–grotesco puede remontarse al teatro isabelino y a su alternancia de estilos teatrales, algunos procedimientos —pasajes de *nonsense* compuestos de juegos de palabras y la ausencia de lógica en la acción dramática en parlamentos de personajes que encarnan una representación de la estupidez humana— exceden y escapan al ideario teatral de Eliot y encierran, en realidad, una remisión a la literatura del *nonsense*.²¹⁰

²⁰⁹Iriarte pone énfasis en la relevancia que algunos escritores argentinos le asignaron a la figura de Eliot. Que la obra de Eliot era conocida parece confirmarse a través de las traducciones publicadas durante los años 40 y 50, así como el homenaje de la revista *Sur* en noviembre de 1948 (n°169) debido a la obtención del Premio Nobel en ese año. Según Iriarte, en 1952 se publica la traducción de *Poetry and Drama* a cargo de Jorge Zalamea para Emecé. Además, en 1951 Vicente Gaos publicó en España su versión de *The Four Quartets* para la editorial Rialp y en 1956 Wilcock hizo lo propio para la editorial Raigal. Wilcock había publicado también en su revista *Disco* una versión de «The Love Song of Prufock» (1946g:3–8). De ahí que, tal como ocurría con el modernismo anglosajón en la poesía, la figura de Eliot adquirió relevancia en el proyecto del teatro en prosa y en verso del escritor argentino durante los años 50.

²¹⁰A propósito de la cuestión del *nonsense* en la poesía británica victoriana, Eliot, en su ensayo «The Music of Poetry», retoma el ejemplo del poeta Edward Lear, cuya poesía, según el crítico anglosajón, no es un «sin sentido» sino una «parodia del sentido» (1942:29), es decir, representar —a través de juegos de palabras, malentendidos, ironías y aparente inconexión lógica— el carácter arbitrario y convencional del lenguaje. En ese sentido, el *nonsense* plantea, de forma problemática, la relación entre el sentido y la cosa; entre la palabra y el mundo. Eliot entiende que el *nonsense* está presente en todo tipo de literatura; pero, al ser empleado en forma recurrente, pone la atención en la naturaleza del lenguaje como tal. Además de Lear, suele asociarse a Lewis Carroll la literatura *nonsense* anglosajona con sus dos novelas más conocidas, *Alice in the wonderland* (1865) y *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), novelas en línea con el proyecto autorial de Wilcock en Italia.

En lo que concierne a *Los traidores*, este procedimiento es parte intrínseca de su humor satírico, pero su realización formal máxima, tanto en la poesía como en el teatro del autor, radicará en el poemario *La parola*

No obstante, además de los antecedentes en lengua inglesa, este componente parece encerrar asimismo una lectura de los dramaturgos conocidos bajo el rótulo de *Nouveau Théâtre* francés, en especial de Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Jean Genet, cuyas obras comenzaron a circular con mayor visibilidad en la década del 50.²¹¹ Esta estética del absurdo contribuyó a los bruscos cambios de tono y de registro entre los personajes menos nobles del drama y permitió introducir la comicidad o la hilaridad en el marco de la tragedia.

En suma, Wilcock y Ocampo combinaron una estructura o forma teatral clásica —el drama en verso europeo en su variante anglosajona— con el estilo lírico neoclásico en su variante argentina. Sin embargo, al mismo tiempo, los poetas introdujeron un lenguaje de la ironía, de la farsa y del grotesco que volvió oscilante y estratificado a este texto teatral. Esa conjunción de estilos teatrales contrastantes y alternantes, que extrañan el fondo clásico del drama, es lo que distingue a esta obra de los preceptos de *Poetry and Drama* del cual, sin embargo, y al menos en parte, procede. En ese sentido, la oscilación entre lo grave y lo ridículo, lo refinado y lo grotesco, la solemnidad y la ironía acercan a Wilcock y a Ocampo a los isabelinos más bien que a la búsqueda estético-moral de Eliot, ya que *Los traidores* prevé una superposición de planos de realidad, no la trasmisión de una verdad moral y religiosa a la manera del maestro anglosajón.

En síntesis, considerando a *Los traidores* en la producción literaria de los años 50, del mismo modo en que el poeta inicia una autocrítica y un distanciamiento con respecto a su poesía juvenil en *Sexto*, al iniciarse como dramaturgos, Wilcock y Ocampo transforman el género del drama en verso al incluir variaciones en el estilo predominantemente lírico del teatro eliotiano. Al mismo tiempo, el lenguaje satírico-

morte (1966) y en la obra teatral de un acto titulada «L'agonia di Luisa e le aventure di Gilgamesh alla televisione» (1965) incluida *a posteriori* en *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (1982).

²¹¹En forma similar al movimiento conocido como *Nouveau Roman* francés, el llamado *Nouveau Théâtre* reunió autores teatrales singulares que, sin integrar una corriente o escuela determinada, llevaron a cabo procedimientos de ruptura respecto del teatro tradicional, el cual se había revelado insuficiente para abordar la experiencia de lo catastrófico tras la Segunda Guerra Mundial. En especial, las obras dramáticas de Samuel Beckett (1906–1989), Arthur Adamov (1908–1970), Eugène Ionesco (1909–1994) y Jean Genet (1910–1990) subvierten las categorías teatrales habituales. A nivel general, entre las mutaciones estéticas y técnicas, esta forma teatral se caracterizó por privar de un sentido lógico e intrínseco a ciertos elementos típicos del teatro realista o naturalista —la palabra y el diálogo escénicos; la continuidad lógica de la trama; el estatuto del personaje y de la acción dramáticos—; la reducción de la representación a ciertos elementos mínimos: el diálogo sin acción, el silencio, la austeridad extrema del vestuario, de los objetos y del escenario; y, en particular, la ausencia de un significado ideológico o trascendente último y aún de la trama o historia representada. En particular, Wilcock atiende a sus procedimientos recurrentes —diálogos que giran sobre sí mismos; malentendidos entre interlocutores y juegos de palabras; la no sucesión lógica de la acción dramática y la interferencia constante de expresiones relacionadas con el *nonsense*—, los cuales remiten a la desaparición o privación de un fundamento en el lenguaje y de su imposibilidad de significar plenamente la experiencia de lo humano (Bergez et al., 2020).

grotesco asociado a recursos del absurdo se aprecia en los cuentos publicados en las revistas literarias en los años 50 y en los artículos de *Ficción y Tempo Presente* que — según se examinó con anterioridad— constituyen el material del proyecto autorial que precedió a la publicación de los primeros libros italianos de Wilcock. *Los traidores* muestra, por consiguiente, un momento de transición del escritor y la emergencia de su obra teatral en verso que proseguirá en el resto de su producción teatral.

Con todo, en los años previos a la publicación de *Teatro in prosa e versi* (1962a),²¹² el texto de *Los traidores* fue sometido a la autotraducción por parte del autor a fin de que pudiera ser incluido en el volumen. La movilidad del texto implicó una reescritura de distintos pasajes y el reemplazo de su título original por el de «Giulia Domna». Así, se verifican distintos cambios textuales a nivel formal: desplazamiento y eliminación de escenas, adiciones o supresiones de pasajes del drama y distintos agregados de orden dramático (acotaciones e indicaciones escénicas). Asimismo, el título *Los traidores* pone énfasis en la acción dramática de los hijos de Giulia Domna quienes se disputan la herencia del poder en Roma. En cambio, en la versión italiana —«Giulia Domna»— el énfasis es puesto sobre la propia protagonista de la tragedia. Estos cambios textuales indican que la reescritura del texto castellano formó parte del proceso creativo, modificando pasajes de la obra dramática.²¹³

No obstante, la reescritura no trastoca la estructura general de la tragedia, es decir, la mixtura de estilos teatrales que la caracteriza. En la versión italiana, la alternancia de los estilos no sólo se mantiene, sino que, en algunos pasajes, se intensifica o se resalta a través del agregado o supresión de elementos textuales como parte del proceso creativo general al que fue sometido el texto previo a la edición. De esta manera, en las lamentaciones de «Giulia Domna» y de sus plañideras persisten las huellas de la tendencia a la elegía y al canto fúnebre del neorromanticismo argentino y de los poemas juveniles de Wilcock.²¹⁴ Además, la modulación elegíaca y sentimental se aprecia en el canto amoroso de Cinera,

²¹²De ahora en adelante, *Teatro*.

²¹³María Belén Hernández González (2022) analizó el componente humorístico presente en *Los traidores* y destacó el trabajo con respecto a los procedimientos de la ironía, el absurdo y el humor satírico, señalando que la versión italiana adquiere mayor carga de comicidad. A su vez, Daniel Raffini (2022) realizó algunas observaciones similares. El crítico italiano observó que la obra teatral presenta una conjunción entre el estilo trágico clásico y el estilo cómico asociado al grotesco, al fantástico y al absurdo con el fin de satirizar el gobierno peronista en Argentina. En cambio, «Giulia Domna» constituiría una versión depurada de su componente político que, por fuera del campo literario argentino, intentaría volverse más realista a fin de volverse aceptable al lector local.

²¹⁴El género elegíaco es empleado tras la muerte de Settimio Severo (1962a:234).

amante de Bassiano, heredero del trono romano (1962a:239); y en la inscripción del *topos* del amor clásico entre Augusta y Alejandro (1962a:245).

Por otro lado, en contraste con los pasajes líricos, las sucesivas intervenciones de los médicos, del Mago, de los cocineros y de los pretorianos —personajes más humildes y secundarios que intervienen ocasionalmente en la tragedia— tienden a recurrir a un registro y tonos más bien bajos ligados al humor satírico y al absurdo. Además, el coloquio cómico entre Bassiano y los embajadores (1962a:255) y entre los pretorianos (1962a:258) son reescritos en «Giulia Domna» a través del agregado y supresión de fragmentos de los coloquios, una modulación que rescata la estética de *Los traidores*.

Así, la reescritura del texto castellano —aún en sus variantes formales— no hace sino resaltar e intensificar la alternancia de estilos teatrales. En «Giulia Domna», por consiguiente, persistieron las huellas de la poesía lírica, reflexiva y refinada de las composiciones juveniles de Wilcock y de Ocampo, pero no sin la exploración creciente de la estética del absurdo, del *nonsense*, de la ironía y del grotesco que llevaron a cabo los poetas argentinos.

Ahora bien, tanto la autotraducción como la reedición desplazaron al texto de su contexto de partida y lo introdujeron en nuevas condiciones de producción de la obra teatral. En efecto, la autotraducción de *Los traidores* supuso —análogamente a lo que ocurrió con los cuentos, los artículos y los poemas del período— un *retorno* a una producción teatral en castellano que Wilcock venía escribiendo en la década del 50. Este procedimiento consistió, en términos generales, en recuperar una versión previamente redactada en castellano y reescribirla en lengua italiana para someterla a correcciones junto a miembros de la editorial Bompiani para su ulterior publicación en libro.

Si bien la autotraducción de las piezas teatrales es atribuible al autor, la práctica no tuvo lugar en forma aislada y solitaria sino en intercambio con la editorial, a través del envío y devolución de manuscritos para su puesta en edición.²¹⁵ De esta manera, la práctica se orientó no tanto a modificar la forma literaria de *Los traidores* sino, por el contrario, a mantenerla y a ponerla en diálogo con la escena teatral en Italia.

En el caso específico de *Los traidores*, tratándose de un texto ya editado en Argentina, la autotraducción al italiano presupuso, además, la re-edición de la obra dramática. Así, mientras el resto de las piezas que componen el volumen aparecieron públicamente por

²¹⁵A propósito de esta cuestión, se consultó la correspondencia de Wilcock con Valentino Bompiani y con el asesor editorial, Sergio Morando, localizada en el *Archivio Bompiani* perteneciente al *Archivio della Fondazione Corriere della Sera*.

primera vez en italiano, *Los traidores* fue, por su parte, objeto de una re-configuración editorial que tuvo implicancias tanto en su movilidad textual como material.

4. 2. El programa cultural de Bompiani y las características materiales del *Teatro*

Entre 1960 y 1961, Wilcock preparó los manuscritos del *Teatro* en sus tratativas con Bompiani. El autor alude al trabajo de reescritura de los manuscritos y a la colaboración con Valentino Bompiani en la correspondencia con la condesa Bianca Borletti.²¹⁶ Sabemos, a este respecto, que, de tales manuscritos, sólo se encontraba publicada la pieza *Los traidores* por parte del sello Losange hacia el año 1956 puesto que el resto del material permaneció inédito hasta su edición en libro en 1962. En palabras del albacea de la obra de Wilcock: «Todo el libro fue redactado originalmente en castellano. A mediados de los años 50. No solamente en Buenos Aires, sino también durante su viaje en Londres y su primer viaje a Italia». Efectivamente, el *Teatro* formaba parte de una producción literaria —en lengua castellana y parcialmente inédita— que el autor venía escribiendo durante los años 50 de forma contemporánea a su narrativa breve y a su poesía, en el marco de los traslados sucesivos a Europa. Así, al igual que el caso de *Luoghi comuni*, a excepción de *Los traidores*, las obras que componen el *Teatro* —«Didone», «La famiglia» y el ciclo de actos únicos de «La notte di San Giovanni»— sólo vieron la luz en el volumen italiano.

Puesto que esta producción teatral permaneció en castellano y en parte inédita, la autotraducción procuró la aceptabilidad de este material con respecto al nuevo lector. En otras palabras, traducir y editar sus piezas de teatro supuso, para Wilcock, ordenar un bagaje de textos aún dispersos y sin publicar para darse a conocer como dramaturgo en una lengua y cultura diferentes. En esta tentativa, al incluir a *Los traidores* entre las piezas que componen su *Teatro*, reconfiguró su obra teatral ante un lector que todavía ignoraba a un escritor emergente y sin mayor reconocimiento en la escena teatral italiana.

²¹⁶Este epistolario fue publicado por Anna Longoni (2001) y procede del fondo manuscrito de *Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* de la Università degli Studi di Pavia. Bianca Borletti fue una condesa y esposa de Romualdo Borletti, hijo de Senatore Borletti, importante empresario milanés que financió el desarrollo de la editorial de Arnaldo Mondadori y ejerció diversas formas de mecenazgo cultural. Bianca Borletti auspició, por su parte, el desarrollo de teatros, galerías de arte, museos y bibliotecas en la Milán en los años 50 y 60. Brevemente, Wilcock alude asimismo a la reescritura de «Didone» en determinados pasajes de la correspondencia con la escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2021:130–156).

El *Teatro*, a su vez, —tal como se interpreta de la correspondencia Wilcock–Bompiani— fue resultado de la política de autor desplegada por su sello editor durante el trienio 1960–1962. Así, tras *Il caos* y *Fatti inquietanti*, el *Teatro* culminaba el ingreso del escritor al catálogo Bompiani, si bien el plan inicial había previsto la publicación de obras literarias ulteriores.

En la correspondencia mantenida entre Wilcock y los miembros de la editorial Bompiani, se desprende que el plan de publicación de los libros del autor comprendía la publicación de una novela (*Il tempio etrusco*), *Lo stereoscopio dei solitari* y el poema largo *I tre stati*. Si bien este plan no fue concretado, es indicativo de la importancia asignada a Wilcock como autor de la casa y al interés por posicionarlo como referencia de la literatura en italiano.

Con todo, el *Teatro* perteneció al programa de incentivo a la dramaturgia que Valentino Bompiani había comenzado a desplegar ya durante los primeros años del período de posguerra. Entre las medidas tomadas por el empresario editor se destacó la adquisición, en 1947, de la revista *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo* en un acuerdo comercial con sus fundadores originales. Esta publicación periódica se abocó al mundo del teatro y del espectáculo y fue prolífica en artículos, reseñas, guiones y textos dramáticos relacionados al catálogo de la casa editorial.²¹⁷ A su vez, el editor fundó una agencia dedicada a la adquisición de guiones (*Ulisse*) para ser representados en los palcos europeos e italianos y confiarlos a la dirección de Giulio Pacuvio.²¹⁸

Además, en 1946, la iniciativa del editor relativa a organizar una colección específica de obras teatrales dio lugar a «Pegaso Teatrale» —en correlato a la de narrativa, «Pegaso Literaria»— y destinada a dramaturgos italianos —Brancati, Savini, Bontempelli— pero también extranjeros —en el que se reunieron obras tradicionales de Occidente (Sófocles, Esquilo y Eurípides traducidos por Salvatore Quasimodo; Lope de Vega y Calderón de la Barca; Molière) y además piezas contemporáneas de las escenas anglosajona y francesa como T. S. Eliot, Albert Camus, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Henry de Montherlant,

²¹⁷La revista fue fundada en Génova en 1946 por parte de Gian Maria Guglielmino e Ivo Chiesa quien la dirigió hasta 1951. En 1947 fue adquirida por Valentino Bompiani quien la mantuvo hasta 1976. Tras Ivo Chiesa, el director fue el propio Bompiani y como jefe de redacción tuvo al reconocido traductor y crítico teatral Franco Quadri. Con el tiempo, Tullio Kesich se haría cargo de la dirección de la publicación.

²¹⁸Cfr. Piazzoni (2007:324–326).

Jean–Paul Sartre, Archibald MacLeish.²¹⁹ Por otra parte, Bompiani difundió antologías de teatro extranjero a cargo de personalidades especializadas en la materia.²²⁰

Años después, a fines de los 50 y comienzos de los 60, la casa editorial editó obras completas de dramaturgos reconocidos. Si bien Wilcock se encontraba todavía en una fase emergente de su trayectoria autorial, la forma de edición de su *Teatro* se encontraba en línea con el criterio de los libros de *opera omnia* en la medida en que recogían la totalidad de su producción teatral todavía existente. Así, su *Teatro* presenta características materiales similares a la obra reunida de Vitaliano Brancati (1957), Fernand Crommenlick (1957), T. S. Eliot (1958), Alberto Moravia (1958), Albert Camus (1960) y Joseph Conrad (1965) así como las piezas *Il Cardinale di Spagna —Port Royal* (1961) de Henry de Motherlant. De manera semejante a Moravia y Brancati —autores representativos de la casa—, el *Teatro* fue presentado bajo la forma de un volumen que recogía la entera producción teatral en lengua italiana del autor.

A través de este programa cultural, Bompiani se convirtió en uno de los sellos principales de publicación de teatro en Italia.²²¹ En primer lugar, esta orientación de su catálogo se debió al interés particular de Bompiani por el teatro y por su relación con el ambiente teatral en la ciudad de Milán.²²² En segundo lugar, a través de la agencia *Ulisse* y de la revista *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, el sello gestionaba la representación de sus obras en el cine o en los palcos italianos, de manera que intervenía en la celebración de espectáculos y en la promoción de dramaturgos y guionistas, entre ellos el propio Wilcock.²²³

²¹⁹Cfr. Piazzoni (2007:323–326).

²²⁰Sobresalieron *Teatro tedesco* (1946) a cargo de Giame Pintor y Leonello Vicenticini, *Teatro religioso del Medioevo* (1949) a cargo de Giangranco Contini, *Teatro spagnolo* (1949) a cargo de Eliot Vittorini, *Teatro elisabettiano* (1951) a cargo de Alfredo Orbetello, *Teatro ruso* (1955) a cargo de Ettore Lo Gatto y *Nuovo teatro americano* (1963) a cargo de Furio Colombo.

²²¹El lanzamiento de novedades editoriales iba aparejado a la búsqueda de colocar material en un público lector expansivo, cada vez más sectorizado y con capacidad adquisitiva creciente (Ferretti, 2004; Ragone, 2005; Cadioli y Vigini, 2018). En ese sentido, el caso de la edición de *Teatro in prosa e versi* no difiere de la política de la editorial con respecto a otras colecciones de los años 60 y en las que se apuntaba a la ampliación del número de título y autores, así como del número de tiradas por cada edición en libros confeccionados en modo discreto y económico. La confección discreta contribuía a la ampliación de la oferta y de la tirada, permitía el ingreso de nuevos talentos y la renovación del catálogo en un momento en el que Bompiani se distinguía respecto de sus competidoras —Rizzoli, Mondadori y Feltrinelli que apostaban a la narrativa *best-seller*— a través de la narrativa extranjera, de las obras de pensamiento y del teatro. Para el caso específico de Bompiani, cfr. Piazzoni (2007).

²²²Bompiani compuso como dramaturgo las obras *L'amante virtuosa* (1931), *Tre atti a tempi scompasti* (1945) y *Lamento d'Orfeo* (1961). Su obra teatral fue recogida en los volúmenes *Tre commedie d'amore*, *Tre commedie di disamore* y *Tre commedie di confusione*. Con relación a su actividad como dramaturgo y su afición al teatro, cfr. Scarlini (2022).

²²³Si se consideran, en conjunto, la publicación del *Teatro* por Bompiani, la actividad en el Festival de Spoleto —Wilcock participó con su obra «Il Brasile»—, la relación con personalidades de la escena teatral

Por consiguiente, el *Teatro* no supuso en absoluto una obra aislada, sino que procedió de un preciso sentido de elaboración del catálogo y de la identidad de la editorial. De hecho, además de la publicación de este volumen, la editorial brindó una plataforma al autor: su colaboración en la revista *Sipario* registraron tres obras teatrales y una serie de artículos de opinión a propósito de los espectáculos en Italia.²²⁴ Asimismo, en 1965, participó de una encuesta realizada por la propia revista a escritores distinguidos de la península — sobre la que se volverá en el siguiente apartado—.²²⁵

Si, como ocurre con el *Teatro* de Moravia o el *Teatro* de Eliot, el volumen de Bompiani debía recoger la entera producción teatral de un dramaturgo, los textos escritos en los años 50, al ser seleccionados y reescritos por Wilcock en lengua italiana, adquirieron un nuevo ordenamiento con respecto a un nuevo público. En ese sentido, el *Teatro* transformó material y textualmente los manuscritos teatrales y, en especial, a *Los traidores*.

En forma análoga a los casos de *Il caos* y de *Fatti inquietanti*, la edición de Bompiani se caracterizó por una escasa información bio–bibliográfica a propósito del dramaturgo argentino y de la obra teatral. No figuran a este respecto eventuales notas aclaratorias, títulos extranjeros o referencias de fuentes textuales. En esa línea, el volumen no mencionó la existencia de una traducción o de un traductor en la cubierta, contracubierta o en las páginas de crédito del libro, el cual se encuentra asimismo desprovisto de un prólogo o de una introducción a la obra. Por otra parte, no ofreció datos bibliográficos a propósito de una publicación en castellano previa a la tragedia «Giulia Domna» —*Los traidores*— o de los manuscritos que antecedieron a «Didone», «La famiglia» y el ciclo de «La notte di San Giovanni». Análogamente, no se refieren datos biográficos relativos a los traslados del autor a Europa o a la composición de las piezas teatrales durante mediados de los años 50. Así presentado, la edición del *Teatro* parece ignorar la producción teatral en castellano, abriendo un hiato entre la poesía juvenil de Wilcock y los primeros libros en italiano del autor.

a Milán y los artículos en el *Il mondo* y *Sipario* es posible comprobar que el escritor contó con instancias para emerger como dramaturgo y recibir, aunque de modo discreto, algún reconocimiento en Italia durante este período inicial de su actividad.

²²⁴En *Sipario*, aparecieron «Il Brasile: atto único», año 14, número 175 (1960b:53–57) que aparecería con posterioridad en el ciclo «La notte di San Giovanni» en el *Teatro*. Por su parte, «L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione» (1967a:40) y «Sei atti unici senza parole» (1967b:60–63. 49) pasan a integrar la colección *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (1982).

