



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA TRANSGRESIÓN COMO NUEVO ORDEN: *EL CAOS* DE JUAN RODOLFO WILCOCK

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

LUCERO ALEJANDRA RIVERA CANO

TUTORA: DRA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi familia, una de mis fortalezas, la más grande.  
Por su cariño inmenso, por el apoyo constante, por la lucha diaria.*

## AGRADECIMIENTOS

Mi eterno agradecimiento a la UNAM, que a lo largo de todos estos años se ha convertido en mi segundo hogar. Agradezco también a Conacyt por la beca que me otorgó para realizar mis estudios de posgrado.

Mamá y papá: esta tesis no sólo se las dedico con todo mi amor, sino como una humilde forma de darles mis palabras, las muchas o pocas que quepan aquí. Mi gratitud y cariño absolutos.

A Karina y Luis: gracias por sus risas, sus silencios y la complicidad. Sepan que mi cariño por ustedes va más allá de todo, es infinito, atemporal. Les agradezco tanto, pero, en principio, gracias por ser exactamente quiénes son.

A Sergio: mil gracias por todos aquellos viajes compartidos, pero también por aquellos que nos llevaron a cruzarnos en el camino. Sé que aún queda un largo trecho de charlas, terrazas y lecturas. Gracias por todo, porque tu compañía ha sido una bocanada de aire en los momentos más difíciles.

A Raquel Mosqueda: Ya va la segunda... ¡Gracias! Las palabras se quedan cortas para decirte lo mucho que te quiero y valoro tu apoyo. Durante todos estos años has sido muchísimo más que una excepcional maestra y eso es impagable. La deuda seguirá pendiente, lo sabes.

A la Dra. Lourdes Franco, por la confianza que ha depositado en mí. Muchas gracias por ser una gran mentora, por tantas enseñanzas y por el cariño mutuo.

A Lulú, Lidia, Yareli, Dafne, Ale y Ulises: Parece que nos ha unido la literatura, pero, en realidad, es mucho más que eso. Gracias por estar ahí, por escuchar mis

divagaciones y, en momentos, darle un poco de coherencia a mis alucines. Gracias por las múltiples historias que hemos construido.

A mis sinodales, Adriana de Teresa, Alejandra Amatto, Itzel Rodríguez y Héctor Vizcarra: Toda mi gratitud por dedicar parte de su tiempo para leer mi trabajo, sobre todo, por sus valiosas observaciones; sin cada uno de sus comentarios, esta tesis no estaría completa.

Quiero agradecer además a la Dra. Carina González, mi cotutora en Argentina, por compartir conmigo su lúcido enfoque en torno a Wilcock, por su generosidad para tender puentes.

A Jorge Aulicino, Jorge Fondebrider y María Esther Vázquez, por las charlas sobre Wilcock, por la poesía, por sus anécdotas y, sobre todo, por la gran amabilidad con que me recibieron.

Finalmente a la Dra. Gabriela Nava, porque esta tesis tomó forma gracias a su maravillosa perspectiva. Confío en que el eco de su voz se seguirá escuchando por mucho tiempo en los pasillos de nuestra Universidad.

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

Juan Rodolfo Wilcock

*Lo real no es el objeto de representación  
sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar.*

Ricardo Piglia

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.</b>	
<b>EL IMPOSIBLE ORDEN DE <i>EL CAOS</i></b> .....	7
<b>I. PRIMEROS ACERCAMIENTOS</b> .....	16
1. JUAN RODOLFO WILCOCK: BREVE HISTORIA DE UN EXCÉNTRICO .....	18
2. <i>SUR</i> , O NO <i>SUR</i> . CAMPO INTELECTUAL ARGENTINO .....	25
3. <i>EL CAOS</i> .....	36
3.1 EL ORDEN FICTICIO: POPULISMO Y PERONISMO.....	38
4. EXILIO Y ESCRITURA.....	43
<b>II. LITERATURA FANTÁSTICA: LA SUBVERSIÓN DEL ORDEN</b> .....	52
1. NOCIONES PRELIMINARES .....	53
2. <i>EL CAOS</i> : UNA POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN .....	59
2.1 FANTÁSTICO Y ABSURDO, UNA REALIDAD POCO ESTABLE.....	62
2.2 LA REBELDÍA DE LA RISA .....	67
2.3 LA VIOLENCIA.....	74
<b>III. “NADIE PUEDE SOPORTAR DEMASIADA REALIDAD”. ANÁLISIS DE LOS RELATOS</b> .....	78
1. CARNAVALES: LAS FIESTAS DEL PODER .....	79
2. EL HORROR DE LA CARNE .....	102
3. MONSTRUOS Y SOLITARIOS.....	118
4. UN MUNDO OTRO.....	133
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	140
<b>FUENTES</b> .....	148

## INTRODUCCIÓN. EL IMPOSIBLE ORDEN DE *EL CAOS*

Todo desorden devela un exceso, abre la puerta a lo ilimitado. *El caos* de Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) emerge de tal idea. Este volumen de relatos es una violenta seducción a los posibles, manifiesta lo inacabado de la realidad y de todos los sistemas que la dirigen. Su escritura desestabiliza a quien se atreva a dejarse llevar por sus páginas, porque en ese mundo al borde del delirio, el orden, cualquier certeza, se derrumba en las manos del lector, hecho que, sin duda, se ha visto reflejado en el olvido de su obra en el panorama de la literatura argentina y latinoamericana.<sup>1</sup>

Cada uno de los cuentos *enfrenta* al lector, y me parece que no existe término más puntual para asumir ese proceso; en ellos el choque con lo inexplicable es una constante. Pero, ¿qué es lo inexplicable? Tal pregunta encuentra respuesta, por ahora, en lo fantástico, género con el cual se ha vinculado la obra wilcockniana. Sin embargo, dicha delimitación

---

<sup>1</sup> Hasta la fecha, la producción literaria del argentino continúa relegada a la marginalidad. Si bien es cierto que su labor poética ha sido rescatada, los trabajos críticos alrededor de su narrativa –iniciada con *El caos*– son muy pocos. A principios de la década de los ochenta, Daniel Balderston, uno de los primeros estudiosos de la obra wilcockniana, escribió algunos artículos en revistas especializadas, en los que sentó las bases para trabajos posteriores; en estos mismos años, Luis Chitarroni también dedicó breves textos en honor a los cuentos de *El caos*. Para 1995 el *Diario de Poesía* editó el “dossier J.R. Wilcock”, en el cual, además de recoger y traducir poemas inéditos del autor de su etapa italiana, reunió varios ensayos de Guillermo Piro, Jorge Aulicino, Osvaldo Aguirre, entre otros, en honor a la literatura de Wilcock. Es preciso mencionar que en últimas fechas, su recepción crítica ha tomado nuevos aires. En 2000, Reinaldo Laddaga sacó a la luz *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, en cuyo libro pone en cuestión la “rareza” de Wilcock mientras apunta algunos ejes de estudio en sus relatos. Siete años más tarde, Karina Miller presentó su tesis de doctorado titulada *Escrituras Impolíticas: Anti-representaciones de la comunidad en Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, estudio en el que correlaciona la estética wilcockniana con su contexto socio-histórico. Asimismo, los trabajos de Carina González son fundamentales; además de múltiples artículos, su libro *Contra la comunidad: estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock*, publicado en 2013, ofrece una riquísima perspectiva en torno al carácter marginal del autor, su relación con *Sur*, y sobre todo, enfatiza en el trasfondo sociopolítico y estético en los cuentos de *El caos*. A pesar de que en medio de estos textos se han escrito otros artículos sobre la obra en cuestión, el olvido todavía se resiente, esto se manifiesta, por un lado, en su escasa presencia en el ámbito académico, y por el otro, porque para los lectores el nombre de Juan Rodolfo Wilcock es aún desconocido.

es problemática y aquí es preciso hacer una aclaración: *El caos* no es por completo una obra de corte fantástico o, más bien, no se inserta en sus bases tradicionales.

Aunque los relatos fueron escritos entre 1940 y 1960, su publicación en conjunto se dio hasta 1974 en Argentina, a la par de una edición simultánea en Italia bajo el título *Parsifal. I racconti del «Caos»*. A diferencia de la versión porteña, en *Parsifal* hay una “Avvertenza dell’autore”, en ésta, Wilcock especifica: “Di questi racconti i più recenti hanno quindici anni, i meno recenti trenta: tanto ci vuole perché la realtà raggiunga l’invenzione, o l’invenzione la realtà”.<sup>2</sup> Dicha declaración –me parece– no es sólo una nota previa a la edición, sino una postura frente al quehacer literario; la clara intuición de que la ficción muchas veces se anticipa a la realidad.

En relación con la propuesta teórica de Rosemary Jackson en *Fantasy: literatura y subversión*, Wilcock crea una obra que transgrede todo orden, porque reconoce en éste el enmascaramiento de cualquier forma de poder, de tal modo, su literatura pone sobre la mesa los aspectos más corrosivos de la vida, los retrata con exasperante minucia, configura así una manera distinta de asumir lo fantástico en la que lo sobrenatural no está fuera de los márgenes cotidianos, más bien, es aquello ante lo cual nos cubrimos los ojos, *algo* relegado a la ficción para omitir su entendimiento.

En este sentido, en *El caos* la transgresión es fundamental. Dicha ruptura es preliminar al funcionamiento del libro ya que ésta le permite al autor abrir una brecha para cuestionar las convicciones de todo discurso; retomemos las palabras de Foucault: “La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen

---

<sup>2</sup> Juan Rodolfo Wilcock, *Parsifal. I racconti del «Caos»*, p. 10. [De estos cuentos, los más recientes tienen quince años, los menos recientes treinta: a veces se necesita tanto tiempo para que la realidad alcance a la invención, o la invención a la realidad].

mismo”.<sup>3</sup> Es evidente, no hay transgresión sin límite, premisa que en los relatos se devela como una paradoja entre el caos y el orden, ninguno se excluye, pero tampoco se niegan, son reversos de una misma moneda.

El carácter transgresor de *El caos* se percibe desde las primeras páginas y es indisociable a su propuesta en torno a lo fantástico. En los cuentos, aquel “relámpago” se descubre en varios niveles, primero temático con el tratamiento de cuestiones prohibidas culturalmente (como el incesto, la crueldad, el canibalismo); narrativo en la conglomeración sintáctica y en la descripción de escenas que con frecuencia exacerban las barreras del “buen gusto”; y, por último, estéticos, porque Wilcock utiliza el mismo género para subvertir su representación tradicional, sobre todo, la que atañe a sus pares (Borges y Bioy Casares, principalmente).

Así pues, el propósito de esta tesis es el análisis de los elementos que configuran la transgresión en *El caos*. A pesar de que la totalidad del libro es esencial para acercarnos a la urdimbre wilcockniana, para este trabajo retomé sólo nueve de los catorce cuentos del volumen, en los cuales la transgresión que deviene en extrañamiento fantástico, se devela esencialmente en la trama. En este sentido, la elección de este corpus responde a la necesidad de vincular ciertas constantes temáticas en los cuentos, las cuales inciden en la perspectiva estética del autor respecto a lo fantástico y el paradigma de realidad ofrecido a lo largo del libro.<sup>4</sup> No obstante, cabe apuntar que en las páginas siguientes enfatizo no sólo en la injerencia de los relatos seleccionados dentro de la literatura fantástica, sino los elementos que, desde mi perspectiva, la reformulan e incluso subvierten sus bases teóricas,

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión”, en *De lenguaje y literatura*, p. 127.

