

Juan Rodolfo Wilcock: historia (no solo poética) de un argentino italianizado

Carmen Alemany Bay

La historia personal y literaria de Juan Rodolfo Wilcock es uno de los pocos casos de transculturación que de forma pura el lector puede encontrar en la historia de la literatura hispanoamericana. El hecho de haber nacido en Buenos Aires en 1919 determinó que su obra estuviese enmarcada en un ámbito literario concreto y que fuese reconocida como una de las voces poéticas más representativas de los años 40 en Argentina. Su traslado voluntario a tierras italianas —con tonos de exilio por sus diferencias con el gobierno peronista—, precisamente en el momento en que debiera haber empezado a dar los mejores frutos poéticos en su país natal, y el hecho sin duda significativo que cambiase de lengua —ahora será la italiana su medio de expresión—, llevó a su obra por un rumbo paradójicamente mucho más positivo por lo que a la originalidad poética se refiere, hasta su muerte en Lubiano di Bagno Regio (Viterbo) en 1978. Sus reservas hacia el mundo cultural y literario argentino —a partir de su estancia en Italia— provocarán incluso el olvido voluntario de lo bonaerense en sus versos, y lo italiano, y por extensión lo europeo, será ahora el modo de su creación literaria¹. Esta circunstancia, provocada por un cambio tan repentino y radical de una geografía a otra, determinará que la figura de Wilcock sea tan desconocida para los argentinos como para los italianos², a pesar de que tanto en Buenos Aires como en Roma tuviese contacto con los principales representantes de la literatura del momento y una notable obra poética —a la que haremos referencia a lo largo de este artículo—, además de cuentos, novelas y obras teatrales. A este olvido contribuye seguramente que la poesía de Wilcock no se ajusta

siempre a corrientes literarias concretas o a movimientos culturales determinados:

... l'opera poetica di Wilcock in italiano apparirà come la zona più segreta e felice di una multiforme attività di scrittore: appartata, fuori da ogni 'linea', naturalmente elegante, alleggerita da sempre di ogni zavorra ideologica³.

La adopción de una nueva lengua, no extraña para el poeta por la procedencia italiana de su madre, determinó que, como se afirma en la contraportada de su libro *Poesie*, la adaptación fuese rápida y su poesía en italiano adquiriese una riqueza inaudita exenta en la obra en español:

... in brevissimo giro di tempo, Wilcock cambiò insieme lingua e pelle: e riapparve come un poeta che immetteva nella lirica italiana un inaudito timbro agrodolce, una maestria alessandrina, una capacità di sprezzatura tale da spingerlo —una volta "letti tutti i libri"— a tentare le rime più antiche, più elementari, più proibite.

Corroborando las palabras citadas anteriormente, y revisados previamente los motivos y temas de su poesía escrita en español y en italiano, no creemos que sea cierto, como el propio autor afirma hablando de sí mismo en tercera persona en la "Introduzione" a las "Poesie spagnole" del citado libro *Poesie*, que desde el año 58, fecha en la que se instala en Italia, "spinto da una serie pittoresca di casi, egli non accetta di cambiare lingua e pubblico, e avvalendosi di aiuti e di sotterfugi, comincia a scrivere una specie di italiano"⁴. Lo cierto, en cualquier caso, es que

Wilcock sí cambia de lengua, también cambia de público, e incluso de estilo —como trataremos de ver a lo largo de estas páginas.

Desde Buenos Aires con amor

Libro de poemas y canciones (1940); *Ensayos de poesía lírica* (1945); tres poemarios publicados en 1946, *Persecución de las musas menores*, *Paseo sentimental*, *Los hermosos días* y, finalmente, *Sexto*, de 1953, son las obras que componen su aportación poética en español, y que le hicieron merecedor de convertirse en "el mejor representante de un intimismo neorromántico especialmente interesado en la experiencia amorosa", o ser considerado "el poeta más sensacional del momento", como afirmó César Fernández Moreno; a estos libros hay que añadir sus colaboraciones en la revista *Sur*, y la elaboración de una obra de teatro, *Los traidores*, con Silvina Ocampo publicada, pocos años antes de instalarse definitivamente en Italia, en el 56.

Estas obras y el nombre de Wilcock quedarían ligados a la llamada "Generación del 40", con poetas como Vicente Barbieri, César Fernández Moreno, Juan G. Ferreyra Basso, Miguel G. Etchebarne, Daniel Devoto, Basilio Uribe, Eduardo Jonquières, Alfonso Sola González, José María González Unsain, Miguel Ángel Gómez y, quizá el más conocido e innovador de este grupo, Enrique Molina, o los prontamente desaparecidos, Jorge Eduardo Bosco y Ana María Chouhy Aguirre, poetisa a quien Juan Rodolfo Wilcock le dedicará su libro *Los hermosos días*⁵. El grupo, que como se sabe compartiría experiencias literarias con Jorge Luis Borges, fue clasificado por la crítica de neorrománticos. Sus referentes inmediatos serán, con el primer Neruda, los escritores de la "Generación del 27": Alberti, Lorca, Aleixandre, Salinas, Cernuda; europeos como Rilke, Hölderlin o Novalis; y "del pasado (argentino) sólo estiman —como afirma Anderson Imbert— al Lugones de los *Romances de Río Seco* y a algunos "martinfierristas" casuales: Borges, Bernárdez, Molinari, Mastronardi, Marechal"⁶. Este grupo supuso una reacción contra el hermetismo de la vanguardia precedente y, como anota Carlos Giordano, "significaron, más bien, una irrupción del proceso iniciado por lo que hubo de vanguardismo en los grupos literarios de los años veinte"⁷.