²²⁵«Gli scrittori e il teatro», *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo* (1965f:2). El debate se extiende hasta el número 232–233 (agosto–septiembre 1965).

Pese a todo, en la solapa del libro, la editorial colocó una breve reseña de las piezas incluidas en el volumen y, al mismo tiempo, citó un pasaje de un artículo titulado «Teatro in prosa»²²⁶ en el que el dramaturgo argentino resumió su ideario:

Dado que se trata de obras en gran parte en verso, polémica respuesta a las varias perplejidades del teatro moderno, recordaremos lo que tuvo a decir el autor, en otra sede, sobre este difícil género literario: “Donde no existe una tradición fija de teatro en versos regulares, la poesía dramática deberá ser lo suficientemente fluida para parecer más bien un discurso en prosa; o bien, la prosa deberá condensarse y refinarse hasta llegar a ser, si es posible con la ayuda plástica de la acción escénica, algo muy similar a la poesía. Los dos procesos tienden al mismo plano ideal: un teatro representable, memorable y trascendente; de los cuales los ejemplos no son muchos, pero coinciden todos con los únicos ejemplos de buen teatro contemporáneo.

La solapa enfatizó la poética del teatro en prosa y en verso de Wilcock —se volverá sobre esta cuestión en el próximo apartado—, pero no se señalaron relaciones con la actividad del dramaturgo previo a su arribo en Italia. De manera similar a la edición de *Il caos*, las omisiones de información bio-bibliográfica dan a entender que los textos recogidos proceden de una escritura directa y no de una intervención tanto del autor como de la editorial local. En consecuencia, la opacidad en torno a la autotraducción de los manuscritos teatrales y a la edición previa de la tragedia *Los traidores* impidió advertir que los textos provienen, en rigor, de un material escrito en los años 50, pero también de las transformaciones de este material a partir de la edición preparada por Bompiani.

En el caso específico de *Los traidores*, la edición opera una modificación con relación al estatuto de la autoría que establece Silvina Ocampo en la obra. En principio, en la edición de Losange, el nombre de la escritora argentina figura junto al de Wilcock en la cubierta del libro, nombre que la identifica claramente como coautora de la tragedia. Losange incluyó un retrato de la poeta argentina y presentó, en la página de créditos, la co-autoría de la pareja Ocampo-Wilcock. Por último, en la reseña de la contracubierta del libro se mencionó los intercambios entre ambos poetas y a la publicación conjunta del volumen.

²²⁶Este artículo aparece en el llamado «Manual de teatro» recogido por la revista *Sipario* junto a otros tantos aparecidos en *Il mondo*. La cita extraída del artículo presenta la eliminación de frases o de palabras, probablemente debido a que debía adaptarse el texto a la solapa del libro, cuya intención no es sólo informativa sino también publicitaria.

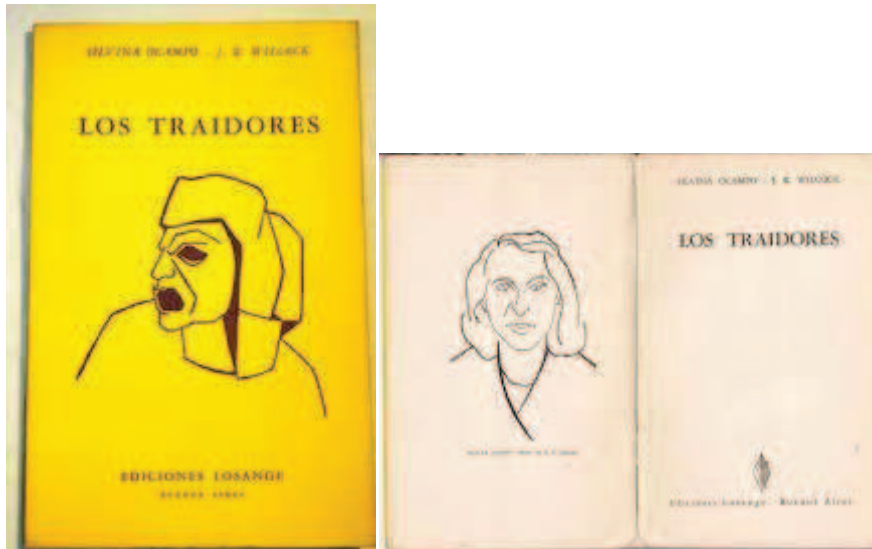


Figura 12. *Los traidores* (1956) por Losange

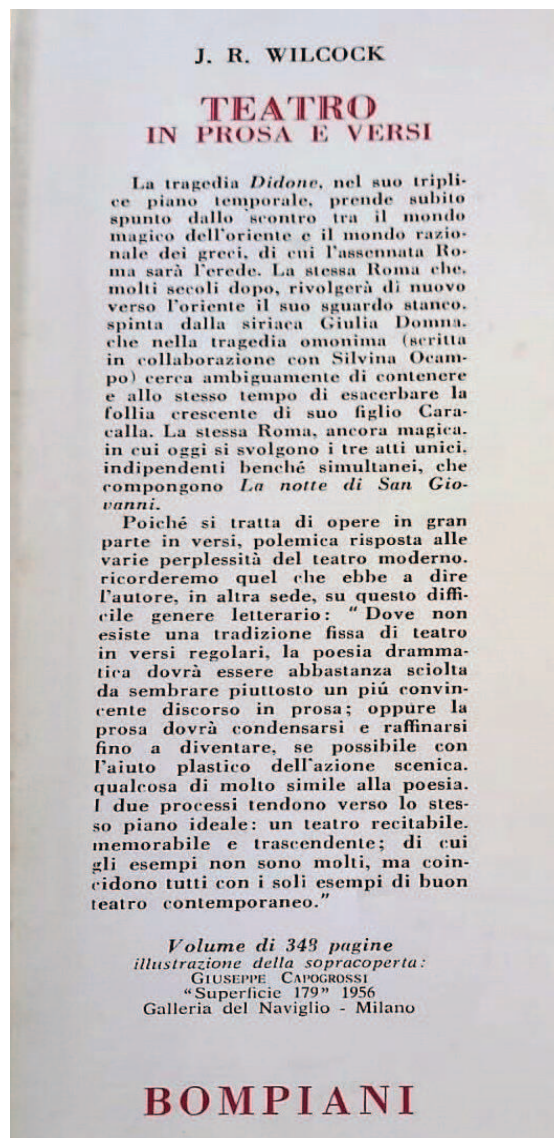


Figura 13. Solapa de la edición de Teatro in prosa e versi



Figura 14. *Teatro in prosa e versi* por Bompiani

Por el contrario, la edición de Bompiani introdujo una descripción sucinta de las piezas recogidas en el volumen. En particular, el nombre de Ocampo fue mencionado en el texto de la solapa y se le atribuyó haber colaborado con Wilcock en la composición de «Giulia Domna» aunque no de *Los traidores*:

La tragedia *Didone*, en su triple plano temporal, parte de inmediato del cruce entre el mundo mágico de oriente y el mundo racional de los griegos, de la cual la sensata Roma será la heredera. La misma Roma que, muchos siglos después, volverá de nuevo al oriente su mirada cansada, a partir de la siria *Giulia Domna* que en la tragedia homónima (escrita en colaboración con Silvina Ocampo) busca ambiguamente de contener y al mismo tiempo de exacerbar la locura creciente de su hijo Caracalla. La misma Roma, todavía mágica, en la cual hoy se desarrollan los tres actos únicos, independientes, aunque simultáneos, que componen *La notte di San Giovanni*.

Puesto que el texto de la solapa no mencionó un antecedente inmediato —*Los traidores*— así como la responsabilidad de Ocampo en cuanto co-autora de la tragedia, la posición de la poeta argentina permanece ambigua y oscura para el lector. De acuerdo con la información proporcionada por el libro, la intervención de Ocampo se habría reducido a una colaboración y no a una co-autoría tal como explicita la portada de la edición de

Losange. En consecuencia, la materialidad de la edición de Bompiani modificó «las relaciones de atribución»²²⁷ al presentar a Wilcock bajo la figura de autor del conjunto de las piezas de su *Teatro* en la cubierta del libro. La opacidad en torno al origen de la tragedia, a la existencia de una autotraducción, de una re-edición (y no de una *primera* edición como presupone la solapa del libro) y de la indeterminada colaboración de Ocampo señalan una apropiación del texto tanto por parte del autor como por parte de la editorial.

Así, en ese sentido, la reescritura de *Los traidores* supone un procedimiento similar, si no análogo, al que Wilcock ejercitara con sus textos poéticos juveniles, es decir, el auto-citado de poemas que formaron parte del drama. En este caso, se trata de una apropiación ya no parcial sino total del cuerpo del texto que además involucra la opacidad de la firma de co-autoría. El procedimiento, por lo tanto, consiste en retomar la pieza teatral en su conjunto —incluyendo los fragmentos donde Ocampo reconocía mayor autoría—, traducirla en lengua italiana introduciendo cambios textuales específicos —el título, los cambios de escena y de diálogo escénico— para, al fin, publicar la nueva versión con su firma ante un público nuevo que, con toda probabilidad, ignoraba la edición de Losange de 1956.

Por otra parte, los datos biográficos y bibliográficos suministrados por parte de la edición del libro limitan la posibilidad de deducir la existencia de una coautoría. La autotraducción y la (re) edición desarraigan al texto castellano de su primera edición y de las relaciones de co-autoría iniciales, es decir, del modo en que el texto fue elaborado, editado, reconocido e interpretado en el contexto de la literatura argentina. Una vez traducido al italiano y editado por Bompiani, el texto circula ante un lector diferente con escasos recursos para deducir, si se basa en el libro, que existe una versión argentina y que dicha versión presenta a Ocampo como coautora.

En otros términos, Wilcock seleccionó y autotradujo los textos teatrales —incluyendo el texto de *Los traidores*— en colaboración con los miembros de Bompiani para armar un volumen que, de acuerdo con el programa editorial, debía recoger la entera producción teatral del autor, pero las características materiales de la edición invisibilizan esta operación de reescritura puesto que impide a sus lectores establecer relaciones entre «Los traidores» y «Giulia Domna» así como atender a la existencia de un bagaje de textos

²²⁷Chartier distingue a las modificaciones en relaciones de atribución como una de las cinco formas de movilidad de los textos (2022:13–14). Las ediciones o re-ediciones de los textos pueden modificar el régimen de autoría, así como ocultar, falsificar o eliminar la atribución a un autor.

inéditos en castellano que precedió a la configuración de la literatura del período 1960–63.

Mientras los volúmenes que contienen el teatro reunido de Moravia y de Brancati reconstruyen la trayectoria autorial de estos dramaturgos italianos, la materialidad de la edición del *Teatro* de Wilcock cobra importancia en la medida en que determina la mayor o menor visibilidad de la reescritura del material compuesto durante los años 50. Asimismo, impacta en el régimen de atribución de la autoría de *Los traidores*. Por lo tanto, las piezas teatrales, debido a esta configuración material, fueron sometidas a la eliminación de los rasgos de extranjería para facilitar, de este modo, la asimilación de Wilcock.

Por último, puede agregarse que, al ignorar la producción poética y teatral desarrollada en forma precedente a los primeros libros italianos del autor, se impide al lector advertir que el tejido de auto-citas entre los poemas de *Luoghi comuni* y las piezas del *Teatro* remiten a una producción en lengua castellana desarrollada durante los años 50. De este modo, la opacidad del libro se extiende al tejido intertextual entre la poesía y el teatro del autor, al cual se intentará describir en los siguientes apartados.

4. 3. Los artículos sobre el teatro moderno

Al tiempo que preparaba los manuscritos del *Teatro*, en el diario *Il mondo*, Wilcock redactó una serie de artículos abocados a la dramaturgia. Dichos artículos comprenden observaciones a propósito de la estructura del drama en verso y aspectos de la representación escénica —el estatuto del personaje y del actor, el verso y la prosa teatrales, la escena y el cuadro, así como el humor y la risa en cuanto componentes técnicos—. ²²⁸ Durante la década del 60, otros tantos artículos sobre el mundo del teatro aparecieron en la ya mencionada *Sipario* y asimismo en *La Voce Reppublicana*.

En los artículos publicados en *Il mondo*, se percibe una toma de posición, por parte del autor, con respecto a los debates y a las tendencias de la escena teatral en Europa. Sus artículos ponen en circulación un discurso teórico-crítico partir del cual establece principios en torno a los cuales debe constituirse la práctica teatral. De ahí que su

²²⁸Estos artículos se encuentran disponibles para su acceso público en la hemeroteca de la Biblioteca Nazionale di Roma y datan entre los años 1959 y 1966. Fecha de consulta de la hemeroteca: 8 de junio de 2023. Por cierto, algunas de estas contribuciones fueron recogidas con posterioridad en el «Manuale di teatro» (s.f.).

actividad no se limitara a posibilitar la publicación de su primer libro de teatro. Por ese motivo, los artículos pueden interpretarse bajo la forma de una «auto-poética» de su escritura dramática, es decir, bajo la forma de una reflexión conceptual correlativa a su proyecto autorial.²²⁹

Así, en un artículo titulado «Prosa e versi» (1961e), Wilcock examinó el alcance del drama poético tal como lo pretendiera Eliot en su *Poetry and Drama*. Sin embargo, tras la objeción planteada por Schoo acerca de la teatralidad de *Los traidores*, y años después de la inicial incursión en el *poetic drama* junto a Silvina Ocampo, el escritor postuló principios que se distanciaron en buena medida de la preceptiva del poeta anglosajón. En principio, a su juicio, si bien la poesía ha de conferir densidad al texto teatral, la prosa no es por ello mismo indeseable: esta, en realidad, permite el desenvolvimiento natural de la acción dramática y, por lo tanto, la posibilidad de que la pieza resulte representable en un escenario.

Para Wilcock, Eliot había intentado recuperar el teatro en verso debido a la dirección que había tomado la dramaturgia moderna, inclinada sobre todo a la representación escénica de índole realista o naturalista (Chéjov, Ibsen, Shaw), en detrimento del empleo del lenguaje poético en el escenario a la manera de Yeats:

Eliot quería, ahora lo sabemos, que se retornara al teatro poético, porque aquél en prosa había llegado a una terrible encrucijada. El camino que había alcanzado las cimas con Chéjov terminaba en el pantano, casi previsible, de un Beckett. El sendero de Ibsen prometía las obscenidades de un Sartre. El camino de la comedia despreocupada llevaba a Ionesco. Bastaba leer un drama cualquiera de un anónimo isabelino y confrontarlo con una comedia normal de G. B. Shaw para estimar hasta qué punto se había alejado la producción teatral, entre 1910 y 1920, de sus altos orígenes (Wilcock, 1961e:14).

Para Eliot, recuperar el drama en verso equivalía a transmitir el contenido poético-moral del que adolecía el teatro en prosa moderno. El teatro puramente poético se justificaba debido a que el empleo sutil y discreto del verso permitía infundir a la audiencia un determinado sentido moral-religioso cuya experiencia resultaría inaccesible a través de

²²⁹El concepto de «autopoética» (Casas, 2000; Ruiz, 2018) refiere la postulación o declaración de principios ideológicos o estéticos que, de forma explícita o implícita, pertenecen a la producción teórico-crítica del autor con arreglo a su obra literaria. En este apartado, por «autopoética» ha de entenderse entonces una serie de reflexiones construidas por parte de Wilcock durante la escritura misma de los borradores de sus piezas teatrales. Tales artículos ponen de relieve la elaboración, a través de lecturas, discusiones y crítica de títulos y autores, los principios estéticos que, de manera expresa, se manifestaron en su *Teatro*.

la prosa. De ahí que el *poetic drama* no fuera sino el intento, según juzga Wilcock, de superar la representación dramática de lo cotidiano propia de la prosa teatral naturalista. Sin embargo, la ambición de Eliot terminó por ser fallida en cuanto su empleo del verso no garantizó la eficacia de la representación concreta de la pieza en un escenario:

El destino no quiere permitir todavía a los teóricos de llevar a la práctica las propias teorías: el teatro en verso de Eliot, aunque respetable, no es el teatro que Eliot, en aquella época, le habría gustado escribir. Esto, sobre todo, porque no basta ser el más noble poeta contemporáneo para ser un hombre de teatro. En otras palabras: porque no se puede hacer del teatro (ni de la narrativa, ni de la pintura, etcétera) con un buen material regido sólo por una teoría. El teatro se hace con personajes, con seres humanos, los cuales se enfrentan sobre el escenario, como podrían interactuar en la vida real o ideal atribuida a ellos; y son estos enfrentamientos los que crean la acción dramática. La tarea de los versos es sólo “contribuir” a fin de que estos enfrentamientos sean también memorables. En cambio, en las comedias de Eliot sólo los versos son memorables (1961e:14).

En efecto, Wilcock observó en Eliot lo que Schoo había observado a propósito de *Los traidores*: la escasa acción dramática de sus piezas pone en riesgo su teatralidad y, por lo tanto, incurre en la imposibilidad de una recitación eficiente ante el público moderno al que aspira dirigirse e instruir en materia moral y espiritual.

Al mismo tiempo, de manera contrapuesta, Wilcock reivindicó autores de teatro en prosa (Sheridan, Congreve y Musset) quienes, a pesar de no escribir en verso, resultaban, a su juicio, igualmente convincentes en lo que respecta a la recitación de sus comedias. En particular, modelo de este arte teatral es la obra del dramaturgo francés Jean Genet el cual, a pesar de no sobresalir en lo poético, es destacado como buen ejemplo²³⁰ de teatro en prosa:

Por otra parte, es obvio que las comedias de Sheridan, Congreve o Musset no ganarían nada si no fueran escritas en prosa; pero son obras válidas, más convincentes y quizás más poéticas de muchas otras escritas en verso; además de la obvia ventaja de ser más teatrales. “Le Balcon” y “Les Bonnes” de Genet son comedias en prosa; quien conozca los decadentes versos del mismo autor, deberá admitir que ha sido una suerte si la prohibición de Eliot no logró afectar estas dos notables producciones. Así como en el campo de la moral no existen más leyes, por lo que queda sólo esperar sólo buena conducta individual, así en el campo del arte es absurdo pretender, como Eliot, de revivir alguna vieja convención o tradición, cuando la única cosa que hoy se nos está permitido

²³⁰Por cierto, Wilcock tradujo las obras *I negri* (1971) y *Tutto il teatro* (con Giorgio Caproni, 1971), ambas aparecidas en el sello Il Saggiatore.

de esperar de un artista es la individual y gratuita voluntad de afirmar, como decía James Joyce, la fuerza del intelecto humano (1961e:14).

La tentativa de Eliot —restaurar el drama en verso isabelino para el público moderno— es un «absurdo» porque este género, en su pureza, es inseparable de la cultura que dio lugar a esa forma teatral. En cambio, debido a que en la actualidad no es posible atenerse a las convenciones del *poetic drama* en un sentido demasiado estricto, Wilcock consideró que la tarea del artista radicaba en desplegar las aptitudes de la inteligencia, a fin de que el talento individual permitiera discernir, en las formas teatrales del pasado, lo que todavía resultaba válido para su restitución. Por ese motivo, el escritor colocó la «fuerza del intelecto humano» menos en la restauración de un género textual determinado que en la capacidad de discernimiento y en la integración de diferentes formas teatrales preexistentes en la tradición teatral europea.

Sin embargo, la toma distancia respecto del teatro de Eliot no equivalió a un entero abandono del teatro en verso. Por el contrario, para Wilcock, se trató de habilitar la posibilidad de su integración con elementos del teatro en prosa. En ese sentido, si bien el proyecto estético de su *Teatro* partió de Eliot y de su restauración del drama isabelino, se separó de este en un punto clave: la apropiación de estilos teatrales diferentes e incluso antagónicos a los profesados por el maestro anglosajón, en particular aquellos vinculados al *Nouveau Théâtre*. En Wilcock, los procedimientos derivados de la escena francesa — en particular, de Beckett, Ionesco, Adamov y Genet— se relacionaron, en general, con el humor satírico–grotesco y con el *nonsense* que abunda en su *Teatro*, aunque este se muestre especialmente visible en la comedia en prosa «La famiglia».

A propósito de la escena francesa, en otro artículo, titulado «I limiti della parodia», Wilcock aborda el teatro de Ionesco. Para el autor, Ionesco representa un teatro de la vacuidad de su tiempo y de la clase burguesa: «Las construcciones verbales» del dramaturgo franco–rumano son «altamente eficaces en su tarea de tomar en broma el pesado lenguaje convencional y las ocasiones en la que este lenguaje es usado. Pero ¿la gente ahora deberá asistir al teatro para asistir a dramas sobre la lengua?» (1961d:14). En efecto, subraya que, en general, el teatro de Ionesco representa una parodia del uso cotidiano del lenguaje, pero del cual no se extrae ninguna conclusión significativa y, por ello mismo, carece de valor poético: «De hecho, a Ionesco le falta poesía y por eso falta seriedad, interés; sus obras son solo pequeñas anécdotas banales y pueden ser sólo

tomadas como curiosidad» (1961d:14). Si Eliot adolecía de la prosa y, por lo tanto, de teatralidad, a Ionesco le falta la intensidad y la relevancia del componente poético.

Por otro lado, en otro artículo dedicado al teatro del absurdo, «Nulla da fare», Wilcock observó que, a diferencia de Ionesco, Beckett logró efectivamente teatralizar la vacuidad del sentido, pero este se demostró más refinado y variado que su contemporáneo debido a que no carecía de poesía (1961c:14).²³¹ Ionesco representaría, de esta manera, el abuso del *nonsense*: la banalidad de una parodia excesiva sin contenido trascendente.

En definitiva, si, por un lado, Wilcock observó la falta de teatralidad del drama de Eliot, por otro señaló la falta de valor poético de la comedia en prosa al estilo de Ionesco. Pero, al tratar los autores mencionados, en realidad reenvía a su propia poética. De su comentario se desprende que un teatro en prosa y en verso debe ser equidistante entre el drama en verso anglosajón y la comedia del absurdo francesa.

Así, en sus dramas en verso «Giulia Domna» y «Didone», Wilcock combina la estructura básica del *poetic drama* anglosajón con recursos derivados del teatro francés contemporáneo para, de manera similar a su poemario *Luoghi Comuni* y a los cuentos de *Il caos*, introducir lo monstruoso, lo siniestro y lo absurdo en alternancia con los estilos neoclásico–sublime de las tragedias greco–latina, isabelina y eliotiana de las que se inspira. Por lo tanto, la crítica a Eliot y a Ionesco, en el plano teórico, es consecuente con la integración de lo que el autor interpreta como lo más relevante del teatro europeo — tanto del pasado como del presente inmediato— observables en las piezas teatrales del período.

Por otra parte, en otro artículo llamado «Teatro en prosa», Wilcock hace notar que la distinción entre prosa y verso no es rigurosa: la prosa puede tener un sentido poético y, a la vez, el verso no garantiza la teatralidad de la obra. De hecho, «(...) la distinción entre prosa y verso llega a ser casi una distinción tipográfica (en el teatro, repetimos, contemporáneo); la diferencia en cambio es muy clara entre la prosa de hoy y el verso de otros siglos, ‘porque no sabemos cómo se debe recitar’».²³² Dicho de otra manera: la distinción formal es relativa debido a que su utilidad radica en que los actores deben interpretar qué tono emplear en una escena dada. En realidad, la función atribuida al verso en el drama consiste en intensificar el dramatismo y volver memorable un pasaje de la recitación. La prosa, en cambio, posibilita la naturalidad del diálogo y la acción dramática.