<sup>4</sup> Dejé de lado del presente análisis los relatos “Diálogos con el portero”, “Escriba”, “La casa”, “El templo de la Verdad” y “Parsifal”, más cercanos a la literatura del absurdo, e inclusive, a lo maravilloso, como sucede con “Parsifal”.

en relación con las propuestas literarias contemporáneas a Wilcock. Además es preciso reconocer que en el interior de la narrativa del autor, el diálogo con múltiples discursos es continuo, por lo tanto, es imposible restringirlo a un género exclusivo, de tal modo, en el transcurso del análisis me interesa mantener ese diálogo abierto para reconstruir ese *otro* fantástico por el que apuesta *El caos*.

La tesis se divide en tres capítulos. El inaugural, “Primeros acercamientos”, funciona a modo de revisión contextual del autor. Aunque tal enfoque no pretende un análisis biografista, lo considero oportuno por tratarse de un escritor cuya obra se ha mantenido tras el velo de la marginalidad. Me parece importante establecer algunas referencias del hombre a la luz de su producción literaria, su etapa como poeta, y además enfatizar en su relación con *Sur*, un parteaguas en la recepción de su literatura. Para el análisis de este contexto retomé fundamentalmente el artículo de Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, texto que examina el ámbito literario como un espacio de lucha y tensión constante, donde la consagración de algunos escritores se supedita al valor simbólico de ciertos grupos, pero sobre todo a la posición que los artistas ocupan en su interior.

El lugar de Wilcock en el campo literario argentino es un antecedente para adentrarnos en la configuración de *El caos*. La mayor parte de los relatos fueron escritos al comienzo del primer peronismo, período histórico del que Wilcock abreva para hacer una representación paródica de las dinámicas del poder y su sinsentido, como se lee, por ejemplo, en “El caos”. Empero, no es sólo en el ejercicio de las fuerzas hegemónicas donde recae la condena, sino también en su influencia ideológica en las masas, por lo cual, dentro de este repaso me detengo en el populismo promovido durante las dos primeras presidencias de Perón, temática evidente en “Felicidad” y “Casandra”.

Tras esta revisión socio-histórica, propongo la relación entre exilio y escritura. Pese a que el destierro del narrador y poeta a tierras italianas obedece a circunstancias personales, considero que su salida de Argentina evoca algo intrínseco a su propuesta estética. Para nuestro autor, la escritura es una herramienta con la cual se despide y, al mismo tiempo, disloca cualquier cercanía con la patria perdida, pero además con la lengua materna, ya que después de *El caos* el autor no volverá a publicar en español. En este sentido, su desplazamiento, al margen de toda añoranza, le posibilita la arquitectura de un nuevo espacio ficcional –fantástico–, donde las referencias no buscan la exactitud, sino la ambigüedad, como parte de un proceso literario que pretende franquear la representación de cualquier territorio.

En el segundo capítulo, “Lo fantástico. La subversión del orden”, profundizo alrededor del género en el cual se enmarca *El caos*. Para esto, establezco algunas nociones preliminares entorno a lo fantástico, sustentadas a partir de las ideas de Víctor Bravo, David Roas, Susana Reisz y la ya señalada Rosemary Jackson; es preciso apuntar que no es el objetivo de este trabajo establecer una definición única del género, por lo tanto, la multiplicidad de teóricos y sus respectivos estudios, responde principalmente al análisis del carácter transgresor de la obra.

Cabe destacar que una de las constantes en los estudios recientes de lo fantástico es su compleja, pero inseparable pertenencia a la realidad empírica, aquella en la que el lector reconoce en su devenir ordinario es inherente a los textos de esta índole, sin embargo, dentro del volumen, tal “legalidad cotidiana”, como la denomina Roger Callois, se aleja de sus parámetros tradicionales e impugna por un mundo ya revestido de desorden. Así pues, en lo que en mi análisis denomino una “poética de la transgresión” en *El caos*, la codificación y reproducción literaria de la realidad es el primer orden cuestionado. A través

de distintos procedimientos narrativos el escritor la desfamiliariza, por lo cual, en los relatos la distinguimos imperfecta, casi delirante, al punto que muchas veces se vuelve absurda, sin que lo fantástico pierda injerencia, pero sí se ubica desde otras trincheras. En este sentido, el diálogo con la literatura del absurdo nos permite adentrarnos críticamente a ese universo reconfigurado en los relatos.

En la narrativa wilcockniana, el humor se convierte en un arma para descolocar al lector y redefinir lo fantástico. Tomando en cuenta el germen ambiguo de este recurso, en el apartado titulado “La rebeldía de la risa” examino su importancia en el desarrollo de los relatos. Como se verá, el humor de Wilcock es paradójico, no busca confortar, sino más bien, incomodar al receptor, haciéndolo partícipe de los sucesos más atroces. En este sentido, lo grotesco ocupa un lugar predominante para la construcción de sus personajes y en la descripción de algunas escenas. Tal enfoque, estudiado a partir de los postulados de Bajtín, muestra el exceso y el desborde en la corporalidad, al tiempo que redefine los límites entre lo humano y lo bestial en una ambigüedad que con frecuencia termina en una carcajada extraña, penosa; sin embargo, en los cuentos, el uso de dicha categoría estética además manifiesta la resistencia a las categorías dicotómicas, sobre todo las concernientes a los sistemas políticos. Así, el cuerpo grotesco de los protagonistas metaforiza también el social como una forma de escapar y subvertir al orden dominante.

En este apartado enfatizo la ironía y la parodia como recursos estéticos que cuestionan al poder. A lo largo de los relatos, tales herramientas “nombran” oblicuamente a distintas dinámicas de control, a las cuales Wilcock regresa para exponer su arbitrariedad desde una óptica disidente; perspectiva que al mismo tiempo contribuye en la conformación del extrañamiento fantástico, ya que a partir de este discurso impreciso y sesgado, se alude a lo anómalo sin necesidad de hacerlo explícito.

Un último rasgo dentro de mi análisis respecto a la transgresión wilcockniana es la violencia. Aunque es preciso reconocer que, en menor o mayor grado, la literatura fantástica es atravesada por este ímpetu, en los cuentos de *El caos*, su presencia se potencializa. De acuerdo con Reinaldo Laddaga en *Literaturas indigentes y placeres bajos*, una diferencia sustancial respecto al fantástico de nuestro escritor y el de Borges es la sobreexposición de los hechos violentos. Suscribo su enfoque, pero además, considero necesario desentrañar en qué medida esa desmesura responde al trasfondo subversivo de *El caos*; por consiguiente, hago énfasis en la construcción estética de la violencia en tanto expresión crítica, la cual, mediante el minucioso despliegue de la barbarie, desautomatiza el proceso de lectura, para después, inducir un conflicto moral y un cuestionamiento ético frente al acontecer de la violencia en la realidad extratextual.

Para el tercer capítulo llevo estos presupuestos al análisis de los relatos seleccionados. Pese a que cada uno funciona de forma independiente en la totalidad del volumen, para su estudio los dividí en cuatro apartados, el primero, titulado “Carnavales: las fiestas del poder”, atañe esencialmente a este tiempo-espacio y sus ritualidades, categorías que en cuentos como “El caos” y “Felicidad” definen un marco desde donde se introduce una ruptura respecto al mundo ordenado. Sin embargo, no sólo la presencia del carnaval entrelaza a estos relatos, sino la forma en que éste se enrarece y deviene en diversas expresiones de la violencia y expresa el arbitrario funcionamiento del poder, como sucede en “Casandra”. Por lo tanto, en tal apartado destaco la crítica del autor hacia las dinámicas de control, en este caso, político, en una evidentemente alusión al peronismo.

En el segundo apartado, “El horror de la carne”, me detengo en “La fiesta de los enanos” y “Vulcano”. Estos cuentos, los más atroces del volumen, y probablemente de la literatura argentina, según Daniel Balderston, ponen en escena dos historias disímiles entre

sí, pero unidas a partir de la exposición de la crueldad y de la tortura. De tal forma, la puesta en escena de una violencia ilimitada pretende frenar el paso del desorden, pero al mismo tiempo, la devela como ruptura irreparable que afecta, en principio, el cuerpo de alguno de los personajes, para después traspasar las fronteras ficcionales y llevar ese horror a la corporalidad del lector.

En los cuentos aludidos la descripción de la crueldad es tan minuciosa que se torna insoportable. Para José Ovejero, la crueldad en la literatura es ética en la medida que incita un pensamiento crítico alrededor de su inmanencia en nuestra realidad; es pues en ese procedimiento de desmesura (tanto ejecutada, como narrada) donde el carácter real de la barbarie nos increpa, nos niega la tranquilidad, al convertirnos en testigos de una violencia “bestial” como inherente al ser humano.

En otro orden de ideas, en los relatos del argentino, la soledad y la incomunicación son temas frecuentes, no obstante, en su escritura abandona toda nostalgia, de ahí que en cada historia nos enfrentemos a la irremediable destrucción del prójimo. La premisa anterior es el punto de partida para el apartado “Monstruos y solitarios”, el cual entrelaza los últimos cuatro relatos del análisis: “Hundimiento”, “La noche de Aix”, “La engañosa” y “Los donguis” (texto incluido en la segunda edición de la célebre *Antología de la literatura fantástica*). Sin embargo, en mi estudio su agrupación da prioridad a dos ejes principales: el primero, la oscilación temporal (atravesada también por la ambigüedad entre sueño y vigilia); y el segundo, las metáforas alrededor del monstruo.

En el apartado que cierra la tesis, titulado “Un mundo otro”, hago una revisión a un elemento constante a lo largo de mi trabajo: el espacio. Estoy consciente de la complejidad de dicho tema en cualquier análisis literario, por lo cual, en estas páginas propongo de forma somera la relación de la espacialidad delineada en los relatos seleccionados con la

noción foucaultiana de heterotopía. En los cuentos, los lugares que habitan los personajes están dotados de un funcionamiento anormal que se intuye desde su arquitectura, su ambigua ubicación y, sobre todo, por su apertura a las situaciones más insólitas, a los hechos fantásticos; así, a pesar de que las acciones se desarrollan en un viejo departamento en Buenos Aires, en una isla, o en un baldío en derrumbe (todos ellos emplazamientos comunes), estos sitios confrontan su cotidianidad y yuxtaponen sus códigos naturales para exponerse como un lugar otro. Tales *contraespacios*, a partir del término de Foucault, si bien posibilitan la práctica de lo excéntrico, comportamientos que la sociedad destina a sus márgenes, también articulan una esencia subversiva en tanto impugnan el orden de los territorios en los que nos movemos cotidianamente, así como las fuerzas que los consagran. Desde mi perspectiva, en este último elemento se concreta la propuesta literaria de *El caos*; el autor (re)produce atmósferas donde el desorden es inherente, pero que, a su vez, son un contrapunto para repensar los sistemas de la realidad efectiva.

A más de cincuenta años de la primera edición de *El caos*, sus ficciones mantienen una terrible actualidad que pone en cuestión la legitimidad de toda forma de poder. La narrativa de Wilcock despliega, a través de lo fantástico, un universo que constantemente transgrede, choca y se diluye en el nuestro, por lo tanto, volver a la obra del argentino, no sólo significa su recuperación literaria, sino una oportunidad de enfrentarnos al desorden que envuelve este mundo.

## I. PRIMEROS ACERCAMIENTOS

En el universo de la literatura hay escritores con quienes se tiene una deuda pendiente, a quienes por diversas razones, la crítica y los mismos lectores hemos dejado olvidados, sin que sus nombres figuren en nuestra biblioteca. En la mayoría de estos casos, poco tiene que ver la “calidad literaria” de sus obras, la omisión responde a otros factores (culturales, políticos, sociales), en los que el autor no tiene mayor incidencia. No obstante, al correr de los años, algunas de estas voces han sido recuperadas y sus obras han sido objeto de nuevas lecturas, hechos que, sin duda, nos llevan a preguntarnos sobre cuáles son los motivos de su marginación.