Sin embargo, la mayoría de los citados autores, más allá de lo neorromántico, encauzarán su creación poética a través de diferentes orientaciones: unos buscan la línea filosófica, otros la esencia de la tierra, algunos la herencia de la poesía española o la creación a través del surrealismo, y Wilcock se recreará en un tono cargado de romanticismo⁸. Pero a pesar de las diferentes formas de creación, todos los componentes de este grupo tendrán como centros temáticos la *infancia* y la *muerte* "sentidos en su caso de una manera experimental"⁹, y preferirán las formas tradicionales y, a veces, poemas de inspiración popular¹⁰. De esta línea creadora participará Wilcock, aunque se desvinculará de ese "deseo de auscultar las palpitaciones del país en su geografía"¹¹, como hicieron otros miembros de la "Generación del 40"¹².

Este factor diferencial que acabamos de mencionar determinará que en su creación poética escrita en español tenga más peso el modernismo exquisito y decadentista de *Las montañas del oro* (1897) o *Los crepúsculos del jardín* (1905) de Leopoldo Lugones que los *Romances del Río Seco*, obra —como ya hemos apuntado— especialmente valorada por sus compañeros de grupo. Pero además, Wilcock compartirá con Lugones la importancia de la rima como elemento esencial para la poesía, (los críticos italianos reseñaron la capacidad wilcockniana para innovar en este campo), y también la trascendencia que el adjetivo tiene que tener en la poesía; pero en este último punto surge una divergencia notable entre ambos: mientras que para Lugones el adjetivo debe servir fundamentalmente para contener las imágenes y para crear la luminosidad de los cromatismos, Wilcock instrumentaliza el adjetivo para crear la imagen misma. Esta idea, sin duda, se mantendrá en la obra escrita en español y se intensificará en los versos escritos en italiano.

En su poemario de 1940, *Libro de poemas y canciones*¹³, se detectan ya alusiones netamente románticas, o bien clasificables de modernismo tardío. El amor puebla los primeros poemas del libro y, como afirma César Fernández Moreno,

Vuelve a sentir y hace sentir al hombre como una criatura desnuda divagando sobre una tierra paradisiaca compuesta de elementos primarios, llanuras, cielos, ríos y bosques sometidos a las fuerzas elementales del espíritu¹⁴.

El sentimiento aparece intensificado mediante un uso especial de la adjetivación, como ya hemos comentado, porque "la poesía de Wilcock tiene que violar, forzar ese lenguaje, llevarlo a contorsiones gramaticales por momentos extravagantes, para reconquistar la frescura"¹⁵. Empero, la intensificación aludida se completará con el empleo peculiar de las preposiciones y de los adverbios para conseguir efectos inesperados como podemos ver en los siguientes versos: "la luna descansaba *casi toda* en el agua fresca", "la besaba en los brazos *hasta después* de las orejas", "con los ojos *sobre* la sombra se quedaba una jovencita", "desplegada *entre* el sol sobre su rama", etc. Como apunta el propio autor:

... il ventenne autore (...) fu soprattutto spietato con avverbi e preposizioni; mediante il solerte scambio di queste particelle che spesso segnano i rapporti spaziali, egli intendeva ricomporre il mondo visivo. L'uccello non era per lui sull'albero, bensì dentro l'albero, o attraverso l'albero, o per l'albero. Conversione dura da rendere in italiano; perciò del suo *Primo libro di poesie e canzoni*, scritto appunto a vent'anni, gli è sembrato doveroso riportare soltanto una lirica, a titolo semmai dimostrativo¹⁶.

A pesar de la originalidad de sus versos por esta inusual fruición prepositiva, el valor poético queda mermado por un anquilosado tratamiento del tema amoroso y, sobre todo, por la insistencia de un modernismo al uso por el que la vanguardia pasa sin dejar huella.