²³¹Cf. también un «Un suceso inmortal» (1962c) y «Le lagne cosmiche» (1965a).

²³²Extraído del *Manuale di teatro* (s.f.:13).

La necesidad de integrar el teatro en verso con el teatro en prosa se debe a que las circunstancias históricas y el gusto han modificado la escucha del verso regular —a la manera de los isabelinos o el teatro neoclásico francés, Shakespeare a Racine—y este ya no es hoy en día el «vehículo más económico y eficaz del pensamiento» dado que no concuerda con los giros y los modos propios de la modulación del lenguaje habitual. Lo que el autor rescata entonces de la teoría de Eliot es el empleo discreto del verso, pero descarta la posibilidad de redactar un teatro puramente poético porque juzga que dicho género dramático termina por poner en riesgo la representación sobre el escenario.

En lugar de aspirar a un verso regular, el dramaturgo ha de utilizar la poesía en forma moderada, sin comprometer la teatralidad de la escena. La prosa, a su vez, deberá volverse concisa y significativa de tal manera de asemejarse a la poesía:

En otras palabras: donde no existe una tradición fija de teatro en versos regulares (¿pero por otra parte dónde existe? No es que la tradición de Corneille y Racine vaya más allá de Corneille y Racine), la poesía dramática deberá ser lo bastante fluida para parecer un más intenso y más convincente discurso en prosa (como en “Cocktail Party” de Eliot); o bien, la prosa deberá condensarse y refinarse hasta alcanzar, si es posible con la ayuda plástica de la acción escénica, algo muy similar a la poesía (como en “Doña Rosita, la Soltera” de Federico García). Los dos procesos tienden al mismo plano ideal: un teatro representable, memorable y trascendente; del cual los ejemplos no son demasiados, pero todos coinciden con los únicos ejemplos de buen teatro contemporáneo.²³³

Así concebido, el ideal que se desprende de la crítica de Wilcock al drama en verso eliotiano y a la comedia en prosa francesa consiste en aspirar a una convergencia entre un verso fluido y natural y una prosa que admita un sentido poético. El ideal de un «teatro representable, memorable y trascendente» —ideal que, como hemos visto en el apartado precedente, es resaltado en la solapa de la edición del *Teatro* por parte de Bompiani— se encuentra relacionado a la moral de la *Intelligenza*, es decir, a la capacidad del artista de discernir los lugares comunes y convenciones de la tradición para moldear, al mismo tiempo, un arte que se eleve por encima de la banalidad general.

Esta banalidad se asocia, en primer término, a los gustos del «público de masas». Frente al cine y a la televisión, el dramaturgo argentino contrapone el ideal de un «ascetismo» en el teatro producido por el talento individual del artista de vanguardia. Reaparece aquí la contraposición —manifiesta, como se ha observado en las partes anteriores de este

²³³Extraído del *Manuale di teatro* (s.f.:13).

estudio, en la narrativa breve y en la poesía del autor— entre el arte de masas y el arte de vanguardia; entre el consumo de bienes culturales caracterizados por su estandarización y la obra singular del artista; entre el producto comercial de un mercado expansivo y la «fuerza del intelecto humano» que emana de la inteligencia de los escritores auténticos.²³⁴ El tópico relativo al «horror a las masas» de la intelectualidad liberal de los años 50 se reinscribe para ponderar y exaltar el cultivo de un modelo ascético de escritura dramática encarnado en las obras del *Teatro*:

Redúzcase la actividad teatral a aquellas pocas obras contemporáneas (y las clásicas todavía vivas) lo bastantes poéticas de merecer la difícil configuración, y tendrá beneficios para el teatro. Despréciase abiertamente el público de masas, retíreselo del teatro, y ábranse las puertas, si es posible sin pagar, a quien respeta la poesía. También el teatro debe tomar el camino del ascetismo.²³⁵

La percepción de la cultura de masas como «banal» y «poco memorable» se define por oposición al ideario de un «teatro asceta», es decir, de piezas que incluyen la declamación en verso para resaltar la intensidad de la acción dramática. Esta es la función de la declamación en verso que el teatro de Wilcock retomará, en parte, de la tradición del drama en verso europeo. Integrar la potencia del verso a la naturalidad de la prosa es fruto de la *Intelligenza*.

En suma, la objeción a Eliot condujo a Wilcock a reformular los principios de *Poetry and Drama* para ensayar y justificar sus propias tentativas en un orden práctico, es decir, en las obras dramáticas «Didone», «La notte di San Giovanni» y en la comedia «La famiglia» que, junto a «Giulia Domna», conforman su modelo de teatro ascético. Mientras su primera obra teatral —*Los traidores* y su versión italiana «Giulia Domna»— mantiene la estructura en verso regular, las obras teatrales posteriores, «Didone» y «La notte di San Giovanni» tienden a alternar pasajes en verso y en prosa. Esta alternancia en las obras posteriores se debe a que, en principio, Wilcock reformuló su teatro poético para reforzar la recitación en el escenario a raíz de su experiencia con *Los traidores*. Además, la alternancia se relaciona con un procedimiento común a las piezas reunidas en el *Teatro*:

²³⁴Esta oposición entre el «arte de vanguardia» y el «arte de masas» se remonta a los artículos publicados por Theodor Adorno entre 1961 y 1969 y que dieron forma a la compilación titulada *Teoría estética* (1970). Wilcock menciona al teórico alemán en algunos artículos. Sin embargo, en su caso particular, la oposición está relacionada a una tarea que el escritor juzga moral: poner en evidencia y desmontar los lugares comunes del lenguaje habitual de las masas, marcado por su homogeneización o estandarización.

²³⁵Extraído del *Manuale di teatro* (s.f.:14).

la síntesis o mixtura de los estilos teatrales europeos que modifican el tono y el registro de la acción dramática.

Así, entonces, de la inicial adhesión al género del drama en verso, Wilcock continúa y profundiza la intercalación de elementos dramáticos en prosa en un trabajo que aúna lo satírico, lo grotesco, lo fantástico y lo absurdo, pero también lo trascendente y lo sublime de la poesía lírica. Es notable a este respecto que los artículos «Teatro in verso» y «Teatro in prosa» así como la propia práctica teatral del autor procedan menos del campo teatral argentino o italiano que de una articulación reflexiva del teatro europeo en general, en especial de las escenas tanto anglosajona como francesa.

Efectivamente, en el proyecto autorial se comprueba la apropiación del drama en verso anglosajón —a través de Eliot— y su mixtura con recursos provenientes del *Nouveau Théâtre*. Por un lado, el *Teatro* hará converger el lirismo en verso que había inspirado a los anglosajones —Yeats, Fry y Eliot— con procedimientos que extrañan o desautomatizan el texto tradicional —entre ellos, elementos cómicos asociados al absurdo y al *nonsense*. Este componente ecléctico se aprecia en el malentendido y el diálogo inconexo entre los interlocutores en «La familia», así como en la alternancia de tonos y registros en «La notte di San Giovanni», «Giulia Domna» y «Didone».

Por otro, el *Teatro* resume la tentativa de Wilcock en los años 50 de integrar el elemento central de los isabelinos y del drama modernista de Eliot —la recitación en verso— con elementos prosaicos de la comedia francesa a la manera de Genet o del teatro del absurdo de Ionesco y Beckett. De ahí que esta apropiación lleve a cabo un trabajo integrador en un intento por moldear, en una estructura común, estilos teatrales diferentes y aún antagónicos.

Esta integración se remonta, como es apreciable, a la exploración iniciada en los poemas de *Sexto*, los cuales admitían el elemento anti-lírico en el seno de una poesía neoclásica, al fantástico grotesco de los cuentos de *El caos* y a los fragmentos irónicos de *Fatti inquietanti*. Así, entre 1956 y 1961 —es decir, entre *Los traidores* y la entrega de los manuscritos teatrales a Bompiani para su edición en libro— se desarrolló un proyecto de teatro en prosa y en verso que se ordenó de manera orgánica con respecto a la producción literaria de los años 50. Efectivamente, pese a cultivar distintos géneros literarios, esta poética revelaba ya cierta organicidad, la cual resultará del todo visible una vez que el material escrito en castellano resulte autotraducido y editado entre 1960 y 1963.

4. 4. El proyecto de un teatro en prosa y en verso en la Roma del *Nuovo Teatro*

Hacia 1959 —año en el que se considera el surgimiento de las primeras incursiones dramáticas de los actores y directores romanos Carmelo Bene, Mario Ricci, Carlo Quartucci, Leo de Berardinis—, y mientras Wilcock publicaba sus reflexiones de índole teórica y crítica en su columna en *Il mondo*, en los sótanos y baldíos de Roma comenzaba a extenderse una práctica teatral llamada «escritura escénica». Esa práctica teatral ponía énfasis en la representación flexible y abierta del texto dramático.²³⁶ Así, hacia inicios de los años 60, por vías distintas, tanto los autores locales como el *Teatro* de Wilcock iniciaban la búsqueda de una innovación formal con respecto al texto dramático tradicional.

Para entonces, la vanguardia teatral italiana se vinculaba a una serie de tendencias de los años 50 y 60 en Norteamérica y en Europa —desde el *happening* y el arte pop de Andy Warhol a los teatros de Ionesco, Beckett, Grotowsky, Brook y Schechner—. ²³⁷ En Italia, el debate sobre la vanguardia en cuanto sistema de lenguaje, en el ámbito literario, tuvo su origen inicialmente en el denominado *Gruppo 63*.²³⁸ Sin embargo, a diferencia de este movimiento, la vanguardia teatral fue fruto de experiencias individuales —no de un programa previamente discutido y acordado entre los protagonistas— que tuvieron por propósito cambiar el estatuto de los *Teatri Stabili*.²³⁹ No obstante, tales dramaturgos pusieron en duda y aún rechazaron el rótulo de «vanguardia» lo que implicó su distanciamiento con relación al experimentalismo literario practicado por parte del *Gruppo 63*. De ahí que la dramaturgia experimental llevara adelante un desarrollo propio y no siempre en diálogo con la experiencia de la narrativa y de la poesía italiana de los 60 (Antonucci, 1986:209–241; Sinisi, 2001:735–736). No obstante, se advertían ciertos

²³⁶En los años 60, se desarrollaron las vanguardias teatrales en Italia, también conocidas bajo el rótulo de *Nuovo Teatro*. Originalmente, esta tendencia tuvo lugar en las llamadas *Teatro delle Cantine* en Roma —debido a los escenarios montados en sótanos y diversos espacios antiguos. Las figuras de Bene, Reimondi, Quartucci y Berardini —más allá de sus diferentes propuestas de teatro y de *performance*— coinciden en llevar a cabo una operación concreta: la escritura escénica. Esta clase de espectáculos deja de lado la centralidad del texto dramático y le otorga especial importancia al cuerpo, a la imagen, a la música y a la escena. Además, aspiraba a una contaminación entre las artes visivas, la poesía, la danza y el lenguaje audiovisual; trataba temáticas ligadas a la revolución y a los movimientos juveniles de los 60; y se relacionan con el experimentalismo que, en el campo de la narrativa y de la poesía, exploraron los *Novissimi* y el *Gruppo 63*. Cfr. a este respecto Quadri (1977) y Visone (2010).

²³⁷La crítica al sometimiento de la interpretación escénica al texto y a la palabra procede de los postulados de Antonin Artaud y de su obra *El teatro y su doble (Le Théâtre et son Double)* de 1938. Cfr. a este respecto Antonucci (1986).

²³⁸Valentini (2015:19) considera que el movimiento de innovación teatral tuvo su mayor desarrollo en el intercambio con el *Gruppo 63*.

²³⁹Es decir, representaciones de obras clásicas en un escenario adaptado para fin. Sobre esta cuestión cfr. la introducción de Franco Quadri (1977:3–70).

códigos y procedimientos teatrales en común, así como la proliferación de grupos y de compañías dispersas en Roma, Napoli, Milán, Bologna, Venecia, Génova y otras localidades de la península. El término «vanguardia», por lo demás, había adquirido un valor ambiguo y no todos los dramaturgos se reconocían en un movimiento de innovación de tal índole.²⁴⁰

Sin embargo, no sería sino en el congreso de Ivrea de 1967 que se estableció de modo manifiesto, para dramaturgos y críticos teatrales, la existencia de un código común: la así llamada «escritura escénica».²⁴¹ En adelante, *Nuovo Teatro* significó, ante todo, un nuevo sistema de lenguaje teatral que privilegiaba la elaboración de la escena en detrimento del contenido del texto, en especial en lo que respecta a la acción actoral, a la *performance* y a la combinación del cuerpo, de la imagen, de la música y de la palabra.²⁴² En otras palabras, este teatro confería la centralidad a la acción actoral y tomaba distancia de la escritura literaria que obligaba o constreñía a los actores a representar fielmente una obra —tal como había caracterizado al *teatro di regia* es decir, un teatro dirigido por un coordinador externo que organiza el trabajo actoral— en la primera mitad del *Novecento* en los *Teatri Stabili* de la península.²⁴³

En línea de principio, el proyecto teatral de Wilcock no sólo no respondía al fenómeno incipiente de *le cantine romane* sino que, además, su teatro tenía importancia en cuanto texto, puesto que el *Teatro* dialogaba profusamente con la literatura que el escritor publicó entre 1960 y 1963. A su vez, la apuesta por restituir y modernizar el teatro en verso,

²⁴⁰El término «vanguardia», durante los años 50 y buena parte de los años 60, tiene, en el ámbito del teatro, un valor ambiguo, a menudo asociado a lo nuevo y a lo innovador. Cfr. a este respecto Daniela Visone (2010) y Stefania Bruno (2017).

²⁴¹Cfr. Mango (2003:37)

²⁴²Darío Fo desarrolló una forma de espectáculo que combinaba la palabra recitada con la mímica, el cabaret, el *clow* y el circo. Entre la *commedia dell'arte* y el teatro político, en sus farsas predomina un humor satírico con un contenido ideológico ligado a la izquierda revolucionaria. Otros dramaturgos destacados en los años 60, aunque no alineados a las compañías del *Nuovo Teatro*, fueron Giuseppe P. Griffi, Franco Brusati y Giovanni Testori. Cfr. Antonucci (1986).

²⁴³Así, en las tendencias incipientes de la capital, a inicios de los 60, los dramaturgos romanos —si bien con experiencias y propuestas de representación relativamente diferentes entre sí— asumen al texto dramático bajo la forma de un conjunto de significantes que habilita y admite la posibilidad de llevar a cabo distintas operaciones en la escena, distorsionando su continuidad lógica de la tragedia de *Hamlet* a través de montaje simultáneo de escenas drama y, al mismo tiempo, la combinación con otras artes musicales y visivas en el marco de la *performance* de un solo actor a la manera de Carmelo Bene; la elaboración escueta de la escena de *Aspettando Godot* y *Finale di partita* de Quartucci; o el *Movimento numero uno per marionetta sola* de Mario Ricci, que combina el empleo de una marioneta con una registración de la RAI. En Bene, se pondera el rol del actor y su interpretación particular del texto. En sus *performances*, Bene supo descomponer y reinventar piezas de estatura clásica —*Hamlet*, *Fausto*, *Salomè*, *Pinocchio*, *Il monaco*, *Don Chisciotte*, *Rosa e nero*—. Las técnicas de Bene con respecto al teatro de Shakespeare se tratan en Visone (2010:97–116).

reivindicando la *Intelligenza* y el ascetismo cultural, descolocaba su posición en las bifurcaciones de las tendencias en el campo literario local.²⁴⁴

De hecho, a inicios de los años 60, la práctica teatral italiana era tan variada como carente de una escuela o corriente dominante y mostraba una división que, con pocas excepciones, separaba a escritores y dramaturgos. Mientras algunos escritores habían incursionado ocasionalmente en el teatro —Carlo E. Gadda, Natalia Ginzburg, Dacia Maraini, Ennio Flaiano, Enzo Siciliano, Alberto Moravia, Dino Buzzati, Leonardo Sciascia, Ignazio Silone, Pier Paolo Pasolini—, otros autores constituían dramaturgos *avant la lettre*, en especial quienes protagonizaron el movimiento de innovación teatral.

Esta división entre escritores y dramaturgos fue señalada a propósito de una encuesta celebrada por la revista *Sipario* en mayo de 1965. La «fractura» se debía a que la actividad de los años 60, salvo excepciones, se concentraba en los directores y actores que participaban del mundo dramático mientras que los escritores italianos tendían a adoptar una cierta indiferencia con respecto al panorama teatral.

En este breve debate auspiciado por la revista de Valentino Bompiani, Wilcock, junto a un grupo de escritores distinguidos,²⁴⁵ tuvo ocasión de intervenir y de responder a un cuestionario²⁴⁶ acerca de la relación ambivalente entre la intelectualidad italiana y el teatro. En forma lacónica e irónica, el escritor respondió:

1) Los italianos, a diferencia de otros pueblos civiles, aman los sustitutos: sustitutos de muebles, sustitutos de casas, de gobiernos... Pero a los sustitutos siempre les falta algo, y al sustituto de la cultura del post-facismo le falta además el teatro (¿existe una relación entre el teatro y la autenticidad de una cultura?). Tal vez un día los burgueses campesinos que hace algún año empezaron a comprar automóviles, novelas de Cassola, heladeras, adquirirán también el gusto por el teatro; todo puede ocurrir en un país en transformación (?).

²⁴⁴Si bien sus propuestas diferían en modo sustancial, Wilcock conocía y admiraba las representaciones de Carmelo Bene en Roma. Una prueba de su aprecio por el actor romano puede leerse en el artículo de la revista *Sipario* titulado «Carmelo Bene e il piacere del ritorno» (1967c:34).

²⁴⁵Participaron de la encuesta Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nanni Balestrini, Carlo Bernari, Luciano Bianciardi, Libero Bigiaretti, Carlo Bo, Laudomia Bonanni, Dino Buzzati, Giuseppe Cassieri, Oreste Del Buono, Ennio Flaiano, Arnaldo Frateili, Natalia Ginzburg, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Guido Piovene, Salvatore Quasimodo, Luigi Santucci, Leonardo Sciascia, Mario Soldati, Giovanni Testori y Franco Vegliani.

²⁴⁶Las preguntas establecidas por el número de *Sipario* eran: «1) En los mayores países extranjeros existe una relación directa entre las experiencias literarias más avanzadas y el teatro. ¿De qué depende según usted la fractura que en cambio existe en Italia entre los intelectuales y el teatro? 2) Personalmente, ¿cuál es y cuál ha sido su posición con respecto al teatro? 3) ¿Asiste a teatro? ¿Tiene interés por algún actor o alguna personalidad del teatro italiano?» (1965f:2).

2) Dejé de escribir teatro porque en Italia esta actividad no da ninguna satisfacción a los autores, sólo desdichas; al punto que todo el ingenio teatral del país se reservó (y se agotó) en la cinematografía.

3) No voy a teatro porque las traducciones me irritan y los autores italianos, supuesto que existamos, no se ven. Cuando se vean, hablaremos (1965f:14).

Por una parte, su respuesta dejó entrever su habitual rechazo al consumo de la cultura de las masas y de sus dispositivos (la televisión y la cinematografía) al que juzga un peligro de la existencia misma del teatro en Italia —y, en especial, del teatro ascético que había propugnado en el *Teatro*—. Por otra parte, el distanciamiento de Wilcock reflejó una posición más bien equidistante entre los escritores y los dramaturgos al ignorar responder si existía o no tal fractura. Por el contrario, el tono irónico, mordaz y aún lapidario de sus respuestas deja entrever que se insinúa la inconsistencia del cuestionario como tal.

En efecto, en su caso particular, la «fractura» planteada por la revista *Sipario* no era compatible con respecto a su proyecto autorial. La suspicacia parece radicar, entonces, en el hecho de que su actividad teatral, a diferencia de los escritores locales o de los dramaturgos de la vanguardia teatral, formaba parte de una obra literaria más amplia, cuya génesis, al menos inicialmente, se había gestado antes y durante a su ingreso en el campo literario italiano.

Efectivamente, mientras los dramaturgos del *Nuovo Teatro* se aproximaban al experimentalismo en la narrativa y en la poesía de los escritores del *Gruppo 63*, el material escrito por Wilcock con posterioridad a *Los traidores* involucraba una lectura de la tradición teatral en Europa que excedía las configuraciones locales.

En ese proyecto de teatro, la escritura literaria y su contenido dramático, a diferencia de la vanguardia romana, tuvo un valor considerable e imprescindible. Más aún: el *Teatro* intentó, idealmente, un equilibrio entre el texto y la escena, entre la escritura y la representación sobre el escenario, entre el argumento de la obra y su representación efectiva por los actores. De ahí, por otra parte, su crítica, visible en los artículos de *Il mondo* antes comentados, a la tradición del drama en verso y la comedia en prosa y a la búsqueda de su combinación formal.

En otras palabras, aunque el escritor coincidió con las vanguardias teatrales romanas en una búsqueda de innovación formal respecto del teatro tradicional de la primera mitad del *Novecento*, su *Teatro* difirió sustancialmente en los caminos o en las vías de tal innovación y, por lo tanto, del trabajo que debía realizarse sobre la tradición teatral europea. En todo caso, el vanguardismo que profesó Wilcock como dramaturgo se

demonstró análogo al de su poesía y de su narrativa breve: ya agotada la tarea de las vanguardias históricas, era preciso recuperar y combinar, según su ideario, las formas literarias legítimas que proceden del pasado.

En un sentido global, la descolocación respecto de las tendencias locales se debe a que, en primer lugar, el proyecto del *Teatro* tuvo por horizonte menos un campo literario nacional que un modo de apropiación particular de las formas teatrales modernas de Europa. En segundo lugar, dicho proyecto es fruto de un proceso creativo que se había desplegado desde las tempranas colaboraciones juveniles con Silvina Ocampo en Buenos Aires, desarrollarse a través de un material en parte inédito y durante los traslados a Londres y a Roma en los años 50 y culminar, al fin, en el volumen de Bompiani. A propósito de este proyecto de teatro, abordaremos el problema del material inédito del autor en el siguiente apartado.

4. 5. El manuscrito mecanografiado «Dido»

De las fuentes textuales recuperadas en este estudio, ha sido posible acceder a un manuscrito mecanografiado en lengua castellana que lleva el título de «Dido» con diversas anotaciones al margen del cuerpo del texto atribuibles al autor.²⁴⁷ En principio, sabemos que el manuscrito constituye la versión castellana que precedió al original italiano aparecido en el *Teatro* en correspondencia con la información proporcionada por el albacea de la obra. Si bien la fecha y el lugar exacto en que tuviera lugar su redacción son indeterminados, es probable que los textos inéditos se escribieran con posterioridad a *Sexto* (véase la entrevista a Montequin, 2018).

Además, según se mencionó con anterioridad, en la correspondencia Wilcock–Bompiani, figuran distintas indicaciones y alusiones que sugieren que el autor, hacia principios de los años 60, se encontraba en fase de reescritura de los manuscritos teatrales inéditos para su posterior edición en libro por parte de Bompiani.²⁴⁸ A su vez, en la correspondencia Wilcock–Borletti, el dramaturgo argentino aludió a la composición de las piezas teatrales y señaló que sus manuscritos se encontraban en preparativas.²⁴⁹ Por otra parte, Wilcock

²⁴⁷Dicho manuscrito ha sido recuperado del archivo privado de Daniel Balderston a través de la mediación de la co–directora de este trabajo, Carina González.