Este cuestionamiento corresponde a un hombre en particular: Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), escritor argentino quien a partir de su exilio voluntario se instala en Italia para jamás regresar, renunciando no sólo a su patria, sino incluso a su lengua, con esto, también a la posibilidad de ocupar un sitio en las letras latinoamericanas.

Las siguientes páginas de este primer capítulo intentan, por un lado, rearmar el rompecabezas de un escritor por demás excéntrico, raro entre los raros; por el otro, y más importante aún, buscan poner en contexto su vasta, y hasta la fecha, poco valorada obra en el panorama literario argentino. Así pues, los aspectos biográficos que señalo a continuación no pretenden una interpretación biografista de *El caos*, sino, en cierta medida, trazar la trayectoria intelectual de un autor del que poco –o nada– se conoce, por lo menos en México.

Como afirma Bourdieu:

[E]s preciso preguntarse no cómo un determinado escritor ha llegado a ser lo que es –a riesgo de caer en la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida–, sino cómo, dados su origen social y las características

socialmente condicionadas que están correlacionadas con éste, pudo ocupar, o, en ciertos casos, producir, las posiciones que le preparaba y a las que lo llamaba un estado dado del campo de producción cultural.<sup>5</sup>

Siguiendo con la línea teórica de este sociólogo en relación con los campos culturales, Wilcock pertenece a una época en la que el campo intelectual se delimita por la presencia del grupo y revista *Sur*, hecho contundente para entender no sólo su propuesta literaria, su proyecto creador, sino también para vincular algunos motivos de su exilio y posterior rechazo al ambiente cultural argentino.

Es preciso recordar que para Bourdieu ningún escritor, aun a pesar del éxito o el fracaso, está al margen de las fuerzas que componen el campo cultural de su época, así, su legitimidad –lograda o no– depende en gran medida de la relación establecida con sus pares y el valor simbólico que éstos le otorguen; en el caso de Wilcock lo anterior adquiere matices interesantes, ya que si en un principio fue reconocido por los más grandes representantes de su generación, al poco tiempo se alejó de ese círculo. asumiendo una postura crítica frente a las diversas manifestaciones de poder, ya fuera social, político y cultural, situación que lo enmarca en el renuncia y la lejanía.

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, núm. 25-28, enero, 1989- diciembre 1990, pp. 13-14.

## 1. JUAN RODOLFO WILCOCK: BREVE HISTORIA DE UN EXCÉNTRICO

*Practico el mal humor, pero no la melancolía*  
Juan Rodolfo Wilcock<sup>6</sup>

Cuenta una anécdota que cuando Juan Rodolfo Wilcock salió de forma definitiva de Argentina –en 1958–, se dirigió a la librería más cercana y compró todos los ejemplares de sus libros de poemas. Este suceso, más que simbólico, explicitó la renuncia del autor a su patria y, a su vez, expresó un deseo de “autoeliminación”, de borrar todo rastro vital y artístico en su país.

La historia personal de Wilcock coincide con la de muchos otros hijos de migrantes europeos. De origen inglés, su padre, Charles Leonard Wilcock fue un ingeniero proveniente de Inglaterra, quien se casó en Argentina con una hija de italianos, Ida Romegialli. Así como su progenitor, Wilcock se inclinó, en un principio, por la ingeniería, titulándose con honores, además obtuvo algunos reconocimientos dentro de dicha profesión, época que encuentra ecos en sus relatos y novelas, por ejemplo, en *L'ingegnere* (1975). Sin embargo, pese a esta primera orientación, nuestro autor pronto descubrió en la literatura su verdadera vocación, ámbito en el que comenzó una prolífica carrera como poeta y traductor.

En 1940, publicó su primera obra: *Libro de poemas y canciones*, volumen que manifiesta una gran influencia del romanticismo y el modernismo. Su *opera prima* tuvo una considerable acogida por parte de la crítica y, en gran medida, le abrió paso en el mundo literario argentino de aquellos años; desde esta obra inaugural, el estilo y las

---

<sup>6</sup> “Cartas a Pepe [Fernández]” (Roma, 15 de mayo de 1955), en Alicia Dujovne Ortiz, “El país de Juan Rodolfo Wilcock”, en *La Nación* (Suplemento Cultural), 2003. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/507054-el-pais-de-juan-rodolfo-wilcock>, (09/07/15).

preocupaciones estéticas de Wilcock fueron evidentes, aunque con los años éstas se enriquecieron con otros elementos, sobre todo de otra lengua, el italiano, alcanzando su madurez después del exilio.

Nuestro escritor perteneció a la denominada Generación del 40, grupo poético conformado por diversos escritores como Olga Orozco, Eduardo Molina, Jorge Bosco, Aldo Pellegrini, Alberto Girri, entre otros. En palabras de Ana María Risco, algunas de las características de tal generación fueron: “[Una] escritura [de] rasgos propios del neorromanticismo, como el tono elegíaco y nostálgico, la elección y el abordaje de determinados temas (el recuerdo o la ausencia del amor, la infancia, la tierra natal), el desinterés por la innovación formal y una actitud de revalorización de lo nacional”.<sup>7</sup> En *Libro de poemas y canciones* están presentes estas nociones, sin embargo, para Ricardo H. Herrera el amor no es precisamente el tema que ocupa al poeta, sino un motivo: “el tema es el vértigo ascensional de la voz hacia un cosmos vibrante, puramente imaginario, donde ella encuentra su hábitat natural. La noche estrellada, el viento sobre todo, las fuerzas naturales que al desencadenarse dan una equivalencia objetiva del anhelo de infinito son el tema. El motivo es el amor porque en el amor es posible interiorizar ese desenfreno”.<sup>8</sup>

En este primer libro, Wilcock se mantiene al margen de temas políticos y sociales que ya desde principios de la época aquejaban el contexto argentino; así, su poesía plantea reflexiones ontológicas, siempre mediados por el conflicto amoroso: “Ya se ha borrado el

---

<sup>7</sup> Ana María Risco, “Escenarios conflictivos en la conformación de una página en blanco”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 39, 2008. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/esceconf.html>, (10/07/15).

<sup>8</sup> Ricardo H. Herrera, “Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica”, en *La ilusión de las formas. Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga*, p. 66.

libro de mis males,/ y mi dolor se ha vuelto un monumento/ donde ya soy de piedra, y donde siento/ que el amor y la muerte son iguales”.<sup>9</sup>

El interés poético del argentino coincide con lo anotado por Marcela Raggio respecto a la Generación del 40:

Lejos tanto de la poesía de tipo artístico tradicional como de la vanguardia martinfierrista, los nuevos poetas se mueven entre la búsqueda de la expresión individual (en una tendencia neorromántica) y la necesidad del poeta universal (en una tendencia neoclásica). La actitud de los poetas del '40 puede resumirse en las palabras de Brughetti: ‘Buscamos lo nacional, pero nuestro impulso nos lleva a lo universal’.<sup>10</sup>

Como poeta, Wilcock publicó en los años siguientes: *Ensayos de poesía lírica* (1945), *Persecución de las musas menores* (1945), *Los hermosos días* (1946), *Paseo sentimental* (1946) y el último escrito en español, *Sexto* (1953). Carmen Alemany Bay entrevé en su obra poética una influencia de Lugones, sobre todo en relación con *Las montañas de oro* y *Los crepúsculos del jardín*, en cuanto a una mayor presencia “del modernismo exquisito y decadentista”.<sup>11</sup> A su vez, Ricardo H. Herrera destaca una evolución hacia un tono más irónico que se intensifica en *Los hermosos días*, libro que, aunque publicado en 1946, data de 1942, hecho que Herrera observa como una continuación de *Libro de poemas y canciones*.<sup>12</sup>

En sus primeros libros, Wilcock se mantuvo fiel a los sonetos y al verso endecasílabo, en *Sexto* indaga en otros metros y transforma su estilo a un barroco

---

<sup>9</sup> Juan Rodolfo Wilcock, “La estatua”, en *Paseo sentimental*, p. 103.

<sup>10</sup> Marcela Raggio, “La poesía del '40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock”, en *Cuadernos del Centro Interdisciplinarios de Literatura Hispanoamericana (CILHA)*, vol.11, núm.1 (ene/jun), 2010. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000100005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000100005), (15/07/15).

<sup>11</sup> Carmen Alemany Bay, “Juan Rodolfo Wilcock: Historia (no sólo poética) de un argentino italianizado”, en *Arrabal*, núm. 2-3, 2000, p. 112.

<sup>12</sup> En este libro es posible vislumbrar un cierto tono grotesco en la voz lírica, si bien es cierto que el motivo amoroso es uno de los hilos conductores de los poemas, algunas de las imágenes están impregnadas de violencia y crueldad: “Un día me abriré el pecho con las uñas/ para recibir el viento del sudeste/ en la sangre, como si tuviera tus labios vegetales/ por el cuello [...]”, Juan Rodolfo Wilcock, “V”, en *Los hermosos días*, p. 41.

desmesurado, repleto de “tonos contrastantes, eufonías y cacofonías”,<sup>13</sup> recursos que confluyen en una exploración del absurdo desde la escritura misma. Este volumen representa la despedida de su patria y, en cierta forma, de su lengua, ya que después de *Sexto*, el autor no volverá a publicar poesía en español.

Como parte de la labor literaria de Wilcock cabe señalar que durante los años cuarenta fundó dos revistas: *Verde memoria* en 1942 y *Disco* en 1945. Estas publicaciones surgieron como una alternativa a *Sur*, que en aquellos años ya dominaba el campo intelectual. *Verde memoria* se mantuvo en activo durante dos años y en ella se dio cabida no sólo a la creación poética, sino también a la crítica, actividad que el autor desempeñó con rigor. El subtítulo de la revista anticipó la apertura a este campo “Revista de poesía y crítica”. De la mano de Ana María Chohuy, *Verde memoria* propuso una renovación en la forma de entender la poesía de su momento, asimismo, en el manifiesto, que inaugura el primer número, se expresó la necesidad de luchar por la libertad desde la trinchera literaria.

Cito íntegramente dicho manifiesto:

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

Es necesario combatir.