Después de un quinquenio de reflexión poética, Wilcock reaparecerá en la escena poética con una intensidad creativa sorprendente: *Ensayos de poesía lírica*, *Persecución de las musas menores* y *Los hermosos días*, serán los nuevos títulos que conformarán todo un corpus en el que el escritor, sin olvidarse de referencias propiamente modernistas —jardines desolados, hojas secas, espíritu triste, sueño, lluvia, paisajes viejos y melancólicos, príncipes, ciudades damascadas o personajes mitológicos—, sigue insistiendo sobre el amor, un amor decadentista que se reviste de *sombras* y de *noche*; pero también, y enfáticamente, aparece la *muerte*, hallazgo conceptual que seguirá, y con abundancia, en su obra poética italiana. A estas referencias se unirán otras reflexiones sobre el *tiempo pasado*, entendido siempre como un tiempo mejor; consecuentemente, los temas de la *infancia*

y, acaso, de la *juventud perdida*, serán motivos que enriquecerán el tema amoroso descrito en un paisaje crepuscular muy distante, en cualquier caso, del bonaerense y, por extensión, del latinoamericano. Ceñida a esta tradicionalidad poética de los contenidos se encuentra la forma: estrofas marcadamente clásicas y enriquecidas por continuas metaforizaciones y sinestesias. Para completar los libros publicados en 1946, se edita, en este mismo año, *Paseo sentimental*, obra también de *memoria* y *recuerdo* en la que sonetos y estrofas clásicas, pero además —y ésta es la novedad— canciones de corte popular sirven al poeta para recrearse en descripciones tocadas con el convencional modernismo:

Allí una vasta bóveda refleja
un estanque y un cisne ensimismado,
los fantasmas que ascienden a un estrado,
y el ruiseñor que en soledad se queja
(...)
Me dicen en murmullos inaudibles
que preferiste entrar a ese cristal
azul a veces, de ágata inmortal,
huyendo de estos ámbitos terribles¹⁷.

Las referencias modernistas se enriquecen con la presencia continua de seres mitológicos, incluso de interpretaciones literales de algunas historias como la de "Hero y Leandro", que conforma la primera parte del libro. Las citas a personajes y lugares comunes de la mitología clásica, como hemos anotado, se repetirán a lo largo de todo el poemario: Caronte, Artemisa o Venus, serán musas constantemente repetidas; sin embargo, esta presencia y el tono acostumbrado se interrumpe en la 5a. parte del libro, "Canciones de dos provincias", donde el poeta se convierte en plenamente popular. Es importante destacar esta variante dentro del poemario porque no ha sido frecuente en su obra anterior y no volverá a aparecer hasta su primer libro poético italiano. Tanto en este caso, "Canciones de dos provincias", como en "Liriche e canzoni da 'La notte di san Giovanni'", perteneciente a *Luoghi comuni*, Wilcock se acercará momentáneamente a las raíces populares de sus dos culturas, la argentina y la italiana.

A modo de resumen, sobre los libros poéticos escritos entre 1941 y 1946, nos dice Fernández Moreno, "... su poesía se ha metodizado y racionalizado: metodizado porque ataca el tema del amor sistemáticamente, por fragmentos más

pequeños y expresables; racionalizado, porque lo hace de una manera más lúdica y más sujeta a su forma". Sin embargo, y como sigue señalando César Fernández Moreno:

... se advierten —como en el primer libro — intenciones poéticas tal vez caprichosas; ingenuidades tal vez excesivas; un excesivo prurito de probar las más diversas técnicas, con rebuscada deliberación formal y conceptual, y, lo que es peor, una excesiva capacidad para llevar tales pruebas a buen término (...) un progresivo aislamiento en círculos cada vez más exquisitos y amanerados, cierto deseo de usar la poesía como expiación o como injuriosa caricatura de sí misma¹⁸.

Pero esta introversión "exquisita" y "amanerada" es justificada por el autor por la desoladora situación en la que quedó el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, y que invitaba al intelectual a la reflexión y a la contemplación para poder reconstruir lo destruido:

Perciò el poeta adopera così liberamente il metro tradizionale, la rima primigenia e il sentimento cristallizzato, che oltre al profondo bisogno storico fungevano soprattutto da astuti strumenti, necessarie maschere per nascondere provvisoriamente il viso e non venire confuso nella folla desorientata dei ritardatari saltellanti dalla poesia senza senso alla poesia impegnata, rami del gran albero allora cadenti e poi caduti. Non può dirsi tuttavia che l'uso e l'abuso quasi pionieristico delle suddette maschere siano giovati molto alla reputazione del poeta¹⁹.

Unos años después, en el 1953, el autor argentino publicará su último libro escrito en español: *Sexto*. El poemario, compuesto por cuatro partes, no se aleja excesivamente de su producción inmediatamente anterior, los elementos modernistas y la mitología vuelven a recorrer sus versos, aunque sí observamos un cambio en la última parte del libro, "Epitalamio", donde el poeta introduce elementos innovadores, más cercanos al ámbito de la vanguardia que al tan repetido modernismo de sus composiciones. Por supuesto, como en toda su obra, el amor será el tema central, pero en esta última parte el tratamiento se aleja de la literatura propia de comienzos de siglo. Una sutil ruptura se hace patente en su poesía, ruptura que será aprovechada y servirá de enlace, como ya veremos, con la poesía escrita en italiano;

pero esta modificación, para el lector conocedor de la obra en español, tendrá más trascendencia de la esperada. Reveladoras son las palabras del autor:

Il sesto libro, per un eccesso di cronologia intitolato *Sesto*, raccoglie invece le poesie, forse più meditate, scritte tra il 1945 e il 1951. Dopodiché, il suo mestiere ormai confermato e la sua reputazione completamente rovinata, l'autore si rivolge all'ozio, alla lettura, alle distrazioni dell'esilio e del teatro²⁰.