²⁴⁸En la correspondencia Wilcock–Bompiani presente en el *Archivio Bompiani* del *Archivio Corriere della Sera* pueden constatarse alusiones al trabajo de reescritura y devolución de las piezas teatrales a través del intercambio con miembros de la editorial.

²⁴⁹Este epistolario fue publicado por Anna Longoni (2001) y procede del fondo manuscrito del *Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* de la Università degli Studi di Pavia. Fecha de consulta del archivo: 27 de abril de 2023.

alude asimismo a la reescritura de «Didone» en algunos pasajes de la correspondencia con la escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís (2021:130–156). Así, entonces, de acuerdo con estas noticias, el manuscrito «Dido» constituiría un borrador previo a la inclusión de la pieza en el volumen de 1962.

A juzgar por la lengua en que fue escrito, por su tema isabelino y por las anotaciones al margen, este borrador integra el proceso creativo de mediados de los años 50 e inicios de los años 60. En ese sentido, «Dido» tiene relación con los poemas en castellano y publicados que aparecieron en *Luoghi comuni* —en el siguiente apartado se observará con mayor detalle esta relación intertextual— debido a que ambos, el teatro y la poesía inéditos del autor, aparecieron por primera vez entre los años 1961 y 1962. Su traducción al italiano correspondería entonces a los años previos a la aparición tanto de *Luoghi comuni* como del *Teatro*.

Es verosímil suponer, además, que este manuscrito inédito constituye un ejemplar de una producción teatral más amplia que reunía, además de *Los traidores* —la única pieza teatral efectivamente publicada en Argentina— a los inéditos castellanos del ciclo «La notte di San Giovanni» y la comedia «La famiglia», piezas que, en conjunto, debían componer un muestrario del teatro en prosa y en verso del autor. De este modo, este material, debido al traslado de Wilcock a Italia y al cambio de condiciones de producción de la obra, fue sometido con posterioridad a la autotraducción en italiano y a la edición de Bompiani.

Que esta tragedia en tres actos pertenezca al proyecto de teatro en prosa y en verso parece claro a partir de su tema central: el amor imposible entre la reina de Cartago y Eneas, príncipe de Troya y futuro fundador de Roma, tema que proviene de los cantos I, II y IV de la *Eneida* así como de la obra homonima *Dido, Queen of Carthage* del dramaturgo isabelino Christopher Marlowe.²⁵⁰ No obstante, el componente fantástico, grotesco y

²⁵⁰No obstante, la estructura de la obra dramática puede analizarse en varios niveles que entran en contraste: el espacio-tiempo de los incursionistas europeos con respecto a las coordenadas del relato mítico recuperado a través de la fuente grecolatina e isabelina, la articulación de un estilo dramático-lírico que contrasta con un estilo satírico-grotesco y la alternancia de diálogos teatrales escritos en prosa con el uso del verso. El efecto de contraste entre el espacio-tiempo se produce por medio de la superposición de personajes y diálogos en una misma escena. En ciertos pasajes de la obra dramática, los personajes comparten una escena, aunque no se renocen ni advierten su presencia entre sí. El espectador se encuentra ante una escena en la que dos personajes mantienen un diálogo en escena, mientras otros personajes desarrollan, sobre el escenario, acciones y diálogos invisibles para éstos. Por ejemplo, la superposición se verifica en la participación simultánea de incursionistas europeos y la presencia de Dido y Eneas (1962a:33–34) y el espectro de Siqueo mientras se desarrolla el coloquio entre Dido y Eneas (1962a:42–43).

satírico presente en la tragedia supone un agregado a las fuentes grecolatina e isabelina.²⁵¹ La estructura clásica de la tragedia es reelaborada de acuerdo con la poética que el autor viene componiendo en los años 50. La mixtura de estilos teatrales —ya presente en *Los traidores*— se reconoce en la alternancia entre el neoclásico de la recitación y la escenas cómicas. De forma aún más marcada y distintiva respecto de *Los traidores*, el manuscrito oscila en la ambivalencia estética deliberada: entre lo clásico y lo anti clásico, lo dramático y lo satírico, lo sublime y lo grotesco.

Sin embargo, a diferencia de *Los traidores*, «Dido» alterna pasajes en prosa y otros en verso. En los pasajes en verso, los estilos poéticos difieren de acuerdo con el estatuto de los personajes: allí se comprueba la alternancia de registros, tonos y significados. Así, por un lado, el lirismo reflexivo y elegíaco de la poesía neorromántica argentina de la Generación del 40 persiste en los parlamentos de los personajes que protagonizan la tragedia, Dido y Eneas. Ambos son personajes en duelo —el primero, debido a la muerte reciente de su marido Siqueo; el segundo por la destrucción de su ciudad natal—y, por lo tanto, concentran el conflicto de las acciones dramáticas. En esta ocasión, Wilcock incorpora al texto teatral el lenguaje poético neoclásico bajo el precepto de Eliot del uso del verso en el drama. De hecho, el estilo poético lírico es empleado en las escenas de mayor intensidad dramática protagonizados por los coloquios entre la reina de Cartago y el héroe troyano. Es notable que a este respecto Wilcock reutilice, en los personajes dramáticos de mayor nobleza, el lirismo reflexivo y sentimental que había caracterizado a su poesía juvenil durante los años 40, reconocible tanto por el tono y registro elevados como por la exaltación y la idealización de la emoción y de valores trascendentes.

En contraste, el trío de monstruos —Stephen, Gian Carlo e Camilo José—introduce el discurso de tono y registro abruptamente bajo que interrumpe la acción dramática y el lirismo de los protagonistas. Ya en el manuscrito castellano, en sus intervenciones ocasionales, el lamento elegíaco de Dido es interrumpido por bromas, ironías y alusiones sarcásticas a través de la inserción de *scene buffe*. Dado que representan el retrato de la vulgaridad y de la estupidez en contraposición al arquetipo del héroe clásico, introducen un estilo poético ligado a lo cómico. Como en los cocineros o en los pretorianos en «Giulia Domna», intervienen, a través de la digresión, mostrando al espectador un cambio

²⁵¹Cabe recordar que Wilcock tradujo siete piezas teatrales de Marlowe para Adelphi en *Opera completa* (1966), un trabajo de traducción de largo aliento que, además, dialogaba con su propia poética. No obstante, los motivos de la traducción pueden adjudicarse también a la política de la editorial Adelphi, la cual encontraba en búsqueda de nuevos títulos para su catálogo. Sobre la construcción del catálogo adelphiano, cfr. Ferretti (2004), D'Aversa (2021) y Ferrando (2023)

repentino de tono y de discurso. De esta manera, ya en el manuscrito «Dido», los diversos estilos de discurso dramático interactúan entre sí, produciendo acontecimientos inesperados para el lector/expectador de la pieza, con arreglo a los principios formales que Wilcock establecería en sus artículos dedicados al teatro en la revista *Il mondo*.

Al igual que *Los traidores*, «Dido» retoma un tema clásico, pero su tratamiento involucra un repertorio de estéticas teatrales diferentes, desde el grotesco irónico al teatro del absurdo. En ese sentido, es verosímil considerar a «Dido» una continuación de los procedimientos que se observan en *Los traidores* y de establecer una vinculación entre ambas piezas no sólo en virtud de su tema sino también de su tratamiento, el cual por otra parte vincula a este inédito con el cambio estético prefigurado en *Sexto*.

Que Wilcock ensayara este procedimiento promediando los años 50 y en lengua castellana muestra hasta qué punto la conjunción de diferentes estilos o poéticas teatrales supone el aspecto central de su proyecto autorial en lo que respecta a su teatro en prosa y en verso en los años previos a su arribo en Italia. Es significativo, por tanto, que este aspecto central de la poética de la literatura del período 1960–63 resulte incluso verificable en el manuscrito mecanografiado en tanto esta forma parte del material recuperado en los primeros libros italianos del autor.

Por otra parte, si bien parece claro que el manuscrito integra la producción parcialmente inédita de los años 50, la autotraducción y la puesta en edición implican una serie de cambios textuales ostensibles en la versión italiana del *Teatro*. Aquí también, como en los casos examinados con anterioridad, la práctica autotraductiva aparece ligada al proceso de edición de los manuscritos teatrales, especialmente en lo que concierne a su reenumeración ante un lector de una lengua y cultura diferentes y como parte de una reescritura general de los textos redactados en los años 50.

Efectivamente, la versión castellana sufrió distintas modificaciones textuales aunque sin trastocar o modificar la estructura general de la tragedia. De esta forma, si bien permanece la representación en tres actos, el segundo acto ha sido reelaborado: el manuscrito parte de un coloquio entre Dido y Siqueo, mientras en la versión italiana esta escena inicial será desplazada y se iniciará con un diálogo cómico protagonizado por el trío de monstruos. Otro cambio a señalar en la versión italiana involucra el coloquio que se desarrolla entre Dido y Eneas (1962a:39–44) mientras en el manuscrito castellano el interlocutor es Ana, hermana de Dido (s.f.:34). Esta escena fue abreviada en el texto editado y se desarrolló durante el extravío de la Reina de Cartago al inicio de la obra. En una escena *buffa* —en que los jóvenes cartagineses, Ana y Ascanio realizan una intervención satírica— no figura

en el manuscrito (s.f.:20), pero es agregado en la versión italiana (1962a:27–28). Este diálogo se superpone, a su vez, al diálogo entre los monstruos que se disputan el pañuelo extraviado en una escena grotesca que gira en torno a la enfermedad que padece Dido.

En suma, la reescritura del manuscrito implicó el reajuste de las escenas de la pieza, el agregado u omisión de numerosos pasajes de diálogos, así como de intervenciones de personajes y acotaciones a la acción dramática.

Por otra parte, en la versión editada por Bompiani, algunos diálogos se encuentran escritos en bastardillas. Este recurso tipográfico se encuentra regularmente durante la intervención de los personajes dramáticos, pero también aparece utilizado por el monólogo–poema del monstruo Camilo José —poema que, como observaremos con posterioridad, se publica también en *Luoghi comuni* y responde al estilo satírico–grotesco—. Tal como había señalado Wilcock en sus artículos para la revista *Il mondo*, la bastardilla constituye un recurso formal para señalar o indicar al lector o intérprete el uso de lenguaje poético —tanto de tono alto como bajo— en la escena teatral, de manera de que este pueda interpretar la prosodia, el tono y el ritmo de la recitación. El empleo de este recurso, que no figura en el manuscrito castellano, sugiere que durante el proceso de traducción y edición se consideró necesario resaltar o enfatizar el uso del lenguaje poético conforme a la búsqueda de una alternancia entre la prosa y el verso teatrales y a la necesidad formal de resaltar su diferenciación.

En definitiva, los cambios textuales mencionados dan a entender que, al menos en el caso de Wilcock, la autotraducción del manuscrito constituye una adaptación del texto al libro italiano, pero también de una fase de la reescritura que continúa o prosigue el trabajo previamente realizado.

Así, en general, estas modificaciones textuales —del título, de las escenas, de los diálogos escénicos, de los personajes dramáticos y de las acotaciones del texto teatral—muestran que, efectivamente, la versión italiana pertenecía al trabajo creativo iniciado en los manuscritos inéditos en castellano y continúa con la revisión de aspectos formales. Prueba de ello son asimismo las anotaciones al margen del manuscrito «Dido», las cuales se reincorporan a la versión editada en italiano. En ese proceso común a ambas lenguas, la autotraducción revela su carácter específicamente estético o creativo mediante el cual la versión castellana es sometida a una nueva revisión en la que el dramaturgo trabaja y madura diferentes aspectos de la forma textual.

Además, la importancia de verificar la existencia de un material en castellano previo al *Teatro* radica en comprender que las piezas no se produjeron *ex nihilo* y, menos aún, en

los primeros años del arribo de Wilcock a Italia. Al contrario, este material indica que el *Teatro* se originó a través de una producción textual en ambas lenguas, tanto en castellano como en italiano.

Sin embargo, tal como ocurre en «Giulia Domna», tales cambios no presuponen indicios de un cambio sustancial en la forma del texto teatral, que se correspondería a su vez a un cambio en la poética del texto como tal, sino que conforman una nueva y última fase de un proceso creativo ampliado que se extendió, al menos, hasta la publicación del *Teatro*. En rigor, el escritor vuelve sobre la producción teatral parcialmente inédita para armar el volumen de 1962. Por tanto, su autotraducción al italiano constituye una recuperación de un material previo, pero también una culminación del proceso creativo. De ahí que la elaboración del teatro, que se había iniciado con la aparición de poemas y/o fragmentos de texto en revistas literarias, tenga lugar a través de reescrituras sucesivas durante los años 50, de las cuales la autotraducción constituye una instancia final y preparativa para la puesta en libro del material recogido por parte del autor.

De todos modos, la autotraducción de «Didone» y «Giulia Domna» no se limitó a las intervenciones del escritor en fase de reescritura. Tal como ocurre con el resto del material autotraducido, la versión en italiano del texto editado —*Los traidores*— como del manuscrito —«Dido»— garantizaron la accesibilidad de sus piezas de teatro en Italia. Análogamente a lo que acontece con la narrativa breve y la poesía del autor, los textos teatrales son adaptados en virtud de su circulación. Por tanto, traducirse implicó, para Wilcock, regresar al proyecto autorial encarnado en los textos teatrales en castellano — que dialogaban con los cuentos de *Il caos*, los artículos reutilizados en *Fatti inquietanti* y los poemas de *Luoghi comuni*— en orden a posibilitar el acceso a su nuevo lector.

4. 6. El sistema intertextual entre *Luoghi comuni* y *Teatro in prosa e versi*

Entre *Luoghi comuni* y el *Teatro* se observan una serie relaciones textuales que conforman un tejido de citas. Estas relaciones consisten en el empleo de un poema —o versos extraídos de un poema— en el cuerpo del texto dramático.

En el primer apartado de la tercera parte, se había observado que Wilcock y Ocampo citan textos poéticos de su propia factura en el drama *Los traidores*. El procedimiento consistía, en líneas generales, en retomar un texto —o un fragmento de este—, con el fin de reescribirlo, eliminar su título y reinsertarlo en el drama en verso. El resultado de ese

procedimiento es un tejido intertextual entre la poesía y el teatro de ambos autores que reelabora el estilo neoclásico y los tópicos comunes de la poesía neorromántica argentina. No obstante, a juzgar por el cotejo entre la versión de los poemas editados en *Luoghi comuni* y las piezas reunidas en el *Teatro*, el procedimiento no se agotó en *Los traidores* o en «Giulia Domna». En efecto, el cotejo pone en evidencia la existencia de un sistema intertextual más amplio que se extiende a «Didone» y al ciclo de piezas denominado «La notte di San Giovanni». En particular, el manuscrito titulado «Dido» permite verificar en qué medida se utilizaron poemas que forman parte de la composición de *Luoghi comuni* durante la fase de producción de los textos teatrales en castellano. A su vez, en el cuerpo del manuscrito «Dido» figuran poemas y versos que, con posterioridad, fueron traducidos e incluidos en *Luoghi comuni*.

Dicho de otro modo: en el *Teatro* y *Luoghi comuni* se elabora un tejido de auto-citas de textos cuyo componente común es la conjunción de estéticas o de estilos poético-teatrales contrastantes entre sí, a partir de la apropiación de diferentes tradiciones del teatro y de la poesía occidental. Estas constataciones alimentan la hipótesis según la cual el autor disponía de un repertorio de poemas y obras teatrales parcialmente inédito y en castellano, producidos en forma simultánea durante los traslados a Roma y Londres entre 1953 y 1957, incluyendo su traslado definitivo a la capital italiana.²⁵² No parece casual, por otra parte, el hecho de que *Luoghi comuni* aparezca en 1961 y el *Teatro* en hacia 1962. En efecto, el autor parece recoger en ambos volúmenes el conjunto de textos que podían y debían leerse entre sí bajo la forma de un correlato entre su poesía y su teatro en prosa y en verso.

Por un lado, la existencia de poemas inéditos en el manuscrito sugiere que el autor compuso su producción poética en simultáneo a sus obras teatrales. En «Dido», los poemas de *Luoghi comuni* adquieren un uso particular puesto que aparecen asociados a las escenas, diálogos y parlamentos de los personajes dramáticos de esta tragedia. De esta manera, la auto-cita habría contribuido a elaborar la escritura dramática con arreglo al principio del empleo discreto del verso en una obra de teatro. Por otro lado, si bien los datos biográficos y bibliográficos disponibles limitan su descripción, el empleo de versos o poemas parece indicar que el autor había comenzado a preparar su poesía y su teatro a

²⁵²En la correspondencia con la escritora Agustina Bessa-Luís, en una carta fechada en 1961, Wilcock alude a la escritura preliminar en castellano y posterior traducción de «La notte di San Giovanni». También se menciona la posibilidad de publicar una novela por Bompiani, pero aparentemente esta se publicó por Rizzoli (*Il tempio etrusco*, 1973a) (2021:173–174).

través de borradores en lengua castellana para, con posterioridad y una vez llegado a Italia, seleccionar, corregir y traducir el material conforme al programa de la editorial Bompiani.

A modo de ejemplo, el lenguaje irónico–grotesco presente en algunas poesías de este período —verosímil para una figura monstruosa como Camilo José— es utilizada tanto en *Luoghi comuni* como en la versión editada «Didone» que figura en el *Teatro*. Sin embargo, en el manuscrito mecanografiado en castellano, la intervención poética de Camilo José tiene lugar durante las últimas escenas del tercer acto:

No quiero ser más el que soy:
quiero ser un insecto monstruoso
con tentáculos y antenas negras;
y todos me encontrarían hermoso.
A mis amantes infundiría
espanto y sumisión,
y pagaría con lluvias de oro
su interesada dedicación.
De noche organizaría matanzas
de moralistas y comerciantes
para entrar luego por las ventanas
y echarme sobre las mujeres elegantes,
mientras la gente desde la calle
me aplaude y me ofrece conciertos,
bebiendo la sangre de los ricos,
comiendo la carne de los muertos.
Y no me falta demasiado,
y no me falta demasiado
para ver mi sueño realizado (s.f.:61).

A su vez, en la versión italiana, el poema se recita de este modo:

*Non voglio più essere quel che sono:
voglio essere un insetto mostruoso
con tentacoli e antenne nere.
E tutti mi adorerebbero.
Ai miei amanti saprei infondere
paura e sottomissione, e pagherei
con una pioggia d'oro*

le loro lunghe prestazioni.
Ogni sera farei una strage
di moralisti e di mercanti
per poi entrare dalle finestre
e distendermi sulle ragazze nude,
mentre la folla dalla strada
mi applaude e mi obbedisce
mangiando la carne dei morti,
bevendo il sangue dei ricchi.
E non mi manca molto,
e non mi manca molto,
perché si avveri questo sogno (1962a:38; en bastardillas en el original).

En la versión teatral italiana, este poema, en cambio, fue traducido y desplazado al segundo acto durante un diálogo entre Stephen y Gian Carlo —de orden satírico-grotesco— que precede al coloquio lírico-dramático entre Dido y Eneas. Además, es de notar que, en la versión editada, se aplica una marca tipográfica —la bastardilla— para subrayar o resaltar la intensidad poética de la recitación. A su vez, la intervención poética de Camilo José devendrá, en *Luoghi comuni*, el poema «Sogno innocente» (1961b:33) que integra la serie «Per il gatto», la cual acoge textos de carácter grotesco-satírico.

Otro caso observable en el manuscrito teatral en castellano es «Disfarmi», cuyos primeros cuatro versos son pronunciados por Dido en las escenas finales: «Extiendo hacia mi pasado / vanos tentáculos de ensueño / buscando objetos, lugares / que tal vez no existieron nunca...» (s.f.:64-65) los cuales reaparecerán, ya traducidos, en *Luoghi comuni* (1961b:34) y en el «Didone»: “*Stendo verso il mio passato / vani tentacoli di sogno, / per carpire oggetti, luoghi / che forse non esistono più...*» (1962a:80-81; en cursiva en el original).²⁵³ En el caso de la pieza teatral, los versos se adaptan al cuerpo del texto y contribuyen a la intensidad dramática de la escena a través de la letra cursiva. En *Luoghi comuni*, a su vez, pertenecen a un poema cuyo tema gira en torno al cambio de identidad del escritor migrante dentro del ciclo de textos líricos.²⁵⁴ En este sentido, *Luoghi comuni* dispone, al mismo tiempo, los poemas que, en el manuscrito «Dido», representan el estilo satírico-grotesco de los monstruos en contraste con el lirismo dramático de la pareja heroica Dido y Eneas.

²⁵³Peterle ha comentado la elección de utilizar el verbo *carpire* por parte del poeta el cual reenvía a una tradición dantesca (2020:25).

²⁵⁴Para una caracterización de este poema, cfr. Peterle (2020:25).

Así, los «mismos» textos son adaptados y adquieren un uso y un sentido de acuerdo con su género textual. Esta adaptación enseña el trabajo orgánico de creación de Wilcock, quien, al reutilizar textos propios y re-adaptarlos, tejió relaciones semánticas y formales en común en la poesía y el teatro del período 1960–63. En particular, lo que permite verificar el manuscrito «Dido» es que Wilcock parece haber practicado dicho procedimiento en la mayor parte de las piezas teatrales que integran el *Teatro*, a excepción de «La Famiglia».

Análogamente, en lo que respecta al ciclo «La notte di San Giovanni», el sistema intertextual se verifica en la pieza en un acto «Il Brasile»,²⁵⁵ «Il ballo degli impostori» y «Le cantate». El cotejo entre los poemas editados en *Luoghi comuni* y este ciclo de obras teatrales muestra efectivamente un tejido de citas similar al verificado en «Didone». Sabemos, a partir de la entrevista realizada al curador de la obra de Wilcock, que el conjunto de las piezas teatrales recogidas en el *Teatro* proviene de manuscritos en castellano traducidos por el autor, incluyendo este ciclo y «La famiglia» —un material que, no obstante, todavía ha de ser recuperado y analizado a fin de constatar la existencia de eventuales poemas inéditos insertos en el cuerpo del texto teatral tal como es posible apreciar en el caso del manuscrito «Dido»—.

Pese a todo, a juzgar por las versiones italianas editadas en el *Teatro*, el tejido de citas enseña la elaboración común de la poesía y del teatro del autor. Entre el ciclo de piezas teatrales y *Luoghi comuni* se produce un diálogo a nivel formal relacionado con la mixtura de estilos poético–teatrales inspiradas en el modernismo anglosajón y en el teatro isabelino, pero también a nivel argumental relacionado con la celebración de la noche de San Juan en Roma, la cual es convertida, por parte del poeta y dramaturgo argentino, en símbolo de su transición y cambio de identidad.

«Le cantate»,²⁵⁶ «Il Brasile»²⁵⁷ y «Il ballo degli impostori»²⁵⁸ conforman piezas en prosa y en verso que constan de un acto y se ambientan en la noche del 23 de junio en vísperas

²⁵⁵Publicada en la revista *Sipario* (1960b).

²⁵⁶En «Le cantate» los muertos resucitan y dialogan con el protagonista en prosa. El protagonista recita versos de lírica sentimental ligados al amor carnal como fuente de vida. Las figuras angelicales recitan, a su vez, pasajes en verso rimado. El título hace alusión a los cantos y bailes que se celebran durante la festividad romana. La aparición de acontecimientos y personajes extraordinarios (muertos resucitados que salen de la cripta y hablan entre sí; las apariciones de la Voz de la Música y la voz de la Luz) impone un pacto de verosimilitud no realista. El espectador, por ejemplo, asiste al arribo de los muertos resucitados en el cielo y a la irrupción de Ángeles (1962a:106–107).