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

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

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

VERDE MEMORIA recogerá sus voces

Las premisas de este texto inicial involucran, aunque sea tangencialmente, el contexto político vivido en Argentina, pero sobre todo insisten en una transformación dentro de la

---

<sup>13</sup> Ricardo H. Herrera, art. cit., p. 71.

creación poética, la cual sólo se llevará a cabo por medio de las voces nuevas, de la juventud, con lo cual intentan desligarse de la tradición de los “falsos cantores” y abrir el panorama literario de ese momento.<sup>14</sup>

*Verde memoria* recogió las voces de poetas nacionales, y exploró expresiones literarias de autores extranjeros, sobre todo de habla inglesa, de los que Wilcock hizo las traducciones, por ejemplo del poema “Selene Afterwards” de Archibald MacLeish. Carina González señala que si bien es cierto que *Verde memoria* surgió como una respuesta al dominio de *Sur*, en poco tiempo adquirió la misma perspectiva elitista de la revista dirigida por Victoria Ocampo, lo cual la posicionó no como una alternativa, sino como una continuadora de las mismas dinámicas dentro del campo literario.<sup>15</sup>

En 1945, nació *Disco*. Para estos años, durante la presidencia de Edelmiro Farrell, la censura en el terreno periodístico se había acrecentado, lo cual se intensificó tras el final de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, a diferencia de *Verde memoria*, en *Disco* se anticipó desde las portadas una postura política, ya que cada número se acompañó de un epígrafe en correlación con las circunstancias de la época. En el primer número se lee: “¡Oh sol, cómo te atreves a iluminar esta tierra de crímenes!”<sup>16</sup>

Los siguientes números de *Disco* mantienen tales epígrafes con énfasis en el contexto social. Poco antes de la toma de poder de Perón, la portada del número 2, en 1945, anota: “Hidra de la ignorancia, siempre serás el pórtico de la violencia”; y en el número 5, de 1946, hay una referencia al gobierno peronista recién electo: “Las instituciones

---

<sup>14</sup> Una de las secciones más representativas de la revista es “Hojas secas”, en ésta se revisaban a poetas ya consagrados y se hacía una relectura de su propuesta estética; en dicho apartado algunos poetas jóvenes, Wilcock entre ellos, reseñaron –con un tono irónico– autores canónicos como Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, José Pedroni, entre otros (Cf. Carina González, *Virtudes de la errancia: Escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*, [Tesis], p. 104).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>16</sup> *Disco*, núm. 1, 1945.

democráticas exigen un pueblo culto, donde la inteligencia y la ley prevalezcan sobre la arbitrariedad, el azar y la mentira”, asimismo, el artículo inaugural es un fragmento de “Del despotismo”, de Alexis de Tocqueville.

Este vuelco hacia el contexto político y social en *Disco* también repercutió en la poesía del autor. *Paseo sentimental* (1946) expresa algunos ecos sobre dicho aspecto y, pese a que las alusiones no siempre son explícitas, a través del lenguaje el poeta indaga en “una necesidad histórica de reconstrucción frente al derrumbe del sistema de significación”.<sup>17</sup>

*Disco* marcó algunos precedentes en las revistas literarias de la época. Además de los epígrafes que abren cada número, las tapas fueron de diferentes colores, hecho poco común en ese momento. En cuanto a su contenido, si anteriormente *Verde memoria* devino en una copia de *Sur*, con *Disco*, Wilcock intentó desligarse por completo. La publicación dio cabida a poetas jóvenes, pero, además, recuperó escritores europeos de distintas tradiciones, hasta cierto punto, marginales o muy poco difundidos (a diferencia de *Sur* que abogó por escritores occidentales canónicos), por ejemplo Alfred Lord Tennyson (época victoriana inglesa) o los más inmediatos como Paul Bowles.

*Disco* sobrevivió por dos años, de 1945 a 1947, en ella, el poeta destacó también por sus maravillosas traducciones, sobre todo las de “El barco ebrio” de Rimbaud y “Canto de amor de J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot. La importancia de la revista está en la relación, aún sutil, que el autor manifiesta respecto a la situación sociopolítica del mundo y en particular de su patria. La decisión de añadir epígrafes concernientes a las circunstancias sociales evidencia la preocupación del autor por vincular la literatura con la coyuntura. Al

---

<sup>17</sup> Carina González, *Contra la comunidad. Estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock*, p. 38.

respecto, considero que Wilcock continúa con esta misma inquietud a lo largo de su obra, las referencias pocas veces son explícitas, pero, por medio de la escritura, se visibiliza la condena hacia las distintas fuerzas y manifestaciones del poder a las que siempre se opuso.

El primer acercamiento al también dramaturgo es indudablemente desde su poesía, género que cultivó a lo largo de su vida. Al leer su obra poética y con conocimiento de su narrativa subsecuente, hay un contraste entre la interioridad y sensibilidad de la voz lírica frente a la ironía y crueldad de sus narradores; sin embargo, estas dos facetas del autor dialogan, de ninguna manera se excluyen, vínculo materializado en su producción literaria italiana. Así pues, en su poesía, esa misma intimidad que se denota en los primeros versos funciona para denunciar sus angustiantes circunstancias, por ejemplo, el exilio y el peronismo, escenarios evidentes en “De un argentino a la República”, texto que expresa con lucidez la confluencia entre la sensibilidad poética de Wilcock y el carácter grotesco que vemos en muchos de sus relatos.

Como una mujer joven dormida en la tormenta,  
como una anestesiada sobre la tierra esférica,  
te vi desnuda y sucia tendida sobre América  
mostrando entre tus restos de túnica harapienta  
tus ríos, tus montañas plagadas de ratones,  
Buenos Aires roído de herrumbre y de ladrones  
y en cada arroyo seco una osamenta.<sup>18</sup>

Años antes de instalarse de forma definitiva en Italia, Wilcock pasó una breve temporada en Londres, de 1952 a 1954, donde trabajó como profesor y traductor. En la correspondencia que mantuvo con el fotógrafo José María Fernández (Pepe Fernández), Wilcock deja muy en claro su repudio por esta ciudad, por la gente y costumbres; en tales misivas, afirma que el dinero es lo único bueno, por lo demás, regresaría de inmediato a

---

<sup>18</sup> Daniel Balderston recogió este poema publicado originalmente en la revista porteña *Ficción*, en 1957. Juan Rodolfo Wilcock, “De un argentino a la República”, *apud* Daniel Balderston, “La literatura antiperonista de J.R. Wilcock”, en *Iberoamericana*, núm. 52, 1986, p. 577.

Argentina, además, expresa su asombro a causa de que en aquellas tierras nadie conozca a Borges. Un fragmento de la carta fechada el 10 de abril de 1954 dice lo siguiente: “Sos la persona que más envidio en todo menos en las facultades intelectuales y no obstante te empeñas en contarme sucesos y más sucesos que más envidia me inspiran [...] Te recomiendo que no insistas en la ridiculez de querer venir a Europa, no sé a qué, salvo a ganar dinero, pero no hay que ser tan mercenario, y apreciar en cambio los progresos de su propia patria”.<sup>19</sup> A diferencia de “De un argentino a la República”, en esta carta aún pervive una cierta nostalgia respecto a la tierra lejana. Esta correspondencia fue anterior a la publicación del poema, no obstante, es preciso mencionar que ante tal inconformidad en Londres, el poeta se traslada a Roma, estancia que sólo dura un par de años para volver a Buenos Aires en 1957. Debido al clima sociopolítico provocado por los enfrentamientos entre peronistas y opositores, además del gran control ejercido sobre los intelectuales (Wilcock fue expulsado del colegio en el que trabajaba como profesor por diferencias ideológicas), nuestro escritor tomó un barco en 1958 para regresar a Italia, país que convierte en su hogar definitivo.

## 2. *SUR*, O NO *SUR*. CAMPO INTELECTUAL ARGENTINO

En 1995, el *Diario de Poesía*, dedicó un *dossier* a Juan Rodolfo Wilcock, hasta ahora única publicación periódica en honor al argentino. En el número 35, a cargo de Guillermo Piro y Ernesto Montequin, principales traductores de la obra wilcockiana, se presentan interesantes ensayos en torno a su legado y además rescatan algunos de sus poemas escritos en italiano. En “El catecismo de Wilcock”, Piro reflexiona sobre la literatura de este autor y su relación con el contexto argentino, el apartado que cierra esta especie de entrevista dice

---

<sup>19</sup> A. Dujovne Ortiz, *art. cit.*

lo siguiente: “Pero entonces, habiendo pertenecido a la generación de *Sur*, que goza de tanto éxito en Argentina, ¿por qué no se le trata mejor, por qué tan poca gloria? [Piro responde] Porque fue pobre”.<sup>20</sup>

La afirmación de Guillermo Piro parece clausurar cualquier otra posibilidad, sin embargo, la misma interrogante es frecuente al adentrarnos en el problema de la recepción de nuestro autor. La pobreza a la que se enfrentó durante su vida, sobre todo a partir de su exilio, no significa un rasgo definitorio para justificar el olvido al que estuvo sujeta su obra, aunque es interesante en relación con lo que se ha denominado “el caso Wilcock”: un escritor erudito y desarraigado que hasta hace poco se ha vuelto a poner en discusión. Ahora bien, la pregunta en sí me parece fundamental para entrelazar la producción literaria del argentino con el contexto cultural e histórico que suscitó su marginalidad.

Como señalé líneas arriba, Juan Rodolfo Wilcock perteneció al grupo de la revista *Sur* durante la década de los cuarenta, incluso, en 1948, a través de un concurso organizado por dicha publicación y en el cual Borges fungió como jurado, Wilcock fue merecedor del premio al mejor cuento por “Hundimiento”, relato que aparecerá posteriormente en *El caos*.<sup>21</sup>

La relación del escritor con el renombrado grupo encabezado por Victoria Ocampo tiene como antecedente la amistad que Wilcock estableció con Silvina Ocampo, con quien además escribió la obra de teatro *Los traidores* en 1956. Tras la publicación de sus primeros libros de poesía, este escritor se convirtió en “niño prodigio” del grupo; sus

---

<sup>20</sup> Guillermo Piro, “El catecismo de Wilcock”, en *dossier “J R Wilcock”*, *Diario de Poesía*, núm. 35, 1995, p. 15.

<sup>21</sup> “Wilcock era el ideal de *Sur*, un escritor original, universalista, políglota y hábil traductor. José Bianco recuerda que *Sur* le había concedido el premio por un cuento y que no pudo darle otro por una traducción de *Markheim* de Stevenson porque ‘parecía que a él se le daban todos los premios’”. *Ibid.*, p. 14.

grandes dotes literarios y su poliglotismo,<sup>22</sup> rasgo compartido con Borges, fueron atributos que lo integraron con facilidad en la élite intelectual argentina. Lo anterior no representó la cumbre a la que Wilcock aspiraba, si es que en algún momento aspiró a alguna, por el contrario, como ya se mencionó, años antes de su exilio se deslindó de *Sur* para fundar publicaciones alternativas.

El campo literario definido por Bourdieu es “un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas”.<sup>23</sup> Así, la posición de *Sur* durante la época en la que Wilcock incursionó en la literatura fue la dominante en torno al campo literario aludido por el sociólogo.

Desde sus inicios, la revista *Sur*, fundada en 1931, puso la mirada en Europa como parámetro estético y literario a seguir; empero, mantuvo la preocupación por conformar una propuesta americana que respondiera a esa herencia occidental. En palabras de Beatriz Sarlo, *Sur* efectivamente nació de la misma oligarquía de la que provenía Victoria Ocampo, pero fue mucho más que eso.<sup>24</sup>

Hasta nuestros días, dicha publicación ha repercutido en la forma de entender la literatura argentina de aquellos años, ya sea de sus miembros o de los que no pertenecieron a ella; sin duda, *Sur* definió la labor del intelectual por mucho más tiempo allá de las seis

---

<sup>22</sup> “Nací en Buenos Aires, en abril de 1919. Comencé a hablar en francés cerca del Chateau de Chillon, al sur de Suiza; aprendí el castellano en Londres, y en el golfo Patagónico me enseñaron a leer y a nadar. A los once años entré en el Colegio Nacional, donde aprendí el inglés, el italiano, la Historia y las Ciencias Naturales; a los dieciséis entré a la Facultad de Ingeniería, donde me recibí como casi todos los que ingresan a ella; a los diecisiete aprendí alemán y a tocar el piano”. Juan Rodolfo Wilcock, noticia solicitada por los editores de una antología, 1945; recogida por César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967 *apud dossier* “J R Wilcock”, *Diario de Poesía*, núm. 35, 1995, p. 17.

<sup>23</sup> P. Bourdieu, art. cit., p. 2.