Cinco años después de la publicación de este libro, el poeta emigra a Italia. Tal vez, esta vuelta a los orígenes maternos provocó que nuestro autor renovase su espacio cultural y vivencial y que ello tuviese especial incidencia en su creación. Su actividad literaria en tierras italianas sobrepasa en mucho a la argentina, y como resalta César Fernández Moreno "recomienza con éxito su carrera literaria". Al poco tiempo de estancia en Italia publica un libro de cuentos, *Il caos*, otro de notas y apuntes, *Fatti inquietanti*, *Teatro in prosa e versi*, y su primer poemario italiano, *Luoghi comuni*, "un poema que, escrito en castellano y rechazado por una editorial argentina, fue traducido con mayor fortuna: obtuvo el premio Lentini, de 400.000 liras". Sin duda, su traslado al viejo continente supuso algo más que un cambio de piel. Su transformación y el rechazo a su propia actividad literaria argentina quedan patentes en las palabras que Wilcock escribió a César Fernández Moreno:

Al escribir yo a Wilcock pidiéndole sus últimas producciones, me contesta: "tengo algunas poesías en castellano, apenas para hacer un librito, pero no creo que valga la pena copiarlas. Desde hace tres años escribo solamente en italiano; dentro de unos días aparecerá un grueso libro de teatro en verso, y después otros libros, pero no son suficientemente mediocres como para interesar al público de habla española"²¹.

César Fernández Moreno completará la respuesta de Wilcock con el siguiente comentario: "Este es el mismo Wilcock que decía, diez años atrás: 'Miro hacia Buenos Aires,/ costumbre natural de los ausentes'".

Ciao, ciao, Buenos Aires

En el momento que Juan Rodolfo Wilcock se instala en Italia se convierte en un escritor conocido

y con cierta reputación entre los intelectuales italianos²². Su actividad se iniciará con la publicación de algunos artículos sobre temas de actualidad en periódicos importantes: *Il Mondo*, *La Nazione*, *Sipario*, y tendrá una columna fija, "I segni del tempo", en *La Voce reppublicana*, donde colaborará hasta su muerte. Un dato significativo y corroborador de lo que hemos apuntado está en un comentario que Italo Calvino le hizo a Elemire Zolla en una carta fechada el 28 de junio de 1958, donde en la posdata apunta lo siguiente:

P.S. Me he divertido mucho leyendo el anti-Zivago de Wilcock, que a menudo da en el clavo. No sobre el método de composición de los cuadritos, que también es, sin embargo, una prueba de coherencia formal, sino sobre la vanalidad de ciertas argumentaciones y sobre las declaraciones no probadas de santidad de Zivago (que yo también observé en mi ensayo)²³.

Su labor como columnista se completa con la de traductor: el teatro de Marlowe, obras de Joyce, uno de sus escritores preferidos²⁴, y *Per le strade di Londra* de Virginia Woolf, entre otras. Su fama como traductor en tierras italianas queda patente en la confianza que Italo Calvino deposita en Wilcock en una carta fechada el 14 de abril de 1965:

Querido Wilcock,/ te hago mandar un libro para traducir, el nuevo libro de Dahlberg, *Because I was flesh*. Si te gusta (a mi me gusta mucho) (...) y si te sientes con ánimo para afrontar sus constantes vuelos de transfiguración enfática, es una traducción que necesitaríamos con cierta urgencia. Nos telefoneamos la semana próxima, apenas regrese a Roma. Chao²⁵.

La publicación de obras en prosa, en algunos casos al más estilo borgiano, se suceden hasta su muerte: el ya citado *Il caos*, *La sinagoga degli iconoclasti*, *Lo steroscopio dei solitari*, *I due allegri indiani*, *Parsifal*, *L'abominevole donna delle nevi* e *Il libro dei nostri*; y además, junto con Francesco Fantasia se editará *Frau Teleprocu*. Sin duda, la narración y las crónicas periodísticas ocuparán, como no había ocurrido en Buenos Aires, gran parte de sus preocupaciones literarias.

En el ámbito poético su actividad no será menos incesante, como demuestran los tres libros de poemas que publicará a partir de ahora. En el año 61 sale a la luz *Luoghi comuni* (en la editorial Il Saggiatore de Milán). Si el lector conoce su obra

poética escrita en español no observará muchos cambios en los poemas que encabezan el libro, los temas de la *muerte*, la *infancia* y las citas de algunos personajes de la mitología clásica y bíblica (Adán, Odiseo, Circe), nos remiten al Wilcock conocido. Pero una lectura más atenta nos muestra que nuevas e interesantes transformaciones empiezan a introducirse en sus versos: la dialéctica *animal/corpo*, la presencia de la universalidad (*l'universo/universale*) y del tiempo (*tempo*) suponen ya un cambio respecto a su poética anterior. Las diez primeras composiciones que encabezan el poemario, y que dan nombre al libro, son las que no fueron publicadas en Argentina y sí premiadas en Italia, como apuntaba más arriba Fernández Moreno. Más sorprendente si cabe será la siguiente parte del libro, titulada "Europa", donde asistimos a una nueva geografía: Estoril, París, Londres, Moscú, o ciudades italianas, Venecia, Rávena, Milán, y ¿casualmente? la ciudad argentina de Mendoza, conforman espacios hasta ahora inéditos en sus versos; la desechada ambientación crepuscular y el empleo de versos libres, nos confirman que estamos ante una nueva poética.