²⁵⁷En esta pieza —aparecida en la revista *Sipario* en noviembre de 1960— el naturalismo descriptivo de la cotidianidad de una familia romana es interrumpido por pasajes de orden fantástico y grotesco.

²⁵⁸En «Il ballo degli impostori» acuden también, a la manera de «Le cantate», muertos que acechan y atormentan a la protagonista a través de un diálogo cruel, «impostores» en tanto representan a sus parientes

de la festividad de San Juan en Roma.²⁵⁹ Este ciclo profundiza la alternancia de la prosa y el verso, así como el concierto de diversas estéticas teatrales —desde el fantástico al naturalismo, desde el grotesco al satírico— prefigurados en «Didone». En la apropiación de los diferentes estilos teatrales, el escritor combina su habitual lirismo al lenguaje ordinario y cómico de la prosa teatral de forma similar a la manera en que, tras la ruptura estética de *Sexto* con respecto a su poesía juvenil, había recurrido a procedimientos provenientes del modernismo poético inglés.

Sin embargo, a diferencia de «Didone», Wilcock vuelve su atención sobre la cultura en Roma y, en especial, sobre un evento local de particular interés en el que tuvo ocasión de participar.²⁶⁰ En estas piezas, si bien la acción dramática se desarrolla durante las festividades locales, el escritor recupera menos su contenido religioso que los aspectos mágico-rituales que persisten en la cultura romana —el baile y el canto populares, el tópico clásico del amor carnal como fuente de vida, el advenimiento de los muertos, la transición y el cambio representado en el fuego de las fogatas (*falò*)—. De la misma manera en que la noche de San Juan representaba la impronta simbolista francesa en los poemas de *Luoghi comuni* para aludir al cambio de identidad del escritor migrante, la festividad, en el ciclo teatral, simboliza el paso a otro período de tiempo, la transición y el cambio, pero también la irrupción del amor y de la pasión sentimental.

De hecho, los poemas citados tienen relación con el tratamiento del tema del amor carnal en cuanto dador de vida, un tema central en *Luoghi comuni*. Para Wilcock, uno de los elementos rituales de la noche de San Juan radicaba en la pasión juvenil —visible, por ejemplo, en el poema «La notte di San Giovanni» y otros poemas del poemario de 1961— durante las vísperas de la festividad romana.

difuntos. Tanto el baile y el canto de estas figuras se encuentra vinculada a los festejos de la noche de San Juan.

²⁵⁹La festividad de San Juan solía tener lugar el 24 de junio de cada año debido al solsticio de verano (21 de junio). Se trataba de una tradición de origen pre-cristiana que congregaba a pueblos de distintas localidades en Italia y en Europa. En general, se encuentra relacionada con el cambio de ciclo y de año; al cese del calor y la presencia de días más cortos y de luces más débiles, motivo por el cual se encendían fogatas para animar el calor del sol. Asimismo, se la ha relacionado con la festividad con la caza de brujas así como con el emparejamiento de jóvenes. Se dice que el Ángel del Amor levanta sus pasiones en esta noche. En Roma, era tradición asistir durante la era cristiana a la Piazza di San Giovanni in Laterano en la Basílica que lleva su nombre mientras se celebran bailes y cantos populares.

²⁶⁰Describiendo las costumbres y prácticas de la festividad en una crónica escrita para *Il mondo* tal como se celebraban modernamente la Piazza di San Giovanni in Laterano en Roma, Wilcock señaló: «La noche de San Juan tiene de todos modos un sentido mucho más profundo que el quiere darle el Enal; desde que existe Europa es celebrada porque marca el inicio de la estación calurosa, el solsticio de verano, es decir, la noche más breve del año; durante toda la inmensidad intransitable de este continente todavía salvaje los jóvenes bailaban en torno al fuego, esa noche no se dormía, las muchachas aprovechaban para elegir un compañero, había un fondo de brujas que eran cazadas y vencidas. Nada o casi nada permaneció de todo esto» (...) (1959m:7).

La selección de los textos poéticos, en «La notte di San Giovanni», responde a la variación de tono y de registro que contribuye a la alternancia de los estilos teatrales. De esta manera, en la sección de *Luoghi comuni* llamada «Liriche e canzoni da «La notte di San Giovanni» (1961b:47–48) aparecerán en el primer acto de «Le cantate» recitados en el diálogo escénico que —no sin algunas modificaciones— mantienen el protagonista Grossi y los muertos vivientes, Trasimeno y Bettina. El diálogo, que enfatiza la intercalación del verso y la prosa a través del empleo de la bastardilla, cita los poemas que, en *Luoghi comuni*, desarrollan el tema del amor carnal insuflado o motivado por la noche de San Juan.

Así, recita la figura de Grossi: «*All'alba tra collane di delfini, / sorse dall'onda Venere irritata, / dal concavo fondale dell'oceano / per il mondo recando tra le mani / il fuoco fluido dell'amore umano....*» (1962a:98). Trasimeno, a su vez, recita: «*Recando tra le mani / nella conchiglia bianca incrostata di perle, / il fluido fuoco dell'amore umano*». Bettina agrega: «*La cui fiamma è trasmessa / da persona a persona*» (1962a:99; en cursiva en el original). Concluye Trasimeno: «*Oh chi di noi talvolta non è stato / come una statua di alabastro / illuminata interiormente*» (1962a:99; en cursiva en el original). Pese a no disponerse al momento de los manuscritos teatrales de estas obras teatrales, el poema titulado «La noche de San Juan» —como se indicó en la segunda parte de este estudio— constituye un antecedente en lengua castellana tanto del poema italiano autotraducido, «La notte di San Giovanni» como del parlamento pronunciado en la pieza teatral homónima.

Este poema apareció en el suplemento de *La Prensa* hacia 1956. Contemporáneamente, con la diferencia de un par de meses, en la revista literaria romana *Botteghe oscure* dirigida por la condesa Marguerite Caetani apareció una versión análoga y en español.²⁶¹ Es probable que el autor destinara una misma versión a ambas revistas en forma simultánea, motivo por el cual se reprodujeron a un mismo tiempo.

En cualquier caso, la publicación de este poema a mediados de los años 50 es significativa por al menos dos motivos que tienen relación con el sistema intertextual mantenido entre *Luoghi comuni* y el *Teatro*. En primer lugar, sugiere que el poeta venía componiendo los textos poéticos en castellano incorporados a *Luoghi comuni* y que —tal como se observó en la segunda parte de este trabajo— serán seleccionados y autotraducidos en el primer

²⁶¹Tal como se indicó en la segunda parte, *Botteghe oscure* fue una revista literaria internacional con sede en Roma y con periodicidad trimestral que se encontró activa entre 1948 y 1959. Retoma el nombre de Via Caetani en donde se encuentra el *palazzo* de la actual Fondazione Caetani.

poemario italiano. En segundo lugar, sugiere que el poema fue reutilizado en el ciclo «La notte di San Giovanni» mediante el procedimiento ya descrito de la auto-cita, a fin de servir a la simbolización del contenido mágico-ritual de la festividad romana en las piezas teatrales.

Con toda probabilidad, tal como ocurre con sus cuentos y poemas, Wilcock escribía inicialmente un texto —inédito o publicado— en lengua castellana para, en el momento de la edición, traducirlo e incorporarlo al volumen. En el caso de este poema, tiene lugar una doble reutilización, es decir, en dos géneros textuales distintos. Sin embargo, tanto en *Luoghi comuni* como en «La notte di San Giovanni» el texto se relaciona con el sentido poético asignado, por parte del poeta argentino, a la simbolización de la festividad de la noche de San Juan en Roma, la cual por otra parte ambienta el escenario en que se desarrolla la acción dramática de las piezas teatrales reunidas en el ciclo.

De esta manera, en la escena final de la pieza «La notte di San Giovanni», el parlamento de la figura angélica llamada *Angelo dell'Informazione* comienza por reproducir la primera de las tres estrofas del poema aparecido en *Luoghi comuni* un año atrás (1961b:44). Debido a los cambios en su edición, el uso del verso para resaltar la intensidad dramática y el sentido poético de la noche de San Juan se marca a través del empleo de la cursiva: «*Lento come un animale/ che gira con mansuetudine / intorno a un palo centrale, / oggi il solo giunge al culmine / dell'eclittica boreale, / e sulle orme orami tracciate / dell'orbita sua diuturna / riversa di nuovo l'urna / da dove sgorga l'estate / sul Missouri e sull'Eufrate*» (1962a:118). Asimismo, la recitación del verso se intercala con pasajes en prosa del resto de los personajes que participan en la escena. Así, la figura angélica introduce versos de la segunda estrofa del poema de *Luoghi comuni*: «*Oggi tutto il settentrione / sull'uscio della stagione / celebra il suo solstizio; / la femmina si dispone / al coniugale servizio, / concependo nel bagliore / di fuochi e illuminazioni / le nuove generazioni / che da un pretesto d'amore / farà nascere il calore*» (1962a:118). Al fin, concluye de esta manera la recitación: «*Questo è il momento fecondo; / intanto gli abitatori / dell'altro estremo del mondo / si preparano ai rigori / del freddo meditabondo / che scende dai monti muti; / e che ondata sopra ondata/ come una pioggia gelata, / va spargendo i suoi rifiuti / sui grigi campi sparuti*» (1962a:119).

En línea de principio, no es casual que el ciclo de obras teatrales comparta el título con el poema en cuestión. Es que el sintagma «La noche de San Juan» encierra significados no solamente acerca de la idiosincrasia de la ciudad de Roma —que, durante sus primeros años, fue el hogar del poeta hasta su marcha a la localidad vecina de Velletri— sino, sobre

todo, en cuanto símbolo de un *decurso* o *tránsito* hacia el cambio de lengua, de cultura, de ciudad, de relaciones literarias y de lectores. En suma, la noche festiva evoca el cambio experimentado por parte del poeta en el curso de los años 50. Esta festividad —que marca el pasaje del invierno al verano en el hemisferio norte— se celebra en ritos que ponen el acento en el aspecto simbólico de la temporalidad humana. Marcan, en una palabra, el tránsito de la muerte a la vida, de lo viejo a lo nuevo, de la tristeza del invierno al erotismo y al calor del verano.

Tal como se observó en la segunda parte, el poema remite, en última instancia, a las circunstancias biográficas en las que fueron compuestos presumiblemente tanto *Luoghi comuni* como el *Teatro*. A través del lenguaje alusivo y analógico, sin recurrir a un yo poético central como en la poesía neorromántica de su juventud, en el *Teatro* y en *Luoghi comuni*, en definitiva, Wilcock habla de sí mismo, de su extrañeza, de su proceso literario y sus vicisitudes en cuanto escritor *fuori posto* en Italia. Los versos de este poema, incorporado al texto teatral, delinean, como en *Luoghi comuni*, tales significados en el componente simbolista.

El curso de la temporalidad humana, el cambio de identidad y la transformación interior son representados, a su vez, en la obra en un acto «Il Brasile». El personaje fantástico *Fata* recita versos que había integrado, un año atrás, un poema del ciclo «Liriche e canzoni da «La notte di San Giovanni» en *Luoghi comuni* (1961b: 48–49): «*Il miglior premio dopo una lunga vita/ è una calma vecchiaia arricchita/ da visioni di penetrante dolcezza/ come i ricordi della prima fanciullezza.*» Y también: «*Vivere è percorrere il mondo/ attraverso ponti di fumo; / quando si è giunti dall'altra parte, / poco importa se i ponti precipitano. / Per arrivare in qualche luogo / bisogna trovare un passaggio / e non fa niente se scesi dalla vettura / si scopre che questa era un miraggio*» (1962a:132; en bastardillas en el original).

Por otra parte, la cita de textos poéticos no se reduce sólo a una estética lírica. En cambio, en «Il ballo degli impostori» se comprueban poemas y versos de *Luoghi comuni* relacionados a la estética grotesca. Esta comedia parte de ciertas figuras monstruosas y, como tales, emplean en modo prolífico la ironía y los feísmos a los que Wilcock venía recurriendo en *Sexto* y en los cuentos de *Il caos*. Por otra parte, estos textos poéticos, en la antología de *Luoghi comuni*, desarrollan la línea anti-clásica y anti-lírica que atraviesa el poemario.

Así, la figura del *Egiziano* recita la primera estrofa que pertenece al poema «La canzone degli impostori» en *Luoghi comuni* (1961b:37): «*Noi siamo gli impostori mimetici / che*

girano nell'ombra dei casolari / per sostituire i volti familiari / con altri volti simili ma ermetici» (1962a:172; en bastardillas en el original). A su vez, la figura del *Sumero* declama en la segunda estrofa: «*Con la scusa di viaggi e di gite / ci introduciamo nelle altre vite / per trasformare le loro relazioni / in un inferno di confusioni»* (1962a:173; en bastardillas en el original). Finalmente, el *Egiziano* concluye: «*Poi, seminato il germe del rancore, / ce ne andiamo, soddisfatti e clementi; / noi siamo i roditori dell'amore, / i pervertitori dei sentimenti»* (1962a:173; en bastardillas en el original).

Estos casos constatados ponen de manifiesto que el sistema intertextual que conforman *Luoghi comuni* y el *Teatro* se encuentra orientado por la conjunción de lo tradicional y de lo experimental, de lo clásico y de lo innovativo conforme a la posición mantenida por Wilcock a principios de los años 60. Así, tal como se examinó con anterioridad, *Luoghi comuni* conjuga la matriz neoclásica–simbolista con componentes del modernismo poético anglosajón, en especial de Pound y de Eliot con matices de índole simbolista. El *Teatro*, por su parte, intenta conjugar el drama en verso anglosajón con otras diferentes estéticas teatrales, incluyendo elementos que se encontraban en las antípodas de la preceptiva dramática de Eliot y recurriendo, en ocasiones, a la alternancia con la prosa cómica. De esta forma, la auto–cita contribuye al proyecto de una escritura literaria cada vez más estratificada, con mayores matices y, al mismo tiempo, cada vez más alejada de la poesía juvenil de los primeros poemarios argentinos, todavía ceñida a las convenciones de la Generación del 40.

En ese sentido, el agotamiento de las convenciones de la Generación del 40 llevó a Wilcock —tal como sostiene Herrera (1988)— a la exploración de los poemas de *Sexto*, pero también, cabría agregar, al desarrollo de una mixtura de elementos formales en el seno de la escritura teatral. Por estas razones, es posible suponer, a la luz de este cotejo, que la ruptura y el cambio estético de *Sexto* y de sus primeros cuentos en castellano abrieron el camino hacia los poemas de *Luoghi comuni* y, al mismo tiempo, a las obras teatrales que componen el *Teatro*, ambos escritos y publicados para su interrelación mutua. Entre lo alto y lo bajo, entre lo sublime y lo grotesco, la poesía y el teatro de Wilcock manifiestan a este respecto una cuidada organicidad.

La auto–cita y el sistema intertextual encierran, por último, la cosmovisión inherente a esta organicidad. En la conjunción de estilos, en el contraste entre las estéticas contrastantes, todo orden simbólico es continuamente interferido o interrumpido por la presencia latente del caos, la única realidad constitutiva. El efecto de contraste de esta conjunción encierra una particular cosmovisión según la cual el orden es una invención

verbal o lingüística que contiene sin embargo su des-orden o caos implícito. El lenguaje de lo irónico, de lo grotesco y de lo absurdo, característico de la literatura del período 1960-63, devela su existencia latente. Así, la aparición de lo cómico en la poesía y en el teatro del autor durante los años 50 se complementa al grotesco fantástico de su narrativa breve y su irrupción sugiere el carácter indeterminado de toda construcción humana y verbal: todo orden es provisorio, parcial y arbitrario y el caos que emerge —en lo monstruoso, en lo deforme, en el cuerpo grotesco, en la sátira de personajes nobles y elevados; en las ironías y los feísmos que socavan la belleza clásica del lirismo— pone en evidencia su carácter eminentemente artificial. Así interpretado, el tejido de auto-citas parece, entonces, una tentativa por parte del escritor de conferir unicidad formal y semántica al conjunto de la literatura del período 1960-63 y, en particular, de contribuir a la interrelación de las significaciones de *Luoghi comuni* y el *Teatro*.

Ahora bien, esta articulación entre lo clásico y lo anti-clásico ya no aparece con tanta claridad en «La famiglia», pieza en un acto escrita en prosa. «La famiglia» no presenta una conjunción de estilos teatrales, siquiera una alternancia entre el verso y la prosa. Asimismo, al menos en este estudio, no se ha tenido noticia de un intertexto o de la cita de un texto poético. Es probable que el motivo se deba a que dicha obra se distingue, más que ninguna otra, por la estética del absurdo y del *nonsense* y, por lo tanto, no resultaba necesariamente compatible con el poemario *Luoghi comuni*, cuya búsqueda formal, a rasgos generales, aspiró a unir el estilo neoclásico con el grotesco-satírico.

Así, entonces, el *Teatro* encierra los continuos cambios formales del teatro del autor durante los años 50. De estos cambios —desde el drama en verso de *Los traidores* al lenguaje del absurdo escrito en prosa— se percibe el progresivo desembarazo de la preceptiva de *Poetry and Drama* hacia la búsqueda de un lenguaje dramático, en «La famiglia», que teatralice la imposibilidad de la comunicación y la problematicidad de la palabra mediante los procedimientos típicos del *nonsense*.

No obstante, la práctica de reutilizar textos poéticos no se agota sólo en el período 1960-63 de la producción literaria del autor. En efecto, años después, Wilcock prosiguió la senda abierta por «La famiglia» a propósito de problematizar el uso de palabra en cuanto sistema de lugares comunes y de convenciones en la producción teatral de mediados de los años 60. Así, en 1965, en la revista *Sipario*, se publicó la obra «L'agonia di Luisa e le aventure di Gilgamesh alla televisione». Esta obra contiene un tejido de citas de poemas y versos verificables en el poemario *La parola morte* (1966). Ya superado el período de selección, autotraducción y puesta en edición del material que conformó la literatura del

período 1960–63, y afirmado como escritor en el campo literario local, Wilcock parece haber proseguido a elaborar un sistema intertextual entre su poesía y su teatro a mediados de los años 60 en Italia, con eje en la cuestión del lenguaje.

Tanto en *La parola morte* como en «L'agonia de Luisa» predomina, sin embargo, un estilo poético más bien abstracto, reflexivo, que aborda esencialmente el carácter verbal de la palabra *muerte*. En ambos textos, se percibe un menor grado de mixtura estilística para dar lugar a una abstracción de índole filosófica en torno a las configuraciones del lenguaje en cuanto tal, tema central tanto de la obra teatral como del poemario publicado por Einaudi.²⁶²

Así, sintéticamente, es posible observar un proceso de cambio en la producción teatral de Wilcock desde mediados de los años 50 a mediados de los años 60, en términos aproximados: desde el drama en verso escrito junto a Ocampo a partir de la versificación típica de la Generación del 40; la elaboración, a partir de un distanciamiento de los principios de *Poetry and Drama* de Eliot, de un teatro en prosa y en verso distinguido por la mixtura de estilos poético–teatrales en «Didone» y el ciclo «La notte di San Giovanni»; la exploración de la estética del absurdo en la comedia en un acto, «La famiglia» y, al fin, un teatro de tono filosófico en «L'agonia di Luisa» a partir de la indagación poética de un lugar común en la poesía occidental: la palabra *muerte*.

²⁶²Para una lectura de *La parola morte* y la presencia del pensamiento de Ludwig Wittgenstein, cfr. Peterle (2020).

CONCLUSIÓN

La existencia del material escrito en lengua castellana sugiere que Wilcock, en el curso de sus repetidos traslados a Europa durante los años 50, produjo un repertorio de textos —algunos de estos publicados; otros, inéditos— los cuales, una vez seleccionados, traducidos y editados, dieron forma a la literatura publicada entre 1960 y 1963. Por lo tanto, este repertorio fue recogido e integrado a través de un proyecto autorial que se manifestó en las intervenciones del escritor en sus primeros años en Italia.

En la trayectoria de Wilcock en ambos países se aprecian distintos momentos de reescritura de textos, de reedición de libros y de posicionamientos discursivos. En consecuencia, el análisis de los cambios en los sentidos y en los usos de los textos y de sus respectivas ediciones ha permitido poner en evidencia la permanente movilidad —a menudo pretendida por el propio autor— de la obra. El escritor cambió de lengua, de cultura, de países, de lectores, de géneros textuales, de procedimientos y de estilos literarios, de editores y de ediciones a largo de una trayectoria tan variable como diversa que exige no reducir su intrínseco eclecticismo.

Debido a sus traslados sucesivos desde Buenos Aires a Londres y Roma y viceversa, a su persistente reescritura y a la variada reedición de sus textos, es preciso distinguir, en su trayectoria en Italia, un primer período de emergencia y de reconocimiento en tanto autor. Este período se caracteriza, en principio, por diferentes estrategias autoriales y, en particular, por la autotraducción del repertorio de textos.

A su vez, se verifica un segundo período derivado de la exploración estética y del cambio de estilo literario, así como debido al conflicto legal mantenido con su primer y principal editor en Italia, Bompiani. El traspaso de los derechos de autor supuso el lanzamiento de una serie de publicaciones a comienzos de los años 70 a través de la casa Rizzoli y, sobre todo, de la casa Adelphi. Este último período estuvo marcado por la reedición de los cuentos en *Parsifal. I racconti del Caos*, la publicación de la «narrativa de inventario» y la posterior circulación, ya fallecido el autor, de algunos de sus libros más célebres en otras lenguas europeas.

Además de los casos de *Il caos* y de *Poesie spagnole*, el relevamiento de las fuentes textuales recuperadas en esta tesis sostiene que la práctica de la autotraducción no se agotó en los volúmenes mencionados, sino que se extendió al conjunto de la literatura publicada en el período, con excepción de la problemática de las fuentes utilizadas para componer *Fatti inquietanti*.

En todo caso, la publicación de cinco libros en cuatro años en forma sucesiva y planificada durante el período 1960–63 es indicador de una operación amplia y

sistemática de reescritura del material escrito durante los años 50. Debido al cambio en las condiciones sociales de producción de la obra, el escritor dispuso sus textos con relación a un lector de una cultura y una lengua diferentes, lo que implicó dos orientaciones principales de esta reescritura. Por una parte, modificar el texto de tal modo de contribuir al proceso creativo que culminó con la publicación de sus primeros libros. Por otro, adaptarlo a la legibilidad o aceptabilidad del nuevo lector. Así, la autotraducción contempló tanto la revisión de los aspectos estéticos del texto como su aceptación en el circuito editorial local.

En su paulatino ingreso al mundo literario en Roma, algunos contactos editoriales se revelaron claves para acceder a la publicación de sus primeros libros. Entre otros, Moravia, Flaiano, Bompiani, Sanguinetti, Debenedetti —algunos de ellos con tareas propias de un *letterato editore*, es decir, con un rol asignado en una empresa editorial— tramaron las relaciones literarias y para-literarias indispensables para posibilitar dichas publicaciones.