<sup>24</sup> Beatriz Sarlo, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*” en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, p. 261.

décadas que estuvo en activo. No obstante, este círculo artístico tiene muchos matices que desde nuestro tiempo es posible reconstruir sin que esto implique unificarlos; es cierto que la publicación nació de la misma conciencia europeizante de Victoria Ocampo, pero también es preciso señalar que respondió a otras exigencias sociales, políticas y culturales de los años treinta. El primero de estos impulsos tiene que ver con la crisis mundial de 1929 y sobre todo con su repercusión en el contexto argentino durante la “Década infame”, etapa que inicia con el golpe de Estado al gobierno de Yrigoyen a cargo del general José Félix Uriburu en 1930. Este antecedente es importante para entender la unificación de *Sur* y sus propuestas estéticas e ideológicas, así pues, la llamada “Década infame” implicó “la caída de un mito que acentuó la necesidad de buscar otra representación para la identidad del ser nacional”.<sup>25</sup> En este orden de sucesos, *Sur* emerge como esa otra alternativa, en tanto proyecta una perspectiva de lo nacional aunque siempre vinculada a lo europeo, uno de los aspectos más cuestionables de su trayectoria.

La publicación, entonces, dio espacio a muy variadas expresiones escriturales americanas de aquellos años, entre las cuales destacaron Felisberto Hernández, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, entre otros; sin embargo, una de las excepciones más notables fue Leopoldo Lugones, quien, a pesar de ser la máxima figura de la poesía argentina fue descartado por sus inclinaciones políticas.

La revista pocas veces se pronunció abiertamente sobre asuntos de esta índole, sin embargo, durante la Guerra Civil española, así como en la Segunda Guerra Mundial, el consejo editorial se manifestó en contra de tales circunstancias. Tiempo después, con la llegada de Perón al poder (1946), la mayoría de los integrantes se posicionaron como

---

<sup>25</sup> C. González, *Contra la comunidad*, p. 19.

antiperonistas e incluso Silvina Ocampo organizó algunas reuniones para hablar sobre la situación nacional, Wilcock participó en ellas.

La figura del intelectual por la que impugnó la publicación aspiró al ideal de la cultura como reformadora de las circunstancias sociales. De la mano de la filosofía de Ortega y Gasset, los artistas representaron una élite privilegiada que, lejos de los nacionalismos, pudiera “asumir el liderazgo cultural de la nación”.<sup>26</sup> Este planteamiento se corresponde con ciertas preocupaciones planteadas por la Generación del 80, sobre todo en relación con el papel del artista en la renovación de la patria y un afán europeizante en la misma tradición literaria. Según Ricardo Piglia: “*Sur* representa la persistencia y la crisis del europeísmo como tendencia dominante en la literatura argentina del siglo XIX. En más de un sentido habría que decir que es una revista de la generación del 80 publicada con 50 años de retraso”.<sup>27</sup>

La revista siempre mantuvo el interés por explicar a América hacia el exterior, razón por la cual se estructuró un gusto legítimo de la literatura nacional y, como consecuencia, se perfiló, a través de sus parámetros, un canon en la tradición literaria argentina.<sup>28</sup> Entonces, la consagración de *Sur* en el campo cultural también se supeditó al valor simbólico que el grupo adquirió como élite privilegiada a lo largo de los años, pero además como hacedora de las nuevas propuestas artísticas, es decir, lo que se publicaba en la revista, casi obligatoriamente era representativo de la cultura de la época.

De acuerdo con Piglia y en diálogo con Bourdieu, el campo cultural que se estableció en dicha publicación corresponde a un espacio de lucha, en donde los integrantes

---

<sup>26</sup> C. González, *Contra la comunidad*, p. 20.

<sup>27</sup> Ricardo Piglia, “Sobre *Sur*”, en *Crítica y ficción*, p. 70.

<sup>28</sup> Porque, en palabras de Bourdieu, “el gusto es la extraña capacidad de hacer distinciones que nos distinguen”. (“Entrevista sobre *La distinción*. Parte I” [1991]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8h6iKrTW4Lk>, [06/01/16]).

permanecían a partir de sus relaciones, lo cual marginó todo aquello que estuviera fuera de sus perspectivas estéticas e incluso ideológicas y personales, por tanto, evidentemente, se clausuraron muchas otras alternativas literarias, otorgándole a *Sur* “una visión solipsista y eufórica de su función”.<sup>29</sup>

En 1938, José Bianco tomó la secretaría de redacción de *Sur* propiciando un cambio en su selección literaria; Bianco, escritor de novelas y cuentos fantásticos, dio prioridad a lo que denominó “literatura de la imaginación”. Durante esta etapa, Borges publicó varios de sus relatos de corte “fantástico”, uno de ellos “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.<sup>30</sup>

Wilcock se integra en este contexto a *Sur*, en principio como poeta y traductor, para después abrirse paso como cuentista. Al respecto, es pertinente remitirnos a la noción de “dominante” de J. Tinianov. En “Sobre la evolución literaria”, el autor indaga alrededor del porqué algunos géneros permanecen en la herencia literaria y otros no; pese a que sus postulados están enfocados en el estudio del verso y la consagración de determinados metros, estas ideas son aplicables al estudio de cualquier tradición-ruptura literaria; Tinianov enfatiza, sobre todo, el contraste de lo que él nombra “series literarias” y en cómo la posterior siempre se encuentra enmarcada por la primigenia, la dominante: “Dado que el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que presupone la superioridad de un grupo de elementos (“dominante”) y la deformación de otros, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esa dominante”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> R. Piglia, *op. cit.*, p. 72.

<sup>30</sup> Vid. Nora Pasternac, “Borges en la revista *Sur*: Un episodio de la historia literaria”, en *Estudios* (ITAM), núm. 60-61, 2000.

<sup>31</sup> J. Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 97.

En los años de Wilcock, la dominante estuvo representada por el género fantástico delineado por Bianco y Borges, no obstante, un aspecto interesante es que la narrativa de nuestro autor no abandona la propuesta estética de sus coetáneos.<sup>32</sup> Cabe recordar que *La antología de la literatura fantástica*, de Bioy, Borges y Silvina Ocampo se publicó en 1940, asimismo, *La invención de Morel* de Bioy Casares fue lanzada a principios de los años cuarenta, en tanto, *Ficciones* salió a la luz en 1944. Así pues, Wilcock se integra a esta “dominante”, pero la subvierte, como se verá con mayor detenimiento en el segundo capítulo de esta tesis.

Regresemos al cuestionamiento inicial, si Wilcock perteneció a *Sur* e incluso participó del mismo género en formación, ¿por qué su olvido? En relación con la serie dominante es importante plantear algunas diferencias entre el fantástico esbozado por Bianco, en el cual Borges marca una pauta, y lo fantástico propuesto por Wilcock.

En palabras de Bianco, el cambio que se dio en la revista responde a lo siguiente:

Cuando yo entré en *Sur* me propuse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicaría más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar la realidad y no se contentaran con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención. Se publicaron más cuentos que hasta entonces.<sup>33</sup>

Desde esta primera aproximación, la “invención” que sugiere Bianco como rasgo definitorio de lo fantástico, o de la literatura de la imaginación, es muy general, mientras confluye con la mayoría de las propuestas tanto de Borges, como de Bioy Casares, pero también de Silvina Ocampo, Wilcock y muchos otros escritores, no obstante, son los dos

---

<sup>32</sup> Es importante anotar que, pese a que *El caos* salió a la luz hasta 1974, algunos de los cuentos que lo conforman fueron escritos y publicados en revistas a mediados de los años cuarenta y cincuenta. Por tal razón, considero que es conveniente vincularlo con escritores de esta época y no con autores de los setenta.

<sup>33</sup> José Bianco, *Ficción y reflexión*, p. 369.

primeros quienes delimitan las orientaciones estéticas que seguirá la publicación y, de forma posterior (junto a Cortázar), la misma tradición del género en el cono sur.

Los rasgos de lo fantástico en Borges han sido abordados constantemente, por ahora vale la pena anotar sólo algunos aspectos que contrastan con lo concebido por nuestro escritor. Según Saúl Yurkievich:

Jorge Luis Borges representa lo fantástico ecuménico, cuya ubicua fuente es la Gran Memoria, la memoria general de la especie. Borges se remite a los arquetipos de la fantasía, al acervo universal de leyendas, a las historias paradigmáticas, a las fábulas fundadoras de todo relato, al gran museo de los modelos generadores del cuento literario. Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación, como fábrica de quimeras y de pesadillas, gobernada por el álgebra prodigiosa y secreta de los sueños, como sueño dirigido y deliberado.<sup>34</sup>

La anotación de Yurkievich destaca algunos elementos de la literatura borgeana, no obstante, basta regresar a sus relatos para reconocer inmediatamente sus obsesiones, así como su particular perspectiva de lo fantástico: las superposiciones temporales, el sueño y la vigilia, el doble, lo infinito, los destinos secretos son temas recurrentes en su escritura. La producción narrativa de Wilcock no rechaza por completo tales asuntos, pero en cierto sentido los impregna de lo abyecto, de la violencia y lo grotesco. Por ejemplo, en “Hundimiento”, se narra la historia de un hombre en un barco, Ulf Martin, quien a consecuencia de los celos, mata a su compañero de travesía; transcribo un breve fragmento:

De pronto, una ola más fuerte que las anteriores coincidió con uno de esos frecuentes momentos de ceso total de la actividad mental que caracterizaban este período tan especial, y por así decir final, de la historia de Ulf Martin; resbalando imperiosamente hacia su enemigo, alzó la herramienta que blandía en la mano derecha y con esa íntima curiosidad que nos suscitan los movimientos ejecutados en sueños, la descargó con fuerza contra la nuca que en ese instante Meyer generosamente le ofrecía.

El golpeado cayó sobre la borda, con un brazo dentro del agua. Martin observó un momento. Vio que no se movía; temió que al despertar lo

---

<sup>34</sup> Saúl Yurkievich, “Borges/Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 110-111, vol. XLVI (enero-junio), 1980, p. 154.

acusara, tal vez le pegara, tal vez lo denunciara. Lo único que se le ocurrió para eludir estas desagradables posibilidades fue echarlo al agua; de todos modos, pensó, si hubiera caído del otro lado se habría ahogado. Como todos los inocentes de espíritu, Ulf Martin creía que es siempre posible modificar el pasado; que en la representación espacial del tiempo dos lados de un triángulo pueden ser sustituidos por un tercero. (p. 100)

El título del relato parece apelar al asesinato de Meyer, sin embargo cobra sentido más adelante; después de su crimen, la embarcación de Ulf naufraga y, tras varias vicisitudes, el protagonista llega a una isla que se hunde poco a poco, cuando él lo nota ya es demasiado tarde y a pesar de sus intentos por salir de aquel sitio, el hombre muere abrazado a un tronco de una improvisada balsa. En esta historia, pueden encontrarse ciertas coincidencias entre la escritura de Wilcock y la de Borges, la reflexión sobre el tiempo es la primera, sin embargo, la exposición del asesinato –relatado con cierta candidez y fascinación– marca una diferencia contundente en relación con el autor de *El Aleph*. En el libro *Literaturas indigentes y placeres bajos*, Reinaldo Laddaga analiza este mecanismo en las ficciones de Wilcock a la luz de Borges y Cortázar, grandes representantes del fantástico latinoamericano. El crítico nos dice: “Para Borges y Cortázar (mucho de lo fantástico) consiste en dejar la sospecha, sobre todo en la culminación de los actos violentos, para Wilcock el procedimiento se da a la inversa, él muestra con extremo detalle las imágenes, las muertes”.<sup>35</sup> Tal sobreexposición de la violencia se debe a varios factores, principalmente, a una esencia subversiva dentro de su literatura. Así, al descubrir la barbarie sin miramientos, los cuentos enfrentan al lector con lo inimaginado e incluso inenarrable de todo acto violento, por ende, motivan un pensamiento crítico acerca de su funcionamiento dentro y fuera de las historias.