Después de la segunda parte del libro, "Europa", aparecen sin embargo dos epígrafes, "Epitalamio" y "Temi", inéditos para el lector italiano, pero de hecho traducciones casi literales de las dos últimas partes del último poemario escrito en español, *Sexto*.

En "Epitalamio", corpus amoroso compuesto por siete poemas, sólo cambia sorprendentemente los versos que en páginas anteriores citaba Fernández Moreno: "Miro a Buenos Aires/ costumbre natural de los ausentes", que se han convertido en: "Volgo lo sguardo verso la città,/ il gesto involontario degli assenti"; el nombre de su ciudad natal ha desaparecido, y el título del poema sexto se convierte, de "Uspallata" en "Via U."

Respecto al otro epígrafe, "Temi", se elimina el último de los cinco poemas que tenía en su versión española, y se observan otros cambios menores: en la primera composición cambia algunos nombres de ciudades y de personajes: los versos 4 y 5, "viste las Romas sucesivas, México,/ las muertes de Antinoo y Gengis Kan" se transforman en "la prima Roma e quelle successive/ Stalin ed Antinoo, la falsa Elena"; el verso 10, "viste todas las cosas, viste el Alef", se reconstruye de la siguiente manera: "tutto vedi morire, anche gli dèi"; otro verso, el 16, quizá excesivamente personal e identificador, "que en una quinta de Mariano Acosta" cambia por "che in un giardino presso il mare un altro".

Lo más curioso de todos estos cambios radica en que el poeta, en la introducción a las composiciones españolas traducidas al italiano en la edición de *Poesie*, no haga mención a que estos poemas que fueron publicados en Buenos Aires ¿Un inocente olvido?. Quizá la respuesta esté en unos versos de *Luoghi comuni* en los que Wilcock apunta: "in questo esilio che ti tormenta/ il poeta che non sei più", pertenecientes a la composición "L'esiliato".

Del resto de poemas de *Luoghi comuni*, hay que destacar la última parte del libro, "Liriche e canzoni da 'La notte di San Giovanni'", tomada por composiciones de corte popular muy similares a las incluidas en *Paseo sentimental*, pero ahora con un referente propiamente italiano.

Tras la publicación de este primer libro poético italiano se edita, en la revista *Intelligenza* (n. 2, 1963), un largo poema titulado "Tre stati". En estos versos sí que existe ya un cambio radical: el centro es el hombre, pero observado desde su animalización en un universo que no es el conocido o tópico del mundo poético anterior. A través de estos tres estados se produce una animalización progresiva del hombre: "L'uomo dall'uomo si difende uccidendo,/ oppure, finché può, fuggendo"²⁶, y un nexo de unión, la repetición de un verso casi idéntico, "Il mondo è pieno di figli di nessuno"²⁷ aparece al final de cada estado. Las antítesis y los paralelismos se prodigan a lo largo de todas las composiciones, dando una sensación de angustia que se intensificará de otros modos y con otras palabras en obras posteriores.

Si en el poema anterior la animalización del hombre constituía la espina dorsal de los tres estados, en el siguiente libro, *La parola morte* (en 1968, en la editorial Einaudi de Turín), como el propio título indica, es la *muerte* la que obsesivamente reaparece en todas las páginas. Wilcock utiliza todos los tipos de anáfora posibles para explicar que en el inicio de todo está la muerte: todo se puede volver a reinvertir, porque nada está inventado, menos la muerte. La originalidad del libro radica en que el poeta *juega* "deconstructivamente" con el término *muerte* y con las palabras en general, para llevar hasta la poesía la idea de los límites del lenguaje y los juegos lingüísticos que constituyen nuestro mundo, idea que Ludwig Wittgenstein había desarrollado, fundamentalmente, en *Investigaciones filosóficas* y otros libros. Wilcock, obedeciendo a estos principios, dirá: "tutte le combinazioni sono permesse/ non ha importanza dove si interrompe..."