De estas relaciones da cuenta asimismo la correspondencia, todavía inédita, entre el autor y sus editores italianos. Tales relaciones —cultivadas durante y después de la residencia de Wilcock en Roma— fueron condiciones necesarias para que el escritor iniciara, ya en 1959, la traducción y edición del material escrito en castellano. En ese sentido, sus primeros editores contribuyeron de manera decisiva a su emergencia como autor italiano y, en alguna medida, a la obtención de cierto reconocimiento en —y más allá de— Italia. No asistimos, por cierto, a la figura de un escritor que cambia de lengua y de cultura por su cuenta y a través de sus solas aptitudes. Pese al ulterior retiro voluntario de Wilcock en Velletri y en Lubriano y a su reiterada toma de distancia del mundo social, asistimos más bien a una figura plenamente involucrada, y de manera estratégica, en las relaciones típicas del ambiente literario romano y del mundo editorial milanés de su tiempo.

En contraste con su fama de escritor huraño y asceta, las cartas nos revelan a un escritor moviéndose deliberadamente entre editores y agentes literarios en procura de negociar contratos para sus obras, sus traducciones y colaboraciones en la prensa, necesarias tanto para su visibilidad como escritor como para asegurarse su modesto sustento económico en sus primeros años en Europa.

En ese sentido, la correspondencia consultada en los archivos editoriales ilumina aspectos relevantes de las relaciones entre el escritor y su primer editor en Italia, Bompiani, en lo que respecta a la negociación del sentido y la forma de los textos, los tipos de edición previstos para sus libros, la publicación planificada de su obra inédita y la búsqueda de

contactos con editores franceses, anglosajones y alemanes para la traducción de su narrativa a inicios de los años 60.

Por otra parte, además del cotejo entre las versiones en castellano e italiano de los textos, la correspondencia entre el autor y sus editores permite constatar que la práctica de la autotraducción tuvo lugar fundamentalmente durante el proceso de edición en libro. Eso explica que la reescritura no se encontrara exenta de eventuales colaboraciones o intervenciones de hablantes nativos que asistieron al autor —como en el caso analizado de los cuentos de *Il caos*— durante la publicación de los textos. Asimismo, los textos, una vez editados, fueron objeto de una determinada configuración material establecida por parte de los editores para los libros alojados en sus colecciones y catálogos y que repercutió en la visibilidad o invisibilidad de su reescritura.

En general, la invisibilidad de la autotraducción estuvo determinada por el tipo de edición previsto por Bompiani para sus colecciones de narrativa y de teatro, así como por las características de la colección «La Biblioteca delle Silerchie» de Il Saggiatore en lo que concierne al poemario *Luoghi comuni*. Las ediciones de los primeros libros italianos presentan escasos datos biográficos del escritor —en especial, de su procedencia y de sus traslados a Roma— o referencias bibliográficas de los textos que fueron seleccionados y autotraducidos. Además, las ediciones no explicitan la existencia de una autotraducción o de alguna forma particular de reescritura, contribuyendo de esta manera a representar una escritura directa en italiano y carente de mediación editorial.

La invisibilidad de los textos autotraducidos favoreció en alguna medida la aceptabilidad de Wilcock como autor italiano. Por motivos de orden económico y simbólico, las ediciones de sus primeros cuatro libros tendieron a disimular su condición de escritor migrante y el origen extranjero del repertorio de textos. Esta forma de publicación se articuló, a su vez, a estrategias que apuntaron a difundir su obra en Europa, desde establecer contactos con editores italianos, posibilitar traducciones de *Il caos* con el sello francés Gallimard hasta reseñar sus libros en revistas y diarios locales.

Sin embargo, en la única edición en que se visibiliza la autotraducción del material escrito en castellano, *Poesie spagnole*, se consuma la intervención crítica del autor. Debido a las características de la edición propias de la colección La Fenice de Guanda, Wilcock tuvo la oportunidad, en cuanto curador de su poemario, de realizar un comentario crítico sobre una selección de su poesía juvenil y castellana. De ahí que el análisis de los textos escritos durante los años 50 y de su configuración material permita ampliar y profundizar esta intervención, ya comentada antes por su crítica, en *Poesie spagnole*.

Efectivamente, además de tomar distancia de esta poesía de su juventud y convertirse en un poeta que dialoga por derecho propio con la tradición poética en Italia (Deidier, 2002; 2020; 2022; Peterle, 2021; 2022), a través de su «Introduzione», Wilcock reinterpretó el proceso creativo que fue desarrollando desde los años 50 previo a su arribo en Italia una vez concluida la publicación de los cuatro libros precedentes. La visibilidad de la autotraducción en *Poesie spagnole* tuvo, por lo tanto, un objeto: mostrar al lector vernáculo qué parte de la obra literaria precedente se encontraba ya perimida y, al mismo tiempo, justificar por qué hubo un cambio estético y de dónde provenía y quién era el escritor que debía recoger sus poemas de juventud. De este modo, una vez concluida la tarea de la reescritura y de selección del material, Wilcock procedió a re-leer y a comentar de modo irónico las vicisitudes que lo llevaron a su traslado a Italia. El año de publicación de este poemario —1963— indica a este respecto que se trató de un corolario y de la clausura de un ciclo.

Así, en cuanto relato autocrítico, la «Introduzione» vuelve sobre una parte de su obra literaria, trazando una oposición entre el joven inmaduro y el poeta migrante; entre quien hace un uso ingenuo y reproductivo del lenguaje y el artista auténtico capaz de una invención inteligente; entre los poemas anteriores a *Sexto* y la exploración modernista y simbolista posterior a este último poemario. El relato irónico sobre sus tentativas literarias juveniles elabora entonces la figura de un poeta que ha adquirido conciencia de sí mismo y del lenguaje como tal y que, por estas razones, puede abrazar un programa de vida y una actitud genuinamente de vanguardia. Por lo tanto, dar a conocer sus poemas juveniles, ironizar sobre sí mismo e impugnar parte de su obra son operaciones que validan o justifican, ante un lector nuevo que ignora al autor y a su obra precedente, la producción literaria publicada en este período.

De esta manera, en lo que respecta a la visibilidad o invisibilidad de la obra, no solo intervinieron las editoriales italianas sino también, en parte, el propio Wilcock. Además de su «Introduzione» para *Poesie spagnole*, en la correspondencia con los primeros editores italianos —en especial, con Valentino Bompiani y sus allegados— se aprecia una cooperación mutua tanto en fase de reescritura de los textos como en el tipo de edición previsto para sus libros.

Sin embargo, la intervención del escritor presentó una cierta ambivalencia con relación al modo en que circuló su obra en Italia. En principio, autotraducir, publicar y evaluar críticamente su proceso creativo, así como sus repetidos intentos de ser traducido a otras lenguas europeas, son tentativas que apuntaron, en general, a difundir su obra en Europa

y adquirir un cierto reconocimiento como autor en dicho espacio a nivel tanto literario como editorial.

No obstante, de común acuerdo con sus editores, se escamotearon datos biográficos relevantes relacionados con su origen extranjero, con la lengua de procedencia de sus textos o con las vicisitudes de sus traslados a Londres y a Roma. En sus primeros libros, el autor y sus editores convinieron difundir escasa información tanto biográfica como bibliográfica a disposición de los lectores vernáculos. De ahí que las editoriales italianas y el propio Wilcock hayan tendido a promover una cierta imagen de autor que procurara su inmediata aceptabilidad y asimilación.

Así, en definitiva, la insuficiencia de esta información general —que repercutió en la invisibilidad del proyecto autorial y del material escrito en los años 50— se debe a una decisión editorial relacionada con el tipo de edición previsto para el diseño de sus libros, pero también puede adjudicarse a la búsqueda de una ambivalencia pergeñada o armada por el propio autor con el fin de favorecer su ingreso en el nuevo espacio literario y editorial. El contraste entre el intento de darse a conocer y, al mismo tiempo, elaborar un misterio en torno a su figura ayuda a explicar las oscilaciones que distinguieron a la figura de Wilcock en sus inicios en Italia.

Ahora bien, una consecuencia de la configuración de sus primeros libros italianos radica en que las distintas prácticas de reescritura no resultan de suyo evidentes puesto que requieren del análisis previo del material escrito por el autor. A través de dicho análisis, es posible identificar diferentes formas de reescritura mediante las cuales Wilcock armó sus primeros volúmenes: la revisión de los cuentos de *Il caos* producidos en un arco de más de diez años; la recopilación irónica y grotesca de los artículos, crónicas y notas en *Tempo Presente* y en *Ficción* que figuraron en *Fatti inquietanti*; la selección y la distribución de los poemas de *Sexto*, los textos inéditos y los aparecidos en publicaciones periódicas en dos poemarios de estatuto diferenciado, *Luoghi comuni* y *Poesie spagnole* y, por último, la reedición de *Los traidores* junto a los manuscritos teatrales y el sistema de citas entre *Luoghi comuni* y el *Teatro in prosa e versi* que pone de relieve la manifiesta organicidad de la poética de este período de su producción literaria.

La reedición de *Parsifal* (1974a), en particular, tuvo por objeto difundir la obra italiana en distintas lenguas —incluyendo en castellano en la versión de Sudamericana (1974c) pero también en francés, inglés y alemán— durante el traspaso de los derechos de autor y del cambio de editorial a fines de los años 60 y comienzos de los 70. A diferencia de *Il caos* de Bompiani, la nota preliminar agregada en *Parsifal* —«Avvertenza dell'autore»—

supuso una instancia enunciativa a partir de la cual se tomó distancia de la primera edición y del primer editor durante un reordenamiento general de la obra literaria en italiano — en especial, de la narrativa—.

Reescribir y reeditar sus libros, en este momento de su trayectoria, sirvió a Wilcock para establecer relaciones entre *Parsifal* y el resto de las obras icónicas: *La sinagoga degli iconoclasti*, *Il libro dei mostri*, *Il tempio etrusco* y *Lo stereoscopio dei solitari*.

En cambio, el caso de *Fatti inquietanti* es diferente respecto de *Il caos* puesto que el relevamiento del material ha permitido observar que la reescritura comprendió, además de la actividad de Wilcock en *Tempo Presente*, artículos, crónicas y notas publicadas en la revista *Ficción*. Debido a su aparición relativamente simultánea en ambas revistas —y al hecho de que las versiones castellanas en ocasiones preceden cronológicamente a las italianas— puede problematizarse en qué medida puede resultar legítimo denominar «traducciones» a tal operación de reescritura. Sin embargo, a la luz del relevamiento propuesto en esta tesis, es al menos posible sostener que la reescritura comprendió su entera actividad periodística tanto en castellano como en italiano, incluyendo sus colaboraciones en publicaciones periódicas en Buenos Aires —desde *La Nación* a *La Prensa*, desde su prolífica actividad en *Ficción* a su contribución ocasional en la publicación liberal *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*—. Tal actividad se desarrolló en el contexto de las redes revisteriles y de las relaciones intelectuales que nucleaban las tendencias de orientación liberal que se transparentaron en su actividad en los medios de prensa y aún en *Fatti inquietanti*. Al igual que *Il caos* y el *Teatro*, *Fatti inquietanti* formó parte entonces de un plan de publicaciones acordado entre Wilcock y Bompiani para proponer un libro en el marco de la colección *Cose d'oggi*. Pero el escritor, lejos de limitarse a brindar noticias de la actualidad como requería dicha colección, propuso un inventario cómico de su actividad periodística y que podía leerse en diálogo con respecto a sus primeros libros italianos.

Al tiempo que se desarrollaba este plan de publicaciones, Wilcock tradujo una selección de poemas escritos con posterioridad a *Sexto* que contenían inéditos y otros textos aparecidos en *Sur*, *La Prensa* y *Botteghe Oscure* para ser incluidos en «La Biblioteca delle Silerchie» dirigida por Debenedetti.

Sexto, en ese sentido, es el poemario que marcó el cambio estético de la poética del autor y orientó la distribución de los poemas en italiano: *Luoghi comuni* recogió la producción poética cifrada entre 1953 y 1961; *Poesie spagnole*, entre 1940 y 1953. De esta manera, el poeta relejó su obra poética en castellano y distribuyó los textos seleccionados en

volúmenes a los cuales terminó por asignar un diverso estatuto: *Luoghi comuni* devino el poemario de la madurez y de la conciencia lingüística, del poeta migrante y de la moral de la inteligencia; *Poesie spagnole*, en cambio, el muestrario del joven ingenuo, del lenguaje agotado en el lugar común de una escuela o tendencia definitivamente anquilosada.

Efectivamente, si bien la toma de distancia de Wilcock con respecto a su poesía juvenil se percibe ya en *Sexto* (véase Herrera, 1988), la «Introduzione» elabora un relato irónico para el lector local en el que *Poesie spagnole* recoge la producción poética que precedió a dicha ruptura. Por su parte, *Luoghi comuni* —junto a *Il caos*, *Fatti inquietanti* y el *Teatro*— representa la exploración estética posterior a *Sexto*, presentada por el autor como resultado de una madurez intelectual y de una toma de conciencia en el empleo de los medios expresivos.

No sólo el autor ponderó de esta suerte a *Luoghi comuni* sino también una figura emblemática de la crítica académica: Debenedetti. La «Nota» de Debenedetti constituye a este respecto un agregado editorial y, por lo tanto, un marcado del poemario. Al confrontarlos con las tendencias hermetistas y neovanguardistas de la poesía italiana de inicios de los años 60, Debenedetti juzga los poemas de Wilcock de acuerdo con el dilema entre tradición y vanguardia para destacar la vigencia de su lirismo modernista. En consecuencia, los poemas de *Luoghi comuni* son interpretados a partir de categorías críticas locales y en relación con la lectura programática que llevó a cabo Debenedetti tanto en la universidad como en *Il Saggiatore* a propósito de las formaciones poéticas del siglo XX en Italia. De este modo, los poemas de *Luoghi comuni* —que, en principio, habían sido madurados a partir de la toma de distancia de Wilcock con respecto a la llamada Generación del 40— fueron definitivamente asimilados por parte del crítico al repertorio de formas poéticas de la península.

Mientras se sucedía la publicación de *Luoghi comuni*, Wilcock preparaba su *Teatro in prosa e versi*. En lo que respecta a las relaciones establecidas entre ambos volúmenes, el sistema de citas entre los poemas autotraducidos y las piezas teatrales «Didone» y «La notte di San Giovanni» sugiere que, en primer lugar, el escritor argentino reutilizó textos todavía inéditos para componer, en forma relativamente simultánea, la poesía y el teatro de los años 50, lo que explicaría la organicidad de los textos publicados respectivamente entre 1961 y 1962.

En todo caso, la consulta y el análisis del manuscrito mecanografiado «Dido» y su cotejo con la versión italiana titulada «Didone» —si bien resta pendiente todavía el análisis

general de los manuscritos teatrales del ciclo «La notte di San Giovanni»— han permitido constatar la existencia de los poemas inéditos de *Luoghi comuni* en lengua castellana y comprobar la operación autotraductiva presente en el *Teatro*.

El procedimiento presente en este texto inédito —que consiste en recuperar versos de un poema o un poema completo en los parlamentos de un personaje teatral— se remonta a los pasajes escritos en colaboración con Silvina Ocampo para componer *Los traidores* y se extiende, aún, a los poemas de *La parola morte* que figuraron o reaparecieron en la pieza *L'agonia de Luisa* a fines de los 60. Por lo tanto, se trató de un procedimiento que, en el caso particular de las piezas que compusieron el *Teatro*, previó la traducción de los manuscritos teatrales, incluyendo a *Los traidores*, pieza que además de ser reescrita por el autor fue reeditada por parte de Bompiani.

La reedición y reescritura de *Los traidores* constituye un caso de movilidad, a la vez, textual y material. Además de la intervención de Wilcock en la traducción de la *pièce*, el volumen de Bompiani omitió datos claves acerca de la co-autoría de Silvina Ocampo, de la reescritura y de la existencia de una edición precedente en Argentina, lo que redundó en la invisibilidad de la autotraducción de las piezas teatrales del autor. Al modificarse el título de la obra por «Giulia Domna», subordinar el nombre de Ocampo a una colaboradora en lugar de coautora y al figurar Wilcock en cuanto autor del volumen en general, la edición modificó las relaciones de atribución del nombre autorial. En consecuencia, tanto el escritor como su editor se apropiaron de una obra que, en rigor, había pertenecido inicialmente a una coautoría.

En segundo lugar, el sistema de citas entre *Luoghi comuni* y el *Teatro* indagaron una serie de significaciones en torno al simbolismo de una festividad romana, la noche de San Juan, que connota el cambio de patria, de literatura y de adopción de la ciudad de Roma por parte del escritor. De este tejido de citas se desprende el poema homónimo «La noche de San Juan» —poema que figuró ya en *La Prensa* y en la revista *Botteghe oscure*— y cuyos versos fueron citados sucesivamente en los parlamentos de «La notte di San Giovanni». Estas formas de reescritura muestran que la poética que el escritor venía componiendo durante sus estadías en Roma se transparentó de modo organizado y sistemático en *Luoghi comuni* y en el *Teatro*, volúmenes que efectivamente confluyen en una cierta unidad tanto semántica como formal.

La selección de los textos y su distribución en el ordenamiento general de la obra publicada se encuentra relacionada, asimismo, con la cuestión de la vanguardia y su problema estético tal como se estructuró en la Italia de los años 60. En su «Introduzione»,

en sus artículos críticos y en su prefacio a su traducción de la poesía de Beckett, Wilcock no sólo discutió y puso en cuestión aspectos del neovanguardismo italiano, sino que ensayó un principio de vanguardia basado en una «morale della lingua».

Este principio, en líneas generales, postula una apropiación consciente y creativa de las convenciones de que está hecho a su juicio un lenguaje, pero también en cuanto programa de vida y actitud reactiva ante lo que juzga producciones estandarizadas de la cultura de masas, de las presuntas innovaciones formales y de las modas literarias y editoriales de su tiempo. De ahí que, mientras *Poesie spagnole* representa el muestrario de una producción agotada y perimida en el pasado, el resto de la obra literaria de este período ponga en evidencia el despliegue artístico de la moral del escritor.

En este sentido, el relevamiento y análisis del material escrito y de la correspondencia del escritor y de sus editores permite examinar con mayor profundidad en qué medida, a partir de *Sexto* y de los poemas inéditos que integrarían *Luoghi comuni*, de *Los traidores* y de los manuscritos teatrales, de los cuentos que compondrán *Il caos* y de los artículos adaptados a *Fatti inquietanti*, Wilcock llevó a cabo una serie de apropiaciones y asimilaciones de las tradiciones literarias europeas, aún antes de su traslado a Italia y visibles en la producción textual de los años 50. El arte combinatorio de diferentes estilos literarios distinguió una poética que terminó de componerse o elaborarse en diálogo con las tendencias literarias italianas de inicios de los años 60, equidistante entre la neovanguardia poética y el hermetismo lírico, entre el realismo y la narrativa experimentalista, entre el drama en verso anglosajón y el nuevo teatro francés. Especial relevancia cobraron, en Wilcock, las vanguardias poéticas y narrativas de índole modernista anglosajona exploradas por parte del escritor desde su toma de distancia de la poesía neorromántica y neoclásica y reconocibles en las obras del período en cuestión. Efectivamente, en los cuentos de *Il caos*, en los poemas de *Luoghi comuni* y en algunas piezas de su teatro en prosa y en verso persisten las huellas de Pound, Eliot, Beckett y Joyce.

En conjunto, en los géneros textuales ensayados durante la producción literaria de los años 50, Wilcock desplegó diferentes procedimientos y recursos formales, dando lugar a una lengua literaria profusa y variada en registros, tonos y estéticas que oscilaron entre lo grotesco y lo sublime, lo modernista y lo clásico, lo bajo y lo elevado. Este arte de la combinación o de la conjunción de estilos literarios diferentes —rastreable en los isabelinos; en *The Waste Land* de Eliot y en la poesía de Pound; en el teatro de Beckett y

en la prosa de Joyce— fue el aspecto literario central de la poética de este período de su trayectoria.

La reescritura y selección de este material fue dispuesto en los primeros cuatro libros — *Il caos*, *Fatti inquietanti*, *Teatro in prosa e versi* y *Luoghi comuni*— los cuales, pese a sus diferencias, se rigen por este principio estético e ilustran el uso auténtico del lenguaje según el principio moral defendido por Wilcock. En contraste, el poemario de 1963 constituye el muestrario de textos que enseñan la reproducción torpe de formas fosilizadas o cristalizadas de la tradición poética previo al empleo de los mencionados procedimientos de asimilación y conjunción estilística, lo que explica su diferenciación con el resto de los cuatro libros precedentes y, en especial, con su poemario *Luoghi comuni*, resultado consumado de este proceso creativo.

Pese a todo, en relación con el proyecto autorial desarrollado en sus primeros años, la trayectoria de Wilcock en Italia no careció de reveses: Bompiani no publicó todo el material escrito —incluyendo los manuscritos inéditos de *Il tempio etrusco*, *Lo stereoscopio dei solitari*, el poema *Tre stati* y diversos ensayos sobre el teatro—, así como textos que aparecieron con posterioridad a través de Adelphi. Por otra parte, las traducciones francesas de *Il caos* se postergaron más de una década —y sólo se publicaron una vez fallecido el autor vía la intermediación de Foà y Linder hacia fines de los 70 y la gestión de Livio Bacchi Wilcock—. Asimismo, según se mencionó con anterioridad, el conflicto mantenido con miembros y asesores de la editorial Bompiani a fines de los 60 abrió paso a una nueva etapa en su trayectoria durante los inicios de los años 70 caracterizada por la publicación de la «literatura de inventario», la reedición de *Il caos* bajo el título *Parsifal. I racconti del Caos* y, tras su fallecimiento, de los volúmenes póstumos. En este sentido, la reescritura y la reedición de sus textos se encuentran estrechamente asociadas con los vaivenes apreciables en las relaciones mantenidas entre el escritor y sus distintos editores en Italia.

En definitiva, el material escrito en los años 50 fue sometido tanto a la intervención del autor como de sus editores locales. Estas intervenciones impactaron en la visibilidad o invisibilidad del material autotraducido, en los obstáculos de la trayectoria de Wilcock en sus inicios en la península y en la singular posición del autor en lo que concierne las relaciones entre la tradición y la vanguardia que acuciaron a la literatura local en los años 60.

Así, en una palabra, la literatura del período 1960–63 es el resultado simultáneo de las estrategias autorales y las configuraciones editoriales que determinaron tanto su poética como su modo de circulación en Italia.

ANEXO

Entrevista a Ernesto Montequin (2018)

1. ¿En qué consistió la reescritura de los cuentos de *Il caos* (1960)?

Montequin: ¿Hasta qué punto la versión italiana de *Il caos* es una reescritura de la versión española? En todo caso, Wilcock habla de una *restitución*, entonces habría un texto madre al cual él quiere volver. Es bastante difícil reconstruir la cuestión editorial acerca de la primera publicación de *Il caos* (1960). Se sabe que se publicó por recomendación de Moravia y de Flaiano, que estaban muy cerca de Wilcock y movieron influencias en Bompiani para que se publicara. El texto tuvo varias circulaciones e intervinieron varias personas.

2. ¿En qué consiste la autotraducción de *Teatro in Prosa e Versi*?

Montequin: Todo el libro fue redactado originalmente en castellano. A mediados de los años 50. No solamente en Buenos Aires, sino también durante su viaje a Londres y su primer viaje a Italia. Se publicó inicialmente en *Los traidores* (1956) junto con Silvina Ocampo. Wilcock reescribe ese libro, lo traduce al italiano, le cambia el título y no menciona a Silvina. Silvina se molestó porque no aparece como coautora, sólo hay una mención de ella en la solapa del libro. Ese texto es *Giulia Domma* (aparecido en *Teatro in prosa e versi*). Pero Silvina fue también autora de *Los traidores*. No sólo porque colaboraron, sino porque se escribieron fragmentos en los que cada uno reconocía mayor autoría. Pero Wilcock está haciendo una vuelta mucho mayor, porque ambos habían publicado fragmentos del drama con su firma, luego integraron las partes y la publicaron con la autoría compartida. Luego Wilcock reescribe la tragedia y le cambia el título, sin publicar el texto como coautora. Al reescribirla en italiano, borra el nombre de Silvina y le cambia el título. Habría que hacer un cotejo entre los textos. Hay un problema de autoría.

3. ¿Hay autotraducción de sus textos poéticos en *Luoghi Comuni*?

Montequin: Es el primer libro de poesía que escribe en italiano. El libro fue escrito en castellano, incluso se terminó el libro y las editoriales argentinas lo rechazaron. Luego se lo tradujo al italiano Algunos poemas son inéditos, pero otros se publicaron. Lo escribí en castellano, pero lo tradujo y publicó en italiano. Es la poesía que escribe después de *Sexto* (1953). Algunos poemas son inéditos, pero otros son traducidos. Por ejemplo,

“Noche de San Juan” aparecido inicialmente en el diario *La Prensa*. En cambio, el volumen *Poesie* fue organizado y compilado por su hijo adoptivo, Livio Bacchi Wilcock. Obviamente, Wilcock no tuvo injerencia ya que ya estaba fallecido. La edición no es demasiado meticulosa, no repone fuentes.

4. ¿Por qué el autor se reescribe?

El problema es reconstruir la intencionalidad. Al cambiar de público, se cambia también el sistema referencial. Hay referencias “argentinas” que para el lector italiano no tenían mucho sentido. Eso no implica que haya habido un borramiento, o una necesidad de ocultar algo sino de quitar algo innecesario. Es necesario determinar lo que tiene de particular y lo que tiene de general esa práctica. Lo interesante en tu caso sería que tiene de particular el acto de autotraducción, no lo general. En general, los casos son obvios, que han oscilado entre dos lenguas, como Nabokov, Conrad o Beckett. Te recomiendo que leas la traducción de Wilcock del primer libro de poesías de Beckett. Hay un prólogo que aborda estas cuestiones. Hay una cuestión interesante relativa al modo en que Wilcock se adapta a un ambiente distinto, el modo en que sobrevive en él y cómo los libros le aportaban algo para vivir. Vivía de su trabajo como escritor, traductor y colaborador para revistas y diarios. De alguna manera la realidad ejerce una presión sobre él y lo obliga a cambiar de lengua y muy rápidamente. No era un escritor que cambiara de lengua por motivos circunstanciales, sino sobre todo por motivos de supervivencia. De hecho, hay muchas traducciones de Wilcock firmadas en conjunto con Livio, y eso se debe a que probablemente su hijo adoptivo aportaba un conocimiento de la lengua italiana como nativo. Le permitía asimilar mejor el italiano. Esa complicidad era un sostén. Lo mismo ocurría cuando Livio se beneficiaba del español de Wilcock para traducir *La invención de Morel* o la poesía de Borges. Se puede reconstruir a partir de las firmas entre ambos. Hay muchas cosas que tienen que ver con las condiciones de producción, que las llevan a asumir prácticas muy específicas, no todo es una decisión intelectual. A veces, se trataba de motivos más prosaicos, cotidianos, inmediatos.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y PARTICULAR

BIBLIOGRAFÍA PARTICULAR DEL AUTOR (sólo aquellas citadas en este estudio)

Obras literarias publicadas en italiano

- Wilcock, Juan Rodolfo (1960a). *Il caos*. Bompiani.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1961a). *Fatti inquietanti*. Bompiani.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1961b). *Luoghi comuni*. Il Saggiatore.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1962a). *Teatro in prosa e versi*. Bompiani.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1963). *Poesie spagnole*. Guanda.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1971). Prefazione alla quarta edizione. En *Samuel Beckett. Poesie in inglese* (pp. 5–9). Juan R. Wilcock (trad.). Einaudi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1972a). *La sinagoga degli iconoclasti*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1972b). *Lo stereoscopio dei solitari*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1973a). *Il tempio etrusco*. Rizzoli.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1973b). *I due allegri indiani*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1973c). *Il libro dei mostri*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1974a). *Parsifal. I racconti del caos*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1974b). *L'italianiches Liederbuch*. Rizzoli.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1975). *L'ingegnere*. Rizzoli.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1978). *Frau Telepracu*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1980). *Poesie*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1982). *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1985). *Le Nozze di Hitler e Maria Antonieta nell'inferno* (1985). Lucarini.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1992). *Fatti inquietanti*. Adelphi (1961).
- Wilcock, Juan Rodolfo (2015a). *Il reato di scrivere*. Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (s.f.). *Manuale di teatro*.
<http://web.tiscali.it/wilcock/download/Manuale%20di%20teatro%20.pdf>.

Obras literarias en castellano

- Wilcock, Juan Rodolfo (1940). *Libro de poemas y canciones*. Editorial Sudamericana.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1945a). *Ensayos de poesía lírica*. Edición del autor.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1945b). *Persecución de las musas menores*. Edición del autor.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946a). *Los hermosos días*. Emecé.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946b). *Paseo sentimental*. Editorial Sudamericana.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1953). *Sexto*. Emecé.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1974c). *El caos*. Editorial Sudamericana.
- Wilcock, Juan Rodolfo (2015b). *El caos*. La Bestia Equilátera (1999).
- Wilcock, Juan Rodolfo (s.f.). *Dido*. Inédito.

Otras obras literarias relacionadas

- Pound, Ezra (1942). The spring (La primavera). (trad. Juan R. Wilcock). *Verde Memoria*, (4), págs. 19–20, septiembre.
- Pound, Ezra (1947). El sepulcro en Akr Zaar. (trad. Juan R. Wilcock). *Disco*, (9), 19–23.
- Silvina. Ocampo (1946). Prólogo. *Disco*, (8), pág. 6–8.
- Wilcock, Juan Rodolfo y Ocampo, Silvina (1956). *Los traidores*. Losange.

Textos aparecidos en publicaciones periódicas (sólo aquellos consultados en este estudio)

En publicaciones periódicas en castellano

- Wilcock, Juan Rodolfo (1945c). Ben Jonson y el teatro. *La Prensa*. Suplemento cultural, Segunda sección.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1945d). El Alquimista. *Disco*, (2), 17–22.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946c). La trágica historia del Doctor Fausto. *Disco*, (5), 43–48.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946d). Prefacios. *Disco*, (6), 7–10.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946e). El umbral del rey. *Disco*, (7), 14–21.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946f). Monólogo de Alejandro. *Orígenes*, 10–11.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1946g). The Love Song of Prufock. *Disco*, (3), 3–8.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1947a). Del estío. *Sur*, XVI (150), págs. 56–57.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1947b). Monólogo de Alejandro. *Babel*, (41), págs. 201–202.

- Wilcock, Juan Rodolfo (1947c). A una prostituta. *Anales de Buenos Aires*, 11 (13), págs. 46–47, marzo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1949). Después de la traición. *Sur*, XVII (175), págs. 24–25.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1950). Epitalamio. *Sur*, XVIII (192), págs. 124–127.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1951). Habla una paloma. *Revista el 40*, (1), s/p.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956a). Fiesta de San Juan. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 19 de agosto.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956b). El libro del mormón. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 6 de mayo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956c). Todo y cada cosa. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 15 de julio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956d). Un norteamericano en Saigón. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 8 de abril.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956e). Un niño prodigio. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 10 de junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956f). La aureola carcomida. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 14 de octubre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956g). La obra de un mago. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 5 de agosto.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1957a). Rollos del mar muerto. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 20 de enero.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1957b). La ciudad radiosa. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 14 de julio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1957c). Un remate en el campo. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 16 de junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1957d). Empleo de la energía atómica en Francia. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 11 de agosto.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1957e). Ivy Compton Burnett. *Ficción*, (10), págs. 97–99, noviembre–diciembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958a). Otra declaración. *Ficción*, (12) págs. 109–110, marzo–abril.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958b). Revistas. *Ficción*, (13), págs. 112–114, mayo–junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958c). La era de la miseria. *Ficción*, (21), págs. 89–92, septiembre–octubre.

- Wilcock, Juan Rodolfo (1958d). Doctor No de Ian Fleming. *Ficción*, (15), págs. 91–92, septiembre–octubre
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958e). El doctor Zivago de Boris Pasternak y la novela contemporánea. *Ficción*, (16), págs. 102–111, noviembre–diciembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959a). Otro drama católico. *Ficción*, (17), págs. 120–122, enero–febrero
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959b). “Lolita” en Inglaterra. *Ficción*, (19), pág. 125, mayo–junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959c). El monólogo interior. *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*, (38), págs. 74–78.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959d). Elsa Morante. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 22 de marzo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959e). Catania. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 19 de abril.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959f). El Etna. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 17 de mayo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959g). Casanova como narrador. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 7 de junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959h). Graham Greene en La Habana. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 28 de junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959i). Lluvia y luna en Spoleto. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 6 de septiembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959j). Los caballos de Venecia. *La Prensa*, Suplemento cultural, Segunda sección, 27 de septiembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959k). Villa Barberini. *Sur*, (256), pág. 74, enero–febrero.

En publicaciones periódicas en italiano

- Wilcock, Juan Rodolfo (1956h). Noche de San Juan. *Rivista Botteghe Oscure*, XVIII, págs. 401–402.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956i). Lettera da Buenos Aires. *Tempo Presente*, 1 (1), abril 1956, págs. 86–88, abril.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1956j). Lettera da Montevideo. *Tempo Presente*, I (5) págs. 399–401, agosto.

- Wilcock, Juan Rodolfo (1957g). Lettera da Buenos Aires. *Tempo Presente*, II (7) págs. 563–565, julio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958g). Un'altra "dichiarazione". *Tempo Presente*, III (1), págs. 77–78, enero.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958h). Rassegna delle riviste. Inghilterra. *Tempo Presente*, III (1), págs. 69–71, enero.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958i). Rassegna delle riviste. Inghilterra. *Tempo Presente*, III (2), págs. 156–157, febrero.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958j). Un padre e il suo destino. *Tempo Presente*, III 2, págs. 173–175, febrero
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958k). Rassegna delle riviste. Inghilterra. *Tempo Presente*, III (5), págs. 412–414, mayo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958l). Il "Dottor Zivago" e il romanzo contemporaneo. *Tempo Presente*, III (6), págs. 482–487, junio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958m). Un altro dramma cattolico. *Tempo Presente*, III, (7), págs. 594–595, julio.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1958n). Rassegna delle riviste. Inghilterra. *Tempo Presente*, III (11), pág. 909, noviembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959l). Il monologo interiore. Note sull'evoluzione del romanzo. *Tempo Presente*, IV, (3), págs. 208–213, marzo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1959m). La sera di San Giovanni a Roma. *Il mondo*, XI (27), pág. 7.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1960b). Il Brasile: atto unico. *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, 14 (175), págs. 53–57, noviembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1961c). Nulla da fare. *Il mondo*, XIII (42), pág. 14, 17 de octubre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1961d). I limiti della parodia. *Il mondo*, XIII, (20), pág. 14
- Wilcock, Juan Rodolfo (1961e). Prosa e versi. *Il mondo*, XIII, (37), pág. 14.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1962b). Intelligenza. *Intelligenza*, (1), pág. 1.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1962c). Un successo mortale. *Il mondo*, XIV (3), pág. 5.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1965a). Le lagne cosmiche. *Il mondo*, XVII (16), pág. 16.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1965b). Avanguardia milanese. *Il mondo*, XVII (26), pág. 16.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1965c). Avanguardia anconitana. *Il mondo*, XVII (30), pág. 16.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1965d). Avanguardia salernitana. *Il mondo*, XVII (41), pág. 16.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1965e). La prefazione universale. *Il mondo*, XVII, (49), pág. 17.

- Wilcock, Juan Rodolfo (1965f). Gli scrittori e il teatro. *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, 20 (229), págs. 2–14, mayo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1967a). L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione. *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, 22 (253), pág. 40–49, mayo.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1967b). Sei atti unici senza parole. *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, 22 (259), págs. 60–63, noviembre.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1967c). Carmelo Bene e il piacere del ritorno. *Sipario: rassegna mensile dello spettacolo*, 22 (252), pág. 34, abril.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1967d). Per noi, per l'avanguardia. *La Nazione* (s/p). <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/>.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1967e). Che cosa significa la poesia oggi? *La Voce Repubblicana*, (s/p). <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/>.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1969). Verso un'arte banale e semplice. *La Voce Repubblicana*, p. 5. <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/>.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1974d). Il diavolo bianco (adattamento da John Webster). *Il dramma. Mensile dello spettacolo*, 50 (2), págs. 25–52, febrero.
- Wilcock, Juan Rodolfo. Pound. Il miglior fabbro. <https://www.wilcock.it/saggi/25-saggi/illusione-e-critica/50-pound-il-miglior-fabbro>. Inédito. Fecha de acceso (1/05/2023).

Correspondencia, entrevistas y testimonios

- Bessa–Luís, Agustina y Wilcock, J. Rodolfo (2021). *Correspondência Agustina Bessa-Luís - Juan Rodolfo Wilcock (1959–1965)* (pref. Ernesto Montequin). Lourença Baldaque (trad.). Relógio D'Água Editores.
- Bianciotti, Héctor y Montequin, Ernesto (1998). La felicidad del poeta. *La Nación*, 4 de febrero. Disponible online: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-felicidad-del-poeta-nid209270/>.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Daniel Martino (ed.). Ediciones Destino.
- Bioy Casares, Adolfo (2021). *Wilcock*. Daniel Martino (ed.). Emecé.
- Flaiano, Ennio (1995). *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933–1972)*. Anna Longoni e Diana Rüesch (eds.). Bompiani.
- Macrì, Oreste y Spagnoletti, Giacinto (2019). «*Si risponde laborando*». *Lettere 1941–1992*. Andrea Giusti (cur.). Biblioteca di studio di filologia moderna.

Montequin, Ernesto (2018). Entrevista a Ernesto Montequin por Jeremías Bourbotte. Inédito.

Longoni, Anna (2001). La trattenuta passione di un satiro solitario: lettere di Juan Rodolfo Wilcock a Bianca Borletti. Autografo, XVII (42).

Lunetta, Mario (1978). J. R. Wilcock (il più bel libro è l'enciclopedia). En *Sintassi dell'altrove. Conversazioni e interviste letterarie* (pp. 127–130). Antonio Lalli editore.

Archivos y hemerotecas consultados

Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Fecha de consulta: año 2020.

Archivo Provincial de Entre Ríos. Fecha de consulta: marzo de 2021.

Archivo Provincial de Santa Fe. Fecha de consulta: marzo de 2021.

Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei de la Università degli Studi di Pavia (Pavía). Fecha de consulta del archivo: abril de 2023.

Fondo Giacomo Debenedetti. Archivio Contemporaneo Bonsanti (Firenze). Fecha de consulta: marzo de 2023.

Correspondencia Erich Linder – Juan R. Wilcock (1964–1977). Archivio della Fondazione Arnaldo e Ernesto Mondadori (Milán). Fecha de consulta: abril de 2023.

Correspondencia Luciano Foà – Juan R. Wilcock (1971–1977) (Milán). Archivio della Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori. Fecha de consulta: abril de 2023.

Correspondencia Editorial Bompiani – Juan R. Wilcock (1959–1971) (Milán). Archivio della Fondazione del Corriere della Sera. Fecha de consulta: abril de 2023.

Revista *Ficción*. Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso (Buenos Aires). Fecha de consulta: agosto de 2019.

Revista *Babel*. Archivo de revistas. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI). Fecha de consulta: diciembre de 2019.

Rivista *Botteghe Oscure*. Fondazione Caetani (Roma). Fecha de consulta: marzo de 2023.

Revista *Sur* – Diario *La prensa* – Diario *La Nación*. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires). Fecha de consulta: abril de 2022.

Revista teatral *Sipario*. Biblioteca Nazionale (Roma). Fecha de consulta: julio de 2023.

Revista teatral *Sipario*. Biblioteca Museo Teatrale SIAE (Roma). Fecha de consulta: julio de 2023.

Rivista *Tempo Presente*. Biblioteca digitale Gino Bianco. Fecha de consulta: abril de 2023. <https://www.bibliotecaginobianco.it/>.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA PARTICULAR SOBRE EL AUTOR

Alemaný Bay, Carmen (2000). Juan Rodolfo Wilcock: historia (no sólo poética) de un argentino italianizado. *Revista Arrabal*, 2 (3), págs. 111–120. <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/download/140466/192009>.

Balderston, Daniel (1983). Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock. *Revista Iberoamericana*, (125), págs. 742–752.

Balderston, Daniel (1986a). La literatura antiperonista de J. R. Wilcock. *Revista Iberoamericana*, 52 (135), págs. 573–581.

Balderston, Daniel (1986b). Civilización y barbarie: un topos reelaborado por J. R. Wilcock. *Discurso Literario*, 4 (1), págs. 57–61.

Bentivegna, Diego (2005). La lengua de lo otro. Fuerza y debilidad en la poética de Juan Rodolfo Wilcock. *Filología*. (XXXVI – XXXVII), págs. 123–137.

Bourbotte, Jeremias (2020). Aproximaciones preliminares al *habitus* de traductor de Juan Rodolfo Wilcock en editoriales argentinas (1945–1959). *Perífrasis*, 11 (21), págs. 26–45.

Bourbotte, Jeremias (2020). L'autotraduzione nella produzione letteraria di Wilcock: descrizione di un problema. *Rivista Mosaico Italiano*, XIII (192), págs. 28–31.

Bourbotte, Jeremias (2022). L'autotraduzione in J. R. Wilcock: materiali, domande e ipotesi. En Andrea Gialloireto e Stefano Tieri (cur.) *Nuova Corrente*. «Leggi parole di un tempo scomparso». *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 219–248). Interlinea edizioni.

Cattoni, Silvia (2007). Juan Rodolfo Wilcock, un escritor argentino en Italia. En María Victoria Martínez (ed.). *Migraciones y escritura: pasado y futuro, lengua y nación* (pp. 89–133). Universidad Nacional de Córdoba.

Cattoni, Silvia (2015). J. R. Wilcock: un viaje hacia la extraterritorialidad. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, págs. 28–33.

Cenati, Giorgio (2006). I racconti del 'caos' e i mondi impossibili di Juan Rodolfo Wilcock. En *ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LIX, (II), págs. 169–202.

Falcão Klein, Kelvin (2018). *Wilcock. Ficção e arquivo*. Papéis Selvagens.

- Falcão Klein, Kelvin (2022). Juan Rodolfo Wilcock: vita meccanica e sperimentalismo letterario. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.). *Nuova Corrente*. «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 185–194). Interlinea edizioni.
- Ferrante, Florencia (2020). Wilcock critico (1942–1966) (tesis inédita de doctorado). Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Modena.
- Ferrante, Florencia (2022). *Juan Rodolfo Wilcock critico*. Edizioni ETS.
- Debenedetti, Giacomo (1961). Nota. En *Luoghi comuni* (pp. 7–10). Il Saggiatore.
- Deidier, Roberto (2002). Statigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges. En Roberto Deidier (ed.). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 77–88). Edizioni Treccani.
- Deidier, Roberto (2020). Tradurre, tradursi. *Mosaico Italiano*, XIII (192), págs. 25–27.
- Deidier, Roberto (2022). I traslochi di un poeta. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.). *Nuova Corrente*. «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 11–24). Interlinea edizioni.
- Gasparini, Pablo (2014). Wilcock: a dos tiempos y a dos voces. En Carina González (cur.). *Fuera del canón. Escrituras excéntricas de América Latina* (pp. 225–52). Iberoamérica.
- Gialloredo, Andrea (2013). *I cantieri dello sperimentalismo, Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*. Jaca Book.
- Gialloredo, Andrea (2021). L'inciclopedia delle eccezioni. Le scritture brevi di Juan Rodolfo Wilcock. En Roberto Deidier y Giorgio Nisini (cur.) *L'eternità inmutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 25–38.). Quodlibet.
- Gialloredo, Andrea (2022). «Guardare l'attualità con occhi fuori dal tempo»: Wilcock e “La Voce Repubblicana”. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.). *Nuova Corrente*. «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 31–312). Interlinea edizioni.
- Giordano, Alberto y Podlubne, Judith (2000). Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti. En Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 11* (pp. 381–405). Emecé.
- Giovannetti, Paolo (2022). Effetti di voce in alcune opere di J.R. Wilcock. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.). *Nuova Corrente*. «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock* (91–103). Interlinea edizioni.