---

<sup>35</sup> Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, p. 136.

Si Borges sólo sugiere, pero simultáneamente frena la narración de escenas atroces como, por ejemplo, en la pelea de Dahlmann en “El Sur”, Wilcock apuesta por el detalle, e incluso magnifica aquellos sucesos hasta grados insospechados, por lo que convierte la lectura en una experiencia de incomodidad, en la cual, más nos valdría apartarnos del texto. Esta breve mención sirve para responder a la cuestión en torno a la serie dominante propuesta por Tinianov. En ambas propuestas coincide el género literario, no obstante, es en su mismo desarrollo donde se suscita la ruptura. A través del tiempo, el campo intelectual impuesto por *Sur* se vuelve hegemónico y construye un tipo de poder cultural, ante el cual Wilcock se rebela; si bien es cierto que su narrativa, iniciada con *El caos*, confluye con lo fantástico, el autor se aleja de los postulados canónicos o por lo menos de los que siguen sus pares,<sup>36</sup> encuentra en el mismo género formas de transgredir el orden literario y las explota dentro de su narrativa.

Cabe apuntar que frente a la consagración de *Sur* y, sobre todo de Borges, la postura de Wilcock es interesante. En palabras del autor:

Borges representaba el genio total, ocioso e indolente, Bioy Casares la inteligencia activa, Silvina Ocampo era, entre ambos, la Sibila y la Maga, que les recordaba con cada uno de sus movimientos y con cada una de sus palabras la extrañeza y lo misterioso del universo. Yo, espectador inconsciente de este espectáculo, quedé deslumbrado para siempre, y guardo el recuerdo indescriptible que podría guardar, precisamente, quien ha conocido la felicidad mística de ver y oír el juego de luces y de sonidos que constituye una determinada trinidad divina.<sup>37</sup>

Con notable ironía, el autor de *El templo etrusco* reconoce en esta triada el genio y el poder intelectual, pero también se sabe ajeno, mero espectador. Asimismo, Borges tuvo bastantes

---

<sup>36</sup> En *La sinagoga de los iconoclastas*, Wilcock realiza un ejercicio muy parecido al que propone Borges en muchos de sus relatos al construir biografías (ficticias) de extraños personajes. Este libro, en diálogo con *Las vidas imaginarias* de Marcel Schowb, marca una divergencia respecto a los textos borgeanos al explotar con desmesura detalles violentos y grotescos de los personajes que recrea, así como en el desborde de la ironía y la parodia.

<sup>37</sup>“Note biografiche”, en [http://www.wilcock.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=48&Itemid=54](http://www.wilcock.it/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=54), (01/12/2014). Trad. Carina González.

reticencias hacia el poeta; en el libro *Borges*, que recoge algunos fragmentos del diario de Adolfo Bioy Casares, hay varias alusiones en las que se explicita el disgusto del autor de *El libro de arena* por nuestro escritor: “W. no tiene esperanzas –‘no corre’, como se dice– en los premios. Max Rhode lo elogió, le encontró muchos méritos, para decir por fin, en tono triste y definitivo, ‘W. no, W. no’ [...] Yo pensé que lo conocería a W. y que por eso lo aborrecía. Parece que no. Tal vez lo que él tiene de odioso asoma en sus libros”.<sup>38</sup>

Debido a las circunstancias sociales y culturales Wilcock sale de la Argentina. De este modo, el caos que comienza a acrecentarse en su patria es su primer impulso para alejarse de todo cuanto poseía, inclusive de su lengua; pero el exilio no sólo representa una postura política respecto al peronismo, sino que adquiere una dimensión estética en su narrativa, poesía y teatro subsecuentes. Las discrepancias del escritor en relación con el contexto artístico circundante, la Generación del 40 y posteriormente *Sur*, se manifiestan en una búsqueda de nuevos medios de expresión (*Verde Memoria* y *Disco*) y sobre todo en su desviación del canon en vías de construcción.

El campo cultural es un espacio de lucha, de fuerzas en constante movimiento que a su vez se resignifican con el tiempo, quienes lo integran deben tomar una posición, ya sea afuera o dentro de él, la de Wilcock es evidente y, en cierto sentido, concluye en su exclusión del ámbito literario argentino.<sup>39</sup> Piglia refuerza esta idea:

Toda élite se autodesigna, pero en este caso se trata además de asegurar la sucesión: los herederos debían establecer y mantener la continuidad de esa tradición exclusiva. Algunos por supuesto, deploran este desvío; otros (entre

---

<sup>38</sup> Adolfo Bioy Casares, *Borges*, apud, C. González, *Contra la comunidad*, p. 66.

<sup>39</sup> Sobre esto me parece fundamental retomar a Bourdieu: “El espacio de las tomas de posición tiene una lógica autónoma entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente por la mediación de los dos sistemas de diferencias, de posiciones distintivas, de desviaciones diferenciales, de oposiciones pertinentes, es decir, en la forma de homología de posición (y se verá así que los diferentes géneros, estilos, etc., son los nuevos respecto a los otros, lo que sus autores son entre sí)”. P. Bourdieu, *art. cit.*, p. 5.

los que me cuento) piensan que nuestra mejor literatura se ha construido, justamente, en el esfuerzo de evitar esas ilusiones.<sup>40</sup>

Wilcock también evita tales ilusiones. Quiero pensar que lo “odioso” –en palabras de Borges– de la literatura wilcockniana es un acto de rebeldía que le permitió transgredir aquella élite y el peso de la tradición literaria. Para nuestro escritor, los márgenes son los espacios en los que mejor se mueve y desde donde construye su literatura; así pues, este carácter errático, no la pobreza, es esencial para reflexionar entorno a su olvido, quizá premeditado.

### 3. *EL CAOS*

Para 1958 Perón ya era un exiliado tras los enfrentamientos con los opositores a su gobierno. En ese mismo año, Juan Rodolfo Wilcock abandonó la que hasta ese momento había sido su patria para, como afirma Jorge Aulicino, renacer en Roma.<sup>41</sup>

Las circunstancias de su exilio están íntimamente relacionadas con el peronismo, movimiento al que el autor se opuso desde sus inicios, manifestándolo –aun de manera tangencial– en los epígrafes de *Disco* y a través de su labor poética, la cual devela un rechazo absoluto a cualquier forma de poder.<sup>42</sup>

Es preciso remarcar que la mayor parte de los cuentos de *El caos* fueron escritos originalmente en español y publicados en *Sur* y otras revistas latinoamericanas entre 1948 y 1960, período que se ubica dentro de los dos primeros gobiernos de Perón. Aunque el libro, gracias a la colaboración de Silvina Ocampo, salió a la luz como conjunto en Argentina en

---

<sup>40</sup> R. Piglia, *op. cit.*, p. 72.

<sup>41</sup> Jorge Aulicino, “Contra el mito”, en *dossier* “J R Wilcock”, *Diario de Poesía*, p. 21.

<sup>42</sup> Un ejemplo de ello lo encontramos en el poema “Ocupación de las aulas”, que forma parte del libro *Paseo sentimental*, publicado en 1946. Transcribo los últimos versos que hacen alusión a la postura crítica del autor frente al gobierno recientemente electo: “Mancillarán quizá nuestra memoria/ con su violencia escuálida y fascista;/ pero nunca entrarán a la victoria/ mientras un estudiante se resista.” J.R. Wilcock, *Paseo sentimental*, p. 150.

1974, bajo la Editorial Sudamericana, una versión preliminar, *Il caos*, fue publicado en Italia en 1960, volumen del que el autor tradujo y modificó al italiano. Simultánea a la versión argentina de *El caos*, en Italia se editó *Parsifal. I racconti del «Caos»*, a cargo de la editorial Adelphi, una de las más prestigiosa en aquellos años. La traducción de este libro al italiano también fue hecha por Wilcock y, a diferencia de la publicación italiana anterior, en ésta, los relatos son más cercanos a los originales.<sup>43</sup>

La proximidad entre la escritura de *El caos* y el contexto peronista es importante para el análisis del volumen porque a partir de este ambiente de tensión social y política Wilcock construye, desde lo fantástico, una representación literaria de las retóricas del poder. Ante la legitimación de un orden que apela a la arbitrariedad y a la violencia, el autor descubre, por medio de sus ficciones, el caos como reverso de ese ordenamiento. No obstante, en dicho entramado la realidad no se excluye, sino que se potencia hasta el desborde y el exceso, porque como afirma Osvaldo Aguirre: “El orden es una forma del caos; pero el caos es por definición lo que desconoce cualquier forma”.<sup>44</sup> En este sentido, los relatos que integran el libro brindan una visión *informe* de aquella realidad y la explotan hasta grados grotescos. De tal modo, en la posibilidad de transgredir el orden “real” por medio de la ficción, se encuentra el carácter más crítico de la obra wilcockniana; lejos de una postura moral, el autor desafía los mecanismos de cualquier régimen autoritario, su organización e imposición, porque si la violencia y la crueldad son rasgos frecuentes en su

---

<sup>43</sup> En 2015, la editorial argentina La Bestia Equilátera lanzó una nueva edición de *El caos*. Además del gran aporte que esto significa para la recuperación literaria de Wilcock, este volumen, bajo el cuidado de Ernesto Montequin, incluye a manera de apéndice cuatro relatos hasta ahora no recogidos en ningún libro del autor. En la nota al texto realizada por Montequin, señala que “El examen” y “Año nuevo” fueron escritos durante la estancia de Wilcock en Argentina, mientras que “Recuerdos de juventud” y “La nube de Ross” ocupan su periodo en Italia.

<sup>44</sup> Osvaldo Aguirre, “La tendencia natural de las cosas”, en *dossier “J R Wilcock”*, *Diario de Poesía*, p. 21.

narrativa, éstos no escapan a la conformación de todo sistema político y social.<sup>45</sup> De acuerdo con lo anterior, en varios de los relatos hay un referente explícito: el peronismo; no obstante, este período debe ser entendido más como práctica política e ideológica que como un momento histórico preciso, dado lo anterior, me interesa establecer un diálogo sobre todo del populismo peronista con los relatos de *El caos*, dinámica en la que el autor expresa el vulnerable e irremediable funcionamiento del poder.