(p. 87). Es más, en múltiples ocasiones, el poeta expresa el caos, lo absurdo y la muerte a través de combinaciones insólitas dentro del lenguaje. Sirvanos como ejemplo el poema 17:

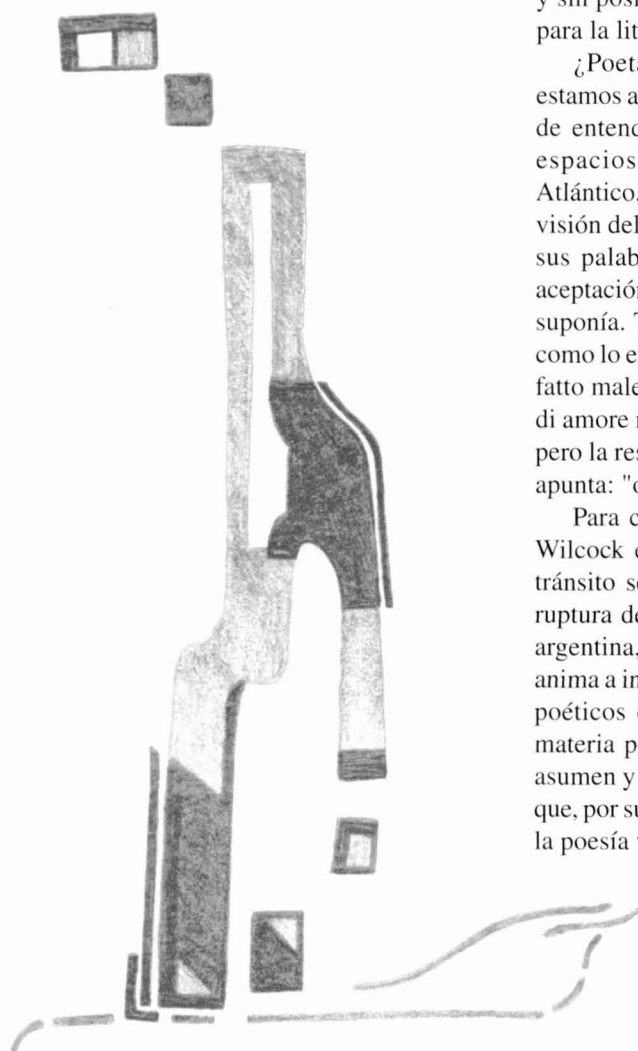
Vuoto, dio, nulla, sono nomi di cose,
(...)
appare il nome dell'innominabile,
di ciò è fuori del linguaggio,
non vuoto come estrema rarefazione
bensì futy gksatyryj rith islej gkbos
non dio come caos ordinato
ma iostpe net ooruti jamozp ner
non nulla come assenza di qualcosa
ma oefryth ki loppru tirp plutje lé
non morte come assenza di qualcuno
ma uero topha jutfop sertyved. (pp. 89-90)

De estas combinaciones insólitas del lenguaje, lo más interesante es precisamente que revelan otro referente cultural, filosófico, muy europeo, en su poética italiana.

De diferente tono y matiz es la obra que publica en el año 74, *Italianisches Liederbuch. 34 poesie d'amore* (publicado en Il Saggiatore). De una poética sobre el lenguaje se pasa a un tema frecuentado en todas las literaturas, pero que Wilcock reorienta en la dirección de una nueva poética: la mujer. El sujeto poético se esclaviza, se animaliza, e incluso se cosifica ante el ser femenino. La mujer es la creadora del mundo y de todo lo que existe: sus actos cotidianos son elevados a milagros y la estrella de David ya no conduce a Belén, según Wilcock "sino que las estrellas sirven para iluminar el hogar de la amada". La mujer, en la mayor parte de poemas, se define dentro de un espacio urbano muy concreto, la ciudad de Roma; por ello son frecuentes las citas de lugares representativos de la ciudad eterna: el Colosseo, el Palatino, el Panteon, Castel Sant'Angelo, Monte Mario, el Gianicolo, el Tevere, Monte Cavallo, Traforo, Quirinale, l'Appia, Ciampino, Via Veneto, Piazza Venezia, Via Consolari, y un largo etcétera, conformando una visión de lo femenino que de diferente forma, mucho más psicológica, hizo allá por los años veinte Umberto Saba en *Trieste e una donna*.

Nos queda sólo como referencia última una veintena de composiciones inéditas incluidas en *Poesie*; los múltiples temas que desarrollan son temas que en su mayor parte ya habían sido tratados en libros anteriores, pero estos últimos poemas son más aforísticos y más sentenciosos que nunca: "Beati

loro che pensano al progresso:/ io solo penso alla morte o al sesso". Tampoco falta un homenaje, en prosa poética, a Wittgenstein; pero que consideramos clave por su reconocimiento de influencia, no al venerado profesor, sino a aquél que se apartó del mundo y apuntó la ética, lo bello, como lo que excede al lenguaje: "ignaro pienamente del suo non essere che le rete verde del linguaggio in cui si avvolge il nulla".



Es momento de volver a una cuestión mencionada con anterioridad, y que hemos ido aplazando: la de las razones por las que el poeta argentino decidió cambiar de lengua. Daniel Balderston ha reflexionado sobre este punto y ha llegado a la conclusión de que, para Wilcock, el escribir en italiano supuso la posibilidad de remodelar su lenguaje y apartarse, al mismo tiempo, de los modelos poéticos adoptados por su generación y, desde su posición de extranjero, tratar los temas europeos con mayor irreverencia y desde una posición crítica. En cualquier caso, Wilcock estaba convencido de que el español era una lengua limitada y sin posibilidades de ofrecer nuevas motivaciones para la literatura²⁸.