- González, Carina (2007). Virtudes de la errancia: escrituras migrantes y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock (tesis inédita de doctorado). University of Maryland, College Park, Maryland. <http://drum.lib.umd.edu/handle/1903/7196>.
- González, Carina (2013). *Estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock*. Editorial Biblos.
- González, Carina (2015). Juan Rodolfo Wilcock: las formas de irse y los modos del regreso. En Carina González (ed.). *Teatro inédito* (pp. 9–50). Ediciones Biblioteca Nacional.
- Hernández González, María Belén (2019). Juan Rodolfo Wilcock o la reescritura de sí mismo. *Boletín de Literatura Comparada*, (44), págs. 27-49.
- Hernández González, María Belén (2022). Juan Rodolfo Wilcock, umorismo e autotraduzione nel caso di *Los traidores*. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.) *Nuova Corrente*. «Leggi parole di un tempo scomparso». *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 195–217). Interlinea edizioni.
- Herrera, Ricardo (1988). Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica. En Ricardo Herrera (comp.). *La ilusión de las formas. Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga* (pp. 53–78). Ediciones El imaginero.
- Ingberg, Plablo (1999). Prufrock: dos visitas en una. *Hablar de poesía*, (2). <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-2/prufrock-dos-visitas-en-una/>.
- Iriarte, Fabián (1997). *T.S. Eliot en la Argentina: 1930-1990*. En Lisa Bradford (cur.). *Traducción como cultura* (pp. 25–46). Beatriz Viterbo.
- Mazzarella, Arturo (2002). Per una poetica del luogo comune. En Roberto Deidier (ed.). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 65–75). Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Moyano Palacio, Manuel Ignacio (2023). *Disco Wilcock*. Tren en Movimiento.
- Montequin, Ernesto (2015). *Nota al texto*. En *El caos* (pp. 243–255). La Bestia Equilátera (1999).
- Nisini, Giorgio (2020). L'abominevole realtà? *Mosaico Italiano*, XIII (192), págs. 15–18.
- Nisini, Giorgio (2021). Realtà e surrealtà nell'opera di Wilcock. En Roberto Deidier y Giorgio Nisini (cur.) *L'eternità inmutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 39–52). Quodlibet.
- Nisini, Giorgio (2022). L'abominevole realtà? Oggettività e paradossi nei *Fatti inquietanti* di Juan Rodolfo Wilcock. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.) *Nuova*

- Corrente. «Leggi parole di un tempo scomparso». *Juan Rodolfo Wilcock* (151–162). Interlinea edizioni.
- Laddaga, Reinaldo (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Beatriz Viterbo.
- Patat, Alejandro (2010). Wilcock, scrittore straniero. *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura*, 12 (1), págs. 113–122.
- Peterle, Patricia (2020). ‘Chi non ha nome non può morire’: intorno alla poesia di Wilcock. *Mosaico Italiano*, XIII (194), pág. 22–31.
- Peterle, Patricia (2022). «Noi fatti di parole e di null’altro»: sulla poesia di J.R. Wilcock. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.) *Nuova Corrente. «Leggi parole di un tempo scomparso»*. *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 43–58). Interlinea edizioni.
- Raffini, Daniel (2022). Alle origini del teatro wilcockiano: *Los traidores*. En Andrea Gialloredo e Stefano Tieri (cur.) *Nuova Corrente. «Leggi parole di un tempo scomparso»*. *Juan Rodolfo Wilcock* (249–261). Interlinea edizioni.
- Schoo, Ernesto (1956). Silvina Ocampo y J.R. Wilcock: *Los traidores*. *Sur*, (243), págs. 97–101.
- Suárez Hernán, Carolina (2009). *Propuestas en la narrativa fantástica del Grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock)*. *La poética de la ambigüedad*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras; Departamento de Filología Española. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3175>.
- Suárez Hernán, Carolina (2010). Juan Rodolfo Wilcock: un ejemplo de transculturación y marginalidad en la literatura argentina e italiana. *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*, (5), págs. 73–87. <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2267/12895>>.
- Tieri, Stefano (2022). L’irridente fantasia di uno spirito solitario: J.R. Wilcock e la rivista satirica “Il Caffè”. En Andrea Gialloredo y Stefano Tieri (cur.) *Nuova Corrente. «Leggi parole di un tempo scomparso»*. *Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 313–334). Interlinea edizioni.
- Zonana, Víctor Gustavo (1998). Sueños de un caminante solitario. La poesía argentina de J.R. Wilcock. Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA GENERAL

- Ayers, David (2007). Modernist poetry in history. En Alex Davis y Lee. M. Jenkins (ed). *The Cambridge Companion to Modernist Poetry* (pp. 11–27). Cambridge University Press.
- Antonucci, Giovanni (1986). *Storia del teatro italiano del Novecento*. Edizioni Studium.
- Bergez, Daniel et alt. (2020). Le nouveau théâtre. En Daniel Bergez et alt. (dir). *Précis de littérature française* (pp. 434–438). Armand Colin. <https://www.cairn.info/precis-de-litterature-francaise--9782200626457-page-434.htm>.
- Bertinetti, Paolo (2001). Il dramma in versi e T. S. Eliot. En Roberto Alonge y Guido Davico Bonio (comp.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (pp. 231–236). Einaudi.
- Bertinetti, Paolo (2001). Samuel Beckett. En Roberto Alonge y Guido Davico Bonio (comp.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (pp. 245–254). Einaudi.
- Biagi, Dario (2007). *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*. Avagliano.
- Billiani, Francesca (2020). Versatile Publishing Projects (1938–1943). En *National Cultures and Foreign Narratives in Italy, 1903–1943* (pp. 53–190). Palgrave Macmillan.
- Bruno, Stefania (2017). L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare: questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione problematica. En Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora (cur.). *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975* (pp. 1–26). Fondazione Giorgio Cini Onlus.
- Catelli, Nora (2020). *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*. EDUNER.
- Cadioli, Alberto y Vignini, Giuliano (2018). *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità ad oggi*. Editrice Bibliografica.
- Cadioli, Alberto (2017). *Letterati editori: Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*. Il Saggiatore.
- D'Aversa, Sara (2021). *Adelphi e i libri unici: analisi del catalogo* en *Rivista Diacritica*, (39), s/p. <https://diacritica.it/storia-dell-editoria/adelphi-e-i-libri-unici-analisi-del-catalogo.html>.
- Del Gizzo, Luciana. (2017). *Volver a la vanguardia*. Ediciones del Dock.
- Debenedetti, Giacomo (1991). *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*. Theoria.
- Debenedetti, Giacomo (1998). *Poesia italiana del Novecento*. Garzanti (1974).
- Ferrando, Anna (2023). *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938–1994)*.

- Ferretti, Gian Carlo (2004). *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945–2003*. Einaudi.
- Ferretti, Gian Carlo y Ianuzzi, Giulia (2014). *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*. Edizioni Minimum Fax.
- Ferretti, Gian Carlo (2019). *Il marchio dell'editore*. Interlinea.
- Ferretti, Gian Carlo (2019). *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*. Ledizioni (1983).
- Enríquez, Mariana (2018). *La hermana menor*. Anagrama.
- Eliot, Thomas Stearn (1932). Tradition and Individual Talent. En *Selected Essays* (pp. 13–22). Faber and Faber (1917).
- Eliot, Thomas Stearn (1975). The Music of Poetry. En *On Poetry and Poets* (17–33). Octagon Books (1942).
- Eliot, Thomas Stearn (1920). Hamlet and His Problems. En *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (pp. 87–94). Methuen and Co.
- Giordano, Carlos (1983). Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina. *Revista Iberoamericana* (125), pág. 783–796. Universidad de Pittsburgh.
- Grandelis, Alessandra (2014). Alberto Moravia e Valentino Bompiani. Una storia attraverso il carteggio. *Studi Novecenteschi*, 41 (88), págs. 499–529.
- Dubati, Jorge. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Editorial Biblos.
- Gramuglio, María Teresa (2008). El cosmopolitismo en las literaturas periféricas. En Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina (pp. 159–172) organizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Gramuglio, María Teresa (2010). *Sur*. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental. En Carlos Altamirano (coord.). *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX* (pp. 192–210). Katz.
- Gramuglio, María Teresa (2013a). Literatura argentina y literaturas europeas. Aproximaciones a una relación problemática. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp. 345–355). Editorial Municipal de Rosario.
- Gramuglio, María Teresa (2013b). Las minorías y la defensa de la cultura. Proyecciones de la crítica literaria inglesa en *Sur*. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp. 311–318). Editorial Municipal de Rosario.
- Greco, Martín (2022). Presentación de *Ficción. Ahira*. *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. <https://ahira.com.ar/revistas/ficcion/>.

- Guanda, Ugo (2022). Ugo Guanda 1932–2022. La lezione di un editore inquieto. Voghera: Librería Ticinum Editore.
- Gulinucci, Michele (1991). Debenedetti e «Il Saggiatore». En *Preludi. Le note editoriali alla Biblioteca delle Silerchie* (pp. 13–33). Theoria.
- Hinchliffe, Arnold. (2019). *Modern Verse Drama (The Critical Idiom Reissued)*. Routledge.
- Ianuzzi, Giulia (2006). *La poesia straniera in Italia, «un dono di libertà»*. *Rivista Tradurre*, (10), s/p. <https://rivistatradurre.it/la-poesia-straniera-in-italia-un-dono-di-liberta/>.
- Iriarte, Fabián (1997). T. S. Eliot en Argentina: 1930-1990. En Lisa Bradford (comp.). *Traducción como cultura* (pp. 25–45). Beatriz Viterbo.
- Kuna, Franz (2002). *El teatro de T. S. Eliot*. (trad. Juan José Utrilla). Fondo de Cultura Económica (1968).
- Levato, Vincenzina (2002). *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955–1965)*. Rubettino Editore.
- Linder, Erich (2004). *L'agente (segreto) letterario da Erich Linder a oggi*. Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori (cur). Sylvestre Bonnard.
- Longoni, Anna (2003). Come i gatti su i tetti. Un percorso attraverso le collane letterarie di Bompiani. En Ludovica Braida (ed.). *Valentino Bompiani: il percorso di un editore artigiano*. Actas de la Giornata di studi organizzata dal Dipartimento di scienze della storia e della documentazione storica dell'Università degli studi di Milano, 5 marzo 2002 (pp. 72–85).
- Lorenzini, Niva (1999). *La poesia italiana del Novecento*. Società editrice Il Mulino.
- Mango, Lorenzo (2003). *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*. Bulzoni.
- Manica, Raffaele (2012). La critica, in breve. En *Preludi. Le note editoriali alla Biblioteca delle Silerchie* (pp. 11–24). Sellerio (1991).
- Muzzioli, Francesco (2013). *Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*. Odradek.
- Nicholss, Peter (2007). The poetics of modernism. En Alex Davis y Lee. M. Jenkins (eds.). *The Cambridge Companion to Modernist Poetry* (pp. 51–67). Cambridge University Press.
- Nisini, Giorgio (2012). *Il neorealismo italiano*. Perrone.

- Peppis, Paul (2007). Schools, movements, manifestoes. En Alex Davis y Lee. M. Jenkins (eds.). *The Cambridge Companion to Modernist Poetry* (pp. 28–50). Cambridge University Press.
- Podlubne, Judith (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo Editora.
- Podlubne, Judith (2014). El antiperonismo de *Sur*: entre la leyenda satánica y el elitismo programático. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, (14), págs. 45–60.
- Quadri, Franco (1977). *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*. Einaudi.
- Ragone, Giovanni (2005). *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*. Liguori Editore.
- Sanguineti, Edoardo (1991). Far vedere i libri. En *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»* (pp. 7–12). Theoria.
- Sarlo, Beatriz (1996). Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX. *Orbis Tertius*, 1 (1), págs. 1–9.
- Seibel, Beatriz (2010). *Historia del teatro argentino II. 1930–1956: crisis y cambios*. Corregidor.
- Valentini, Valentina (2015). *Nuovo Teatro Made in Italy 1963–2013*. Bulzoni.
- Visone, Daniela (2010). *La nascita del nuovo Teatro in Italia. 1959–1967*. Titivillu.
- Salvioni, Amanda. (2002). Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni Quaranta. En Roberto Deidier (ed.). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock* (pp. 37–74). Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Sarkar, Subhas. (2006). *T.S. Eliot, the Dramatist*. Atlantic Publishers & Dist.
- Sarlo, Beatriz (2019). Jorge Luis Borges. En *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 147–212). Siglo Veintiuno Editores (2007)
- Sinisi, Silvana (2001). Neoavanguardia e postavanguardia in Italia. En Roberto Alonge y Guido Davico Bonino (cur.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro*. Einaudi.
- Testa, Enrico (2006). Introduzione. En *Dopo la lirica* (pp. 5–30) Einaudi.
- Turchetta, Giovanni (2003). Alberto Moravia diventa un autore Bompiani (1934–1937). En Ludovica Braida (ed.). *Valentino Bompiani: il percorso di un editore artigiano*. Actas de la Giornata di studi organizzata dal Dipartimento di scienze della storia e della documentazione storica dell'Università degli studi di Milano, 5 marzo 2002 (pp. 86–121).

- Willson, Patricia (2004). *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Willson, Patricia (2019). Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial. En *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras* (pp. 89–110). EThos traductora.
- Willson, Patricia (2008). Centenario y peronismo: dos escenas de traducción, dos escenas de poder. En Liliana Ruth Feierstein y Vera Elisabeth Gerling (eds.). *Traducción y poder: sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados* (pp. 181–193). Iberoamericana.
- Willson, Patricia (2007). Traductores en el siglo. *Punto de Vista*, (87), págs. 19–25.
- Whitworth, Michael (2010). *Reading Modernist Poetry*. Willey–Blackwell.
- Zabala Agirre, José Ramón (s/f). Juan Goyanarte (1900-1967), un editor vasco-argentino. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2022/08/Zabala-Agirre-Juan-Goyanarte-editor-vasco-argentino-Guregandik-7-2011.pdf>. Consulta: mayo de 2023.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA GENERAL

- Amossy, Ruth. La double nature de l’image d’auteur. *Argumentation et Analyse du Discours*. 3, s/p. <http://journals.openedition.org/aad/662>; DOI: 10.4000/aad.662.
- Alvarado, Maite (2009). *Paratexto*. Eudeba.
- Dubois, Jacques (2005). *L’institution de la littérature*. Bruselas: Editions Labor (1978).
- Bourdieu, Pierre (1992). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. (trad. Thomas Kauf). Anagrama (1995).
- Bourdieu, Pierre (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, 14 (5), págs. 3–8.
- Bompiani, Valentino (1988). *Il mestiere dell’editore*. Longanesi.
- Bozza, Juan Alberto (2009). Anticomunismo y cultura. La revista cuadernos del congreso por la libertad de la cultura. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires. <http://www.aacademica.com/000-062/1241>.
- Casanova, Pascale (2001). *La república mundial de las letras*. (trad. Jaime Zulaika). Anagrama (1999).
- Casanova, Pascale (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), págs. 7–20.

- Chartier, Roger (2005). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (trad. Viviana Ackerman). Gedisa (1992).
- Chartier, Roger (2022). *Editar y traducir* (trad. Georgina Fraser). Gedisa.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos* (trad. Celia Fernández Prieto). Taurus (1962).
- Genette, Gérard (2001) *Umbrales* (trad. Susana Lange). Siglo XXI (1987).
- Heilbron, Johan y Sapiro, Gisèle (2002). La traduction littéraire, un objet sociologique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (144), págs. 3–5.
- Italia, Paola (2013). *Editing Novecento. Strumenti per l'università*. Salerno Editrice.
- Janello, Karina (2015). La intelectualidad liberal bajo la Guerra Fría: la sede argentina del Congreso por la Libertad de la Cultura. *ACTA SOCIOLOGICA*, 68, págs. 9–47.
- Janello, Karina (2021). La guerra fría cultural en sus revistas. Programa de una cartografía. *Universum*, 36 (1). DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762021000100131>.
- Lafleur, Héctor. et al. (2006). *Las revistas literarias argentinas 1893–1967* (pról. Marcela Croce). Buenos Aires: Ediciones el 8vo loco.
- Lefevere, André (2012). Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. En Lawrence Venuti (eds.). *The Translation Studies Reader* (pp. 203–219). Routledge.
- Lefevere, André y Susan Bassnett (1992). General editor's preface. En *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame* (pp. VII–VIII). Routledge.
- Nállim, Jorge (2016). *Transformación y crisis del liberalismo: Su desarrollo en la Argentina en el período 1930-1955*. Gedisa.
- Patiño, Roxana y Schwartz, Jorge (2014). Introducción. *Revista Iberoamericana*. LXX (208–209), págs. 647–650.
- Patiño, Roxana (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. (715–716), págs. 2–5.
- Piazzoni, Irene (2007). *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*. Edizioni universitarie di lettere, economía e diritto.
- Sapiro, Gisèle (2010). Editorial policy and translation. En Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds). *Handbook of Translation Studies* (pp. 32–38). John Benjamins.
- Sapiro, Gisèle (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047*

- Scarlini, Luca (2022). *Bompiani story. Valentino Bompiani, avventure di un editore*. Bompiani.
- Steiner, George (2002). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* (trad. Edgardo Russo). Ediciones Siruela (1968).
- Tarcus, Horacio (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en movimiento.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. John Benjamins.
- Topuzian, Marcelo (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963–2005)*. Ediciones UNL.
- Varela, Mirta (2006). Le péronisme et les médias: contrôle politique, industrie nationale et goût populaire. *Le Temps des Médias. Revue d'histoire*, (7), págs. 48–63. <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/v/varela/Mirta%20Varela%20-%20Peronismo%20y%20medios.pdf>.
- Venturini, Santiago (2017). La traducción editorial. *El taco en la brea*, 4 (5), págs. 246–256.
- Zapata, Juan Manuel (2012). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y literatura*, (60), págs. 35–58.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA PARTICULAR SOBRE AUTOTRADUCCIÓN

- Anselmi, Simona (2012). *On self-translation. An exploration in self-translators' teloi and strategies*. Edizioni universitarie di Lettere, Economia e Diritto.
- Anselmi, Simona (2018). Self-translators' rewriting in freedom. New insights from product-based translation studies. *Testo & Senso*, (19), págs. 1–16.
- Basnett, Susan (2013a). L'autotraduzione come riscrittura. En Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 31–44). Bologna University Press.
- Basnett, Susan (2013b). The self-translator as rewriter. En Anthony Cordingley (ed.) *Self-translation: brokering originality in hybrid culture* (pp. 13–25). Bloomsbury.
- Bujaldón de Esteves, Belén Bistué y Melisa Stocco (2019). Introducción. En Lila Bujaldón de Esteves, Belén Bistué y Melisa Stocco (eds.). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts. Europe and the Americas* (pp. 1–9). Palgrave Macmillan.

- Boyden, Michael y Jookan, Lieve (2013a). Introduction. *Orbis Litterarum*, 68 (3), págs. 177–187.
- Boyden, Michael y Jookan, Lieve (2013b). A Privileged Voice? J. Hector St. John de Crevecoeur’s “History of Andrew, the Hebridean” in French and Dutch Translation”. *Orbis Litterarum*, 68 (3), págs. 222–250.
- Cartago, Gabriella (2018). Presentazione. Gabriella Cartago e Jacopo Ferrari (cur). *Momenti di storia dell'autotraduzione* (pp. 7–8). Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto.
- Castro, Olga, Sergi Mainer, and Svetlana Page (2017). Introduction. En Olga Castro, Sergi Mainer, and Svetlana Page (eds.). *Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts* (pp. 1–22). Palgrave Macmillan.
- Cecherelli, Andrea. (2013). Introduzione. En Andrea Cecherelli, Gabriella Imposti, Elina y Monica Perotto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 11–22). Bologna University Press.
- Cordingley, Anthony (2013). Self-translation, going global. En Anthony Cordingley (ed.) *Self-translation: brokering originality in hybrid culture* (pp. 1–10). Bloomsbury.
- Gentes, Eva (2013). Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions. *Orbis Litterarum*, 63 (3), págs. 266–281.
- Pym, Antony (2011). The Translator as Non-Author, and I Am Sorry About That. En Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli y Serenella Zanotti (eds). *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation* (pp. 31–44). LIT Verlag.
- Fitch, Brian (1988). *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. University of Toronto Press.
- Ehrlich, Shlomit (2009). Are self-translators like other translators? *Perspectives: Studies in Translatology*, 17 (4), págs. 243–255. Doi: 10.1080/09076760903404050.
- Eco, Umberto (2011). Come se si scrivessero due libri diversi. En Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 25–29). Bologna University Press.
- Dasilva, Xosé Manuel (2011). La autotraducción transparente y la autotraducción opaca. En Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro (eds). *Aproximaciones a la autotraducción* (pp. 45–67). Editorial Academia del Hispanismo.
- Dasilva, Xosé Manuel (2015). La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas. *TRANS*, 2 (19), págs. 171–182.

- Dasilva, Xosé Manuel (2018). La autotraducción como versión prototípica. *Meta*, 63 (1), págs. 235–252. DOI: <https://doi.org/10.7202/1050523ar>.
- Dasilva, Xosé Manuel (2019). Panorámica de la autotraducción en Galicia. *Cadernos de Tradução*, 39 (3), págs. 291–316. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p291>.
- Desideri, Paola (2012). L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio. Árquez Rubio y Nicola D'Antuono (edt.). *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre). Il segno e le lettere* (pp. 11–32). Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto.
- Honkeson, Jan Wash y Munson, Marcella (2007). *The bilingual text. History and theory of self-translation*. St. Jerome Publishing.
- Ferraro, Alessandra y Rainier, Grutman (2016). L'autotraduction littéraire: cadres contextuels ed dynamiques textuelles. En Alessandra Ferraro y Rainier Grutman (eds.). *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (pp. 7–17). Garnier.
- Grutman, Rainier (1998). Autotranslation. En Mona Baker (ed.). *Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17–20). Routledge.
- Grutman, Rainier (2009). La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns. Rev. trad.* (16), págs. 123–134.
- Grutman, Rainier (2011a). Diglosia y autotraducción “vertical” (en y fuera de España). En Helena Tanqueiro y César Santoyo (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción* (pp. 69–91). Editorial Academia del Hispanismo.
- Grutman, Rainier (2011b). Selftranslation. En Mona Backer y Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 257–260). Routledge (1998).
- Grutman, Rainier (2012). L'autotraduzione «verticale» ieri e oggi (con esempi della Spagna cinquecentesca e novencetesca). En Marcia Rubio Árquez y Nicola D'Antuono (cur.). *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)* (pp. 33–38). Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto
- Grutman, Rainier (2013a). Beckett and beyond. Putting Self-Translation in Perspective. *Orbis Litterarum*. 68 (3), págs. 188–206.
- Grutman, Rainier (2013b). A sociological glance at self-translation and self-translator. En Cordingley, Anthony (ed.). *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (pp. 63–80). Bloomsbury.

- Grutman, Rainier y Van Bolderen, Trish. (2014). Self-Translation. En Sandra Bermann y Catherine Porter (eds). *A Companion to Translation Studies* (pp. 323–332). John Wiley & Sons.
- Grutman, Rainier (2016). L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues. Alessandra Ferraro y Rainier Grutman (eds.). *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (pp. 39–63). Garnier.
- Ivančić, Barbara (2013). Autotraduzione: riflessione sull'uso del termine. En Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti y Monica Perotto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 99–103). Bologna University Press.
- Krause, Corinna (2005). Finding the Poem – Modern Gaelic Verse and the Contact Zone. En *Forum 1 'Origins and Originality'*, (1). Edinburgh University. DOI: <https://doi.org/10.2218/forum.01.542>.
- Lagarde, Christian (2016). L'autotraduction, exercice contraint? En Alexandra Ferraro y Rainier Grutman (eds.). *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (pp. 21–37). Garnier.
- López López-Gay, Patricia (2008). La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún (tesis doctoral inédita). Université Paris Diderot (Paris 7) / Universidad Autónoma de Barcelona. <http://www.tesisenred.net/handle/10803/5274>.
- Lupetti, Monica y Tocco, Valeria (2013). *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*. Edizioni ETS.
- Mulinacci, Roberto (2013). Illazioni su un termine. En Andrea Ceccherelli, Gabriella Elina Imposti, Monica Perotto (eds.). *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 105–120). Bologna University Press, Bologna
- Oustinoff, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. L'Harmattan.
- Peñalver, María Recuenco (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción. *Trans*, (15), págs. 193–208.
- Popovič, Anton. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Department of Comparative Literature, The University of Alberta.
- Regattin, Fabio (2019). Le testimonianze degli autotraduttori, un primo passo necessario – e ciò che dovrebbe seguire. En Fabio Regattin y Alessandra Ferrero (cur.). *Gli scrittori si traducono. Riflessioni, discorsi e conversazioni sull'autotraduzione da parte di chi la pratica* (pp. 7–14). I libri di Emil.

Santoyo, Julio César (2005). *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*. *Meta*, 50, (3), págs. 858–867.

Stocco, Melisa (2018). La autotraducción como práctica ch'ixi textualizadora de un tercer espacio en la actual literatura originaria latinoamericana: el caso de los poetas mapuche en Argentina y Chile (tesis doctoral inédita). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Tanqueiro, Helena (1999). Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns. Revista de traducció*, (3), págs. 19–27.

COLECCIONES Y CATÁLOGOS

Adelphiana (2013). Adelphi.

Catalogo Adelphi (2022). Disponible en: <https://www.adelphi.it/media/326b98b3.pdf>.

Il Saggiatore 1958–2018 (2018). Introducción de Luca Formenton y Andrea Gentile. Il Saggiatore.

REVISTAS LITERARIAS Y CULTURALES

Diario de Poesía [Nº38: Primavera de 1995, *Dossier–Wilcock* (13–25) – Nº43: (27–31) – Nº 66: diciembre 2003].

SITOGRAFÍA

<http://www.wilcock.it>

<https://archivio.teatrostabletorino.it/>

<https://www.bibliotecaginobianco.it/>

<https://catalogo.bn.gov.ar/>

<https://dloc.com/AA00048549/00063/allvolumes>

<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornali>

<https://www.bibliotecaginobianco.it/>

Conferencias del VII Coloquio Internacional Literatura y Margen: Juan Rodolfo Wilcock (2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=ikGGuL9IEIQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=DvHJgoYIBOk>