### 3.1 EL ORDEN FICTICIO: POPULISMO Y PERONISMO

Las dinámicas propagandísticas de Perón estuvieron siempre vinculadas con el populismo y un gobierno de masas. Desde su primera campaña política, el militar se encargó de aglutinar varios sectores de la población bajo discursos orientados a la conformación de una nueva identidad argentina, en respuesta a los cambios sociales y económicos surgidos en el contexto internacional tras la Segunda Guerra Mundial; sin embargo, su propuesta se articuló en la adhesión de estratos disímiles que, en un principio, respondieron a un imaginario de renovación y progreso, promesa que significó no sólo a la afinidad de grupos sociales, sino la reformulación del poder, derribando sus viejos emblemas, en especial, la oligarquía argentina. Por esta razón, el ámbito intelectual y académico fue uno de los más

---

<sup>45</sup> Para George Balandier, la organización de las sociedades modernas nunca rehúye de la violencia difusa o “salvaje”, ésta antecede todo sistema, para después ser domesticada a través del ejercicio del poder. “La erradicación de la violencia primitiva o libre no es nunca total; está presente, evidente o subterránea, en grados variables, en proporción a las incapacidades de las sociedades para definir con claridad y hacer reconocer su sentido, imponer sus normas, sus códigos, sus reglas, dominar sus pruebas, obtener la adhesión de la mayoría de los hombres que las constituyen [...] Es vista como inherente a toda existencia colectiva, es el resultado del movimiento de las fuerzas por las cuales dicha existencia se compone y que ella engendra, depende de la dinámica de lo vivo por la cual orden y desorden son inseparables”. (George Balandier, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, p. 190).

acechados ya que, en gran medida, representaban los estratos privilegiados y liberales confrontados por Perón.<sup>46</sup>

La turba populista que aún acompaña los debates sobre el peronismo, es un aspecto muy interesante de dicho periodo, porque a pesar de los conflictos que trajo consigo, también auspició casi por completo el poder de Perón, favoreciendo su permanencia en el gobierno. En el artículo “Reflexiones sobre el peronismo 1945-1955”, Hernán Camarero, afirma: “Se trató de un gobierno de indudable legitimidad popular, pero con fuertes elementos de totalitarismo y control político autoritario”;<sup>47</sup> así, la censura y el encarcelamiento de varios opositores son rastros de esa hegemonía.<sup>48</sup>

Pese a las vastas discusiones sobre el populismo peronista tal mecanismo de propaganda y, a la vez, de regulación, tiene diversos matices sugerentes que además

---

<sup>46</sup> El enfrentamiento con la oligarquía argentina se visibilizó en varios ataques, uno de los más importantes fue el incendio al Jockey Club en 1953. Los adeptos al gobierno, tras haber destruido algunas sedes de partidos opositores se dirigieron a este recinto que, a pesar de su desvinculación política, para ellos representó un emblema de toda una clase social que contravenía las propuestas peronistas. Sin embargo, este suceso tiene como antecedente la embestida que se dio en la Plaza de Mayo un día antes por parte de grupos antiperonistas, en el cual explotaron dos bombas durante un discurso de Perón, hecho que provocó algunas muertes y a su vez enardeció a la comunidad aliada con el presidente.

<sup>47</sup> Hernán Camarero, “Reflexiones sobre el peronismo 1945-1955”, en *Revista Herramienta*, núm. 14 (octubre), 2010. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-14/reflexiones-historicas-sobre-el-peronismo-1945-1955>, (11/02/16).

<sup>48</sup> Tanto medios impresos como radiofónicos estuvieron vigilados por la Comisión Bicameral Investigadora de Actividades Antiargentinas, conformada en 1949 y presidida por José Emilio Visca. La “Comisión Visca”, como también se le denominó, se convirtió en un censor que reguló toda información y, a su vez, antepuso los intereses del gobierno peronista. Bajo el cuidado de esta Comisión, el régimen expropió varias publicaciones o “compró” acciones para así tenerlas bajo su control, de estos casos destacan los diarios *La Razón*, *Democracia*, *Noticias Gráficas* y *Crítica*, además de las revistas *Mundo Argentino*, *El Hogar* (donde Borges tenía una columna), *Mundo Deportivo*, *Caras y Caretas*, entre otras. En este contexto, uno de los sucesos más representativos fue la confiscación de *La Prensa* en 1951, diario que, debido a la inclinación política de sus directivos, representaba una amenaza para la reelección de Perón, entonces, después de su adquisición, al poco tiempo fue puesto de nueva cuenta en circulación pero ahora con una tendencia oficialista. “Un ejemplo del accionar de este organismo es la disposición por la cual el año 1950 es declarado “Año del Libertador General San Martín”, en conmemoración del centenario de su muerte. Por ley se obliga a incluir esta leyenda como encabezado en todo tipo de publicación. Esta disposición será usada como motivo para cerrar varios diarios de distintas provincias que no cumplieran con lo estipulado por la ley”. Hecho que deja entrever la arbitrariedad y hasta el absurdo dentro del discurso peronista (Cf. Ana María Risco, *art. cit*).

repercuten en la manera de entender el armazón político argentino hasta nuestros días,<sup>49</sup> sin embargo, debido a las peculiaridades de este trabajo, sólo me detendré en ciertos aspectos que encuentran ecos en la obra wilcockniana.

Desde sus primeras proclamas en 1945, Perón adoptó la noción de pueblo como categoría integradora de un amplio sector social, término que además apeló mayoritariamente a una fracción argentina, hasta ese momento ignorada. Tal discurso repercutió en la condensación de grupos heterogéneos provenientes de la Iglesia, de los sindicatos obreros y de las clases trabajadoras; dicha masa híbrida se unificó ante la posibilidad de derrocar a una población “privilegiada”, en este caso, la oligarquía argentina; empero, este movimiento social también redituó en el desarrollo de un orden “ficticio”, cuyas consecuencias se vivieron durante la crisis económica y social de 1955. En este sentido, la afirmación de Javier Burdman es interesante: “las masas son una fuerza liberadora contraria a las relaciones de poder tradicionales; luego, son una pieza fundamental para el ordenamiento de la ‘comunidad organizada’”.<sup>50</sup>

En esta supuesta “comunidad organizada” Wilcock entrevé las fisuras de un orden impuesto desde la arbitrariedad y la violencia; es, entonces, a través de su posicionamiento excéntrico, al margen de tal comunidad,<sup>51</sup> que la escritura se convierte en herramienta para

---

<sup>49</sup> Para un estudio detallado sobre este tema, vale la pena remitirnos a algunos textos clave de Ernesto Laclau, “Hacia una teoría del populismo”, en *Política e ideología marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*; además del libro *La razón populista*. Para una aproximación actual sobre este tema y sus principales enfoques, véase Javier Burdman, “Heterogeneidad, irrupción radical y mito en la génesis de las interpelaciones populistas durante la conformación del peronismo”, en *Revista SAAP (Sociedad Argentina de Análisis Político)*, vol. 3, núm. 4 (julio/diciembre), 2009.

<sup>50</sup> Javier Burdman, “Heterogeneidad, irrupción radical y mito en la génesis de las interpelaciones populistas durante la conformación del peronismo”, en *Revista SAAP (Sociedad Argentina de Análisis Político)*, vol. 3, núm. 4, (jul/dic), 2009, p. 631.

<sup>51</sup> Para las investigadoras Carina González y Karina Miller, el rechazo de Wilcock a la comunidad se articula en su escritura desde dos sentidos; González lo ve desde el exilio y el cambio de lengua, mientras que Miller lo descubre en su peculiar representación de la realidad argentina, impregnada de ironía y parodia, como respuesta a un orden en sí mismo trastocado. La comunidad, entonces, significa no sólo la no pertenencia a un sistema impuesto, sino la confrontación del mismo a partir de la ficción. *Vid.* Carina González, *Contra la*

develar y exacerbar artísticamente las conductas de esa unidad artificial, en tensión constante. De esta manera, en el endeble ordenamiento peronista, Wilcock descubre un “sistema” del caos, desde cuya organización el autor conformará una estética que involucra la ironía, la parodia, la violencia y la crueldad. Aunque más adelante haré un análisis de estos aspectos en el interior de los relatos, por ahora, es preciso mencionar que los cuentos de *El caos* frecuentemente aluden a masas enardecidas o a gobernantes despóticos. En “Felicidad” y “La noche de Aix” hay una referencia explícita al peronismo, no obstante, la condena al poder totalitario y, sobre todo al pueblo abstraído por un cierto fanatismo servil, se hace latente en otros cuentos, por ejemplo, en el anteriormente citado “El caos”, donde frente a la imposición del caos, la sociedad no muestra resistencia, de ahí que, con el transcurrir del tiempo, y en un guiño irónico, el protagonista se convierta en un gobernante “justo, laborioso y progresista” (p. 36).

Con frecuencia, el populismo representa una práctica que afianza y legitima al gobierno dominante desde los estratos más bajos; el peronismo es un ejemplo claro de dicho proceso y de sus potencialidades en la construcción de un mito.<sup>52</sup> Mito que, a su vez, será retomado paródicamente en algunos relatos del argentino como “Casandra”. En este cuento, una mujer de quien se desconoce todo origen, se transforma en diosa de una nación que se mantiene a merced de sus azarosos designios. Es obvia la alusión a la figura de Evita, tema al que volveré más adelante.

---

*comunidad*; Karina Miller, *Escrituras impolíticas: anti-representaciones de la comunidad en Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, (Tesis), University of California, Irvine, 2007.

<sup>52</sup> En *El desorden*, Balandier reflexiona acerca de la conformación de los mitos en las sociedades modernas, éstos corresponden al tiempo histórico, al tiempo de los hombres que “permite conjurar corte y nacimiento. Lo que ya existe aparece como un desorden inicuo, una violencia hecha a los hombres y una injusticia, un mundo falso y perverso; lo que se anuncia se presenta como un mundo verdadero, un orden en el cual es necesario crear la institucionalización, sin mantener por eso la ilusión de un retorno al pasado que permitiría restaurar un orden ideal”. G. Balandier, *op. cit.*, p. 25.

Es preciso reconocer que el peronismo otorgó múltiples beneficios a la población más desprotegida al otorgarles beneficios de primer orden, como servicios de salud, educación y el derecho al voto femenino como una reforma impulsada por Eva Perón, mas, a la distancia podemos observar que estos factores atañen a ciertas relaciones asimétricas de poder cuyo propósito fue la división de la sociedad argentina. En este contexto, la perspectiva de Michel Foucault sobre el poder es esclarecedora; para el filósofo, “el Poder” no es un sujeto ni una institución, no es el Estado *per se*, sino “una situación estratégica compleja en una sociedad dada”.<sup>53</sup> La propuesta foucaultiana entonces muestra un sistema de relaciones de fuerza muchas veces en oposición, que se cristaliza en el aparato estatal.

Las relaciones de poder –nos dice Foucault– no están en posición de exterioridad respecto de otros tipos de relaciones (procesos económicos, relaciones de conocimiento, relaciones sexuales), sino que son inmanentes; constituyen los efectos inmediatos de las participaciones, desigualdades y desequilibrios que se producen, y, recíprocamente, son las condiciones internas de tales diferenciaciones; las relaciones de poder no se hallan en posición de superestructura, con un simple papel de prohibición o reconducción; desempeñan, allí en donde actúan, un papel directamente productor.<sup>54</sup>

Este efecto productor es bidireccional y el populismo peronista lo ejemplifica a la perfección. El gobierno de Perón concedió un gran protagonismo a las clases bajas y obreras como parte de su renovación política en un afán por demostrar apertura a las voces hasta ese momento menos representadas, pero es también el pueblo, como productor, quien le permitió, en principio, legitimar su hegemonía, y, asimismo, construir un frente antagónico común, un enemigo colectivo. Para Foucault, todo sistema de organización encubre una forma de poder,<sup>55</sup> sin embargo, podemos anotar que el orden instaurado por el populismo peronista se descubre como un “viejo caos”, en palabras de Wilcock, porque

---

<sup>53</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, p. 87.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>55</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 172.

sólo antecede a otra forma de dominación embestida de totalitarismo y violencia, para esto basta recordar una de las frases más conocidas de Perón ante los ataques del 55: “Y cuando uno de los nuestros caiga, caerán cinco de los de ellos”.<sup>56</sup>

Tras los bombardeos a la Plaza de Mayo en 1955, termina el primer peronismo en un golpe de Estado que dará paso a la Revolución Libertadora. En el relato “La noche de Aix”, publicado inicialmente en la revista *Ciclón* en 1956, el narrador comenta uno de los sueños del viajero Guido Falcone, el cual alude a dicho episodio que concluye con el exilio de Perón en ese mismo año; cito un fragmento: “Soñaba que bombardeaban Buenos Aires. Era una revolución contra el dictador, que en el sueño se llamaba Conejo, y la población daba grandes muestras de entusiasmo” (p. 114). En el tercer capítulo profundizaré en algunos cuentos que encuentran resonancias en estos antecedentes históricos, entretanto esta acotación permite vislumbrar la postura política del autor y su “entusiasmo” por el derrocamiento del dictador, que bien puede llamarse Juan Domingo Perón o Conejo, al final, el poder no sólo se encarna en un hombre, sino en las dinámicas que lo auspician.

#### 4. EXILIO Y ESCRITURA

La salida de Wilcock en 1958 se enmarca dentro de los múltiples desplazamientos que enfrentaron muchos escritores argentinos sobre todo durante la Guerra sucia en Argentina. En cierto sentido, podríamos afirmar que él se anticipa a lo que vendrá tiempo después bajo el terror político y social impuesto por la Triple A y las atroces persecuciones a una enorme cantidad de artistas, intelectuales y a la sociedad en general por parte de la dictadura militar desde mediados de 1970. Esta suerte de premonición se denota a partir de uno de los

---

<sup>56</sup> Juan Domingo Perón, Discurso pronunciado el 31 de agosto de 1955. Fragmento de este discurso, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TWvQDIJ-ZS8>, (12/02/16).

recuerdos del escritor Héctor Bianciotti respecto a nuestro autor, en el cual sobresale su advertencia para salir del país:

Al verme, se detuvo; nos saludamos; no quiso sentarse. Como si prosiguiera una conversación conmigo, me dijo: "Si no te vas de este país ahora, estás perdido para siempre". Por cierto que deseaba irme, pero no tenía los medios. "Hay un barco que parte para Italia, no es caro, dentro de veinticinco días. Tus amigos pueden organizar un espectáculo y reunir el dinero del pasaje. Yo me voy en él. No es caro", repitió, y siguió su camino.<sup>57</sup>

La urgencia de Wilcock por abandonar la Argentina responde a los elementos hasta aquí evidenciados, a saber, las condiciones culturales, sociales y políticas de la nación; no obstante, todos estos factores sólo representan las circunstancias que, en cierto sentido, concretan su exilio, pero no la razón de su distanciamiento definitivo con la patria.

Este renunciamento se da desde dos frentes, el primero es territorial, y el segundo a partir de la lengua.<sup>58</sup> Ambas condiciones, aún con sus especificidades, configuran una noción de identidad para cualquier ser humano; sin embargo, Wilcock se desprende de toda añoranza y se convierte en palabras de George Steiner, en un "vagabundo atravesando lenguas".<sup>59</sup> De forma que su exilio no sólo representa una circunstancia, sino una postura ante su realidad, la cual, convierte en materia estética, porque "solamente aquel que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento".<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Héctor Bianciotti, "La felicidad del poeta", en *La Nación*, 4 de febrero de 1998. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/209270-la-felicidad-del-poeta>, (17/02/16).

<sup>58</sup> Sabemos que Wilcock era poliglota, aunque su obra poética está escrita en español, idioma que, paradójicamente, aprendió en Londres (véase nota 22) y al que rechaza con desprecio después de su llegada a Italia.

<sup>59</sup> "Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece adecuado que los que producen arte en una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gente de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas". (George Steiner, *Extraterritorial*, p. 24).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 19.

Tal y como afirma Steiner, para Wilcock el español se transforma en instrumento ante la turbulencia del ambiente argentino. Si bien es cierto que algunos de los relatos fueron escritos previamente al exilio definitivo, quizá el desplazamiento se suscita mucho antes de tomar el barco a Italia. En el poema que recoge Balderston, “De un argentino a la República”, más allá del reclamo que hace la voz lírica hacia la patria corrompida, también hay una profunda tristeza al ser despojado de ella.

Patria, me rechazaste sin mirarme siquiera,  
preferías los besos de tus negros demonios;  
estabas loca, loca, te adornabas con moños  
que encontrabas tirados, como una basurera,  
y me decías: “Vete, no quiero mamarrachos,  
no quiero ni violines ni libros, quiero machos  
que me estremezcan una vida entera”<sup>61</sup>

Los versos anteriores expresan lúcidamente lo que significó para Wilcock el peronismo y también los motivos de su salida. Esta patria, representada como una amante pervertida, no da cabida al poeta, lo rechaza, al tiempo que renuncia a toda manifestación artística; según Balderston, en estos versos la cultura es percibida como lo afeminado, en contraposición al carácter sexual de aquellos machos que, como bandidos, se apoderan de la amada, tema también desarrollado en el cuento “La fiesta de los enanos”. En este mismo poema, la voz lírica anuncia su partida:

Como el amante mira sobre el lecho a su amada  
desnuda entre las sábanas aún cálidas, te vi  
desde el Cabo de Hornos hasta Orán y Yaví  
espléndida y dormida, y aparté la mirada,  
débil de celos porque tu lecho no era el mío,  
*y en un barco extranjero me alejé por el Río  
a esperar exiliado tu alborada.*<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> J. R. Wilcock, “De un argentino a la República”, en Daniel Balderston, *art. cit.*, p. 577.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 578. Las cursivas son mías.

Es notable cómo sobresale todavía la nostalgia por la república perdida, no obstante, en su obra poética y narrativa posterior, tal sentimiento se difumina casi por completo, para volcarse en el desprecio absoluto por la patria lejana.

Es importante resaltar que el exilio de Wilcock es voluntario, es decir, el autor toma la determinación de abandonar su patria aun sin ser “obligado” políticamente. A primera vista, dicho acontecimiento puede resultar gratuito, sin embargo, plantea un primer renunciamiento. Como anticipamos, el deseo del poeta por abandonar Argentina puede ser entendido como una previsión de los hechos venideros, esta hipótesis coincide con la advertencia a Bianciotti –escritor quien curiosamente también abandona el español para, después del exilio, refugiarse en el francés como lengua de creación–, mas considero que se vincula con un fenómeno previo, es decir, con un alejamiento anterior del autor, aún desde su tierra natal.

Al hablar de exilio es imposible no aludir a otros términos cercanos, como la inmigración o el exilio interior, este último encuentra resonancias en la situación de Wilcock; de esta forma, no se trata del “encierro” del autor antes de su partida y sobre su vida hermética después de instalarse en Lubriano, sino que dicho exilio interior se manifiesta en su obra como una poética de la errancia, de acuerdo con Carina González.<sup>63</sup> Para la investigadora, esta errancia, intrínseca a su poliglotismo, desterritorializa su escritura, la desmarca de aspectos locales o folclóricos, al tiempo que le permite una mirada crítica respecto a su espacio.

En *El caos*, dicha extraterritorialidad es fundamental. En este sentido, el exilio no sólo se anticipa en el desplazamiento geográfico, sino en la forma de navegar entre lenguas

---

<sup>63</sup> Vid. C. González, *Virtudes de la errancia: Escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*, (Tesis), University of Maryland, College Park, 2007.

para reconfigurar la escritura propia.<sup>64</sup> Por tanto, la multiplicidad lingüística del argentino reformula la manera de entender el universo creado en su libro, es decir, a diferencia de Borges, la estela del poliglottismo no sólo se vislumbra en referentes eruditos o intertextuales, sino en una postura frente al lenguaje que le permite “dinamitar sus barreras”.<sup>65</sup>

Por consiguiente, el español, la lengua de creación, es vista como otro de esos órdenes que deben ser subvertidos, “dinamitados”, porque implica la marca territorial a la que renuncia.<sup>66</sup> De ahí que en su libro de despedida del español, *El caos*, Wilcock utilice el lenguaje para *edificar* un espacio otro –fantástico–, en el cual la violencia es su cimiento principal.

“Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”,<sup>67</sup> es una de las premisas más difundidas del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein,<sup>68</sup> afirmación que complejiza la representación del mundo así como su relación con el sujeto y el lenguaje, pero ¿cuál lenguaje?, ¿cuál mundo? La respuesta se encuentra en lo que el filósofo denomina el solipsismo, en cuyo concepto se manifiesta en sí mismo un límite,

---

<sup>64</sup> Al igual que Borges, Wilcock era un asiduo lector y traductor. Algunas de sus traducciones siguen vigentes o son un referencia obligada para las subsecuentes versiones, por ejemplo *The quiet american* de Graham Greene, o su gran labor en los *Diarios* de Kafka. Respecto a lo anterior, no es azaroso pensar en los vasos comunicantes que hay entre estos escritores y nuestro autor (los cuentos que Wilcock tradujo de Dino Buzzati pueden ubicarse dentro de esta línea); así, al reflexionar sobre la errancia de su escritura, es preciso tomar en cuenta las tradiciones literarias de las que Wilcock abreva, porque, como afirma Borges: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.” (Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Inquisiciones/Otras inquisiciones*, p. 282). Sería interesante pensar en los precursores que Wilcock *crea* dentro de su propuesta literaria, no sólo entendidos como influencias, sino en las apropiaciones que hoy nos permiten darle una nueva lectura a su obra.

<sup>65</sup> C. González, *Virtudes de la errancia*, p. 43.

<sup>66</sup> “La lengua tiene una importancia relativa, lo que cuenta es no caer en el folklore, que es intransferible”, Juan Rodolfo Wilcock en “Note biografiche”, en [www.wilcock.it](http://www.wilcock.it). Trad. C. González.

<sup>67</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 116.

<sup>68</sup> Ya instalado en Italia, Wilcock fungió como crítico teatral para *Il Mondo*, sin embargo, al poco tiempo desistió (por aburrimiento) de acudir a todas las representaciones que debía reseñar, por lo cual, realizó notas sobre algunas puestas en escena apócrifas; de este tiempo destaca la figura de Llorenç Riber, autor catalán que, según el argentino, realizó una obra de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, “cuya trama Wilcock refirió minuciosamente”. Roberto Calasso, “Note biografiche”, en <http://www.wilcock.it>, (13/04/2016).

“Que el mundo es mi mundo se muestra en el hecho de que los límites del lenguaje (el único lenguaje que yo entiendo) indican los límites de mi mundo. El sujeto metafísico no pertenece al mundo; es un límite del mundo”<sup>69</sup> interpreta Bertrand Russell en el prólogo de dicha obra. Para el presente estudio, la premisa de Wittgenstein nos permite indagar en torno al lenguaje y la escritura en la obra wilcockniana.

Si como anticipa el autor de las *Investigaciones filosóficas*, los límites de mi lenguaje conllevan los límites del mundo, entonces, ambos elementos se corresponden en una paradoja; el lenguaje no sólo enuncia al mundo, sino que lo restringe. Pero, al mismo tiempo, el lenguaje no escapa al mundo, pertenece a éste, por tanto, para expresarlo y describirlo, es necesario asumirlo desde el afuera, desde su reverso, con lo cual se franquean sus propias barreras.<sup>70</sup> En este sentido, la escritura, como instrumento del lenguaje, permite disolver sus límites, para después reconstruirlo estéticamente. En *El caos*, la representación del mundo se vuelve confusa también a partir del lenguaje, éste no pretende darle un orden, sino develarlo desde su arbitrariedad y contingencia, en una analogía con sus márgenes.

Así pues, la escritura crea un orden distinto –si es que podemos llamar orden al caos–, que excede cualquier frontera y se desborda, esto significa que, en sus relatos, Wilcock juega con la aglomeración, yuxtapone los sentidos y fractura las categorías binarias, postula que el caos sólo crea caos, la violencia deviene en más violencia, anula las dicotomías y abre paso a los posibles en una secuencia interminable de paradojas.

---

<sup>69</sup> Bertrand Russell, “Prólogo” en L. Wittgenstein, *op. cit.*, p. 9.

<sup>70</sup> Vid. Iñigo Ongay, “¿Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo? Wittgenstein