¿Poeta argentino o poeta italiano? Sin duda estamos ante dos poetas y ante dos formas diferentes de entender la poesía. El contraste entre sus dos espacios vivenciales, de uno y otro lado del Atlántico, dieron a Juan Rodolfo Wilcock una nueva visión del mundo, y el poeta escogió, como indican sus palabras, el italiano y, consecuentemente, la aceptación de todos los referentes culturales que ello suponía. Tal vez quedaron resentimientos y dudas, como lo expresa en uno de sus poemas inéditos: "Ho fatto male, nonni, a tornare in Europa?/ Una specie di amore mi attirava:/ venni, bevvi l'amore i sensi"; pero la respuesta es evidente cuando en otro poema apunta: "o madre dell'Europa e madre mia".

Para concluir diré que la evolución poética de Wilcock en cuanto tránsito de una cultura a otra, tránsito sentido y manifestado por el poeta como ruptura desde la cultura italiana con la anterior, la argentina, es un caso más de transculturación que anima a indagar, cómo, tomando parte de los valores poéticos de una obra, se dan y se convierten en materia poética, los valores de las culturas que se asumen y se rechazan. Cuestión mucho más amplia que, por supuesto, no cabe en este breve apunte sobre la poesía wilcockniana.

notas

¹ En este punto habría que distinguir entre su obra narrativa y la poética. Como afirma Daniel Balderston en "La literatura antiperonista de J.R. Wilcock", *Tramas (para leer la literatura argentina)*, IV, 8, 1998, pp. 45-54 (este artículo, del cual citamos, apareció, con el mismo título, en *Revista Iberoamericana*, 135-136, abril-septiembre, 1986, pp. 573-581), en sus novelas escritas en italiano, como *L'ingegnere*, Wilcock reflexiona sobre la patria lejana "siendo profundamente argentino en la temática de sus obras y en ese cosmopolitismo irreverente que aprendió de Borges" (p. 48); contrariamente a lo que ocurre en su poesía donde desaparecen las referencias a lo argentino como veremos a lo largo de esta exposición.

² Hasta la fecha, la obra de Wilcock no ha tenido, como el resto de algunos autores de su generación, un aporte bibliográfico destacable. Anotaremos a continuación algunos trabajos sobre Juan Rodolfo Wilcock, prescindiendo de los que citemos a lo largo de estas notas: AA.VV., "Dossier J.R. Wilcock", *Diario de poesía*, 35, primavera 1995, pp. 13-25; Horacio Armani, "El caos como teoría de la existencia", *La Nación*, 15 octubre 1961; Daniel Balderston, "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, 125, octubre-diciembre 1983, pp. 743-752 y "Civilización y Barbarie: un topos reelaborado por J.R. Wilcock", *Revista de temas hispánicos*, Oklahoma State University, 1989, pp. 57-61; Oscar Bietti, "Wilcock y *El caos*", *La Prensa*, 4 junio 1961; Raúl H. Castagnino, "*Teatro in prosa e versi*", *La Prensa*, 14 octubre 1962; Luis Chitarroni, "La nieve y su reflejo", *Sitio*, 3, agosto de 1983, pp. 10-15; Eduardo González Lanuza, "Juan Rodolfo Wilcock, *Ensayos de poesía lírica*", *Sur*, 132, octubre 1945, pp. 111-115; Ricardo Herrera, "Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica", *La ilusión de las formas*, Buenos Aires, El imaginero, mayo 1988, pp. 53-78; H.A. Murena, "Sexto, por Juan Rodolfo Wilcock", *Las ciento y una*, 1, junio 1953; César Rosales, "Wilcock, *Paseo sentimental*", *Sur*, 145, noviembre 1946, pp. 80-83. Sorprendentemente, en una noticia publicada recientemente (26 de diciembre de 1998, p. 24) en el suplemento cultural de *El País*, en *Babelia*, los principales editores argentinos destacaban "al olvidado J.R. Wilcock por *El esteroscopio de los solitarios*", libro que ha tenido notables ventas en el último año.

³ Contraportada del libro *Poesie* de J.R. Wilcock, Milán, Adelphi Edizioni, 1980 (segunda edición, 1993). Este libro incluye poemas y poemarios escritos en italiano, *Luoghi comuni*, *I tre stati*, *La parola morte*, *Italianisches Liederbuch*, *Poesie inedite* y una traducción, realizada por él mismo de algunos de los poemas escritos en español con el título *Poesie spagnole*. A este apartado le precede una "Introduzione" del autor redactada en tercera persona donde habla de su evolución poética y relata las circunstancias en que fueron escritos esos poemas.

⁴ *Poesie*, p. 177.

⁵ Como afirma Carlos Giordano (en "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina", *Revista Iberoamericana*, XLIX, 125, octubre-diciembre 1983, p. 785), la actividad del grupo empezó en 1935 y fue activa y coherente hasta 1945. Crearon revistas como *Canto*, *Verde memoria* (dirigida por Wilcock y Ana María Chouhy Aguirre) o *El 40*.

⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, México, FCE, 1970, p. 350.

⁷ *Op. cit.*, p. 789.

⁸ Vid., César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panoramas y muestras de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar, p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 351.

¹¹ *Ibid.*

¹² Carlos Giordano, *op. cit.*, apunta que en los poemas de este grupo la individualidad, subjetividad, sentimentalidad y la inminencia del caos acentuaron el conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo con un profundo sentimiento de fracaso. Temas como la nostalgia y la patria serán recurrentes en sus versos (p. 788). El propio Giordano destaca que determinados acontecimientos históricos en Argentina como el golpe militar de Uriburu en 1930, el posterior golpe militar de 1943, los movimientos populares del 45 y la creciente burocratización del régimen peronista y la represión política contribuyeron a que estos poetas se imbuyesen en un extremo subjetivismo y en una poesía neorromántica. Pero no les afectó sólo la situación política y social de su país, sino también ciertos acontecimientos como los gobiernos dictatoriales de Europa, la guerra de España, la invasión de Polonia por Alemania y Rusia y el inicio de la Segunda Guerra Mundial (p. 787). Referencias a estos hechos también aparecerán en la "Introduzione" de Wilcock en *Poesie*. Asimismo, la importancia de estos acontecimientos en la "Generación del 40" también serán descritos por Claudia Baumgart y otros en "La poesía del 40. Introducción", *Capítulo*. Monográfico "La poesía del 40", 105, 1988, pp. 169-170.

¹³ Este libro recibió un premio de poesía otorgado por la antigua dirección de la revista *Martín Fierro*, y el jurado estuvo compuesto por Jorge Luis Borges, Eduardo Lanuza y Luis Emilio Soto. Con este mismo libro recibió el Premio Municipal de Poesía y el de la SADE. *Vid.*, "Cronología de J.R. Wilcock", en *Tramas (para leer la literatura argentina)*, IV, 8, 1998, pp. 16-17 (cronología completa, pp. 15-42).

¹⁴ César Fernández Moreno, *op. cit.*, p. 256.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ En *Poesie*, p. 175.

¹⁷ Juan Rodolfo Wilcock, *Paseo sentimental*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946, pp. 18-19.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 257 y 258.

¹⁹ *Poesie*, p. 176.

²⁰ *Ibid.*, p. 177.

²¹ *Op. cit.*, p. 258.

²² Como afirma Héctor Bianciotti (en "La felicidad del poeta", *La Nación*, 1 febrero 1998, p. 1), "A partir de 1972, después de haber visto editadas sus obras por Bompiani y Einaudi, entre otros, Wilcock tuvo la suerte de ser publicado por Roberto Calasso, gran ensayista y factótum de una de las mejores editoriales europeas: Adelphi. Fue una oportunidad de privilegio, por cuanto Wilcock ha sido uno de los primeros escritores vivos que figuró en un catálogo consagrado a escritores de Mitteleuropa y, principalmente, a los muertos ilustres".

²³ En Italo Calvino, *Los libros de los otros. Correspondencia* (1947-1981) (ed. de Giovanni Tesio), Barcelona, Tusquets, 1994, p. 145.

²⁴ De esta manera describe Ruggero Guarini la atracción de Wilcock por Joyce y por Wittgenstein: "Pero tampoco él trabaja: escribe poemas y cuentos, pergüea algún artículo para la prensa, traduce dramas elisabethianos y, echado en un diván, lee y relee a Joyce y Wittgenstein", en "Evocación" a *La sinagoga de los iconoclastas*, de Wilcock, publicada en la editorial Anagrama de Barcelona en 1981 y traducida por Joaquín Jordá.

²⁵ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 277.

²⁶ En la página 66 de la edición de *Poesie*. A partir de aquí anotaré en el texto principal el número de página de esta edición.

²⁷ Este verso aparece en la página 60 y el mismo en la página 74; en la 67 con una pequeña variante dirá, "La terra é piena di figli di nessuno".

²⁸ Daniel Balderston reflexiona sobre este punto en su artículo "La literatura antiperonista de J.R. Wilcock", *op. cit.*, pp. 57-59. Además, en nota final, número 18, p. 67, anota algunas frases significativas que el escritor argentino dijo sobre la lengua española, y que por su importancia anoto aquí: "Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano ya no da para más", contado por su amigo Antonio Riqueni en *Coherencia rilkeana*, suplemento de Panorama cultural de *La Prensa*, marzo 1978. En algunos momentos de su obra en italiano, Wilcock expone su opinión sobre las limitaciones del español: "Después de todo —dirá uno de los personajes de "Escriba"—, recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta" (En *El caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, p. 156). O en otro momento de *La sinagoga de los iconoclastas*, (*op. cit.*, p. 48) añadirá: "El Maestro era reacio a publicar libros en una lengua desprovista para él de toda lógica como el español (una lengua que ha renunciado desde hace siglos al máximo ornamento del pensamiento, que consiste, como es sabido, en concluir cualquier discurso con el verbo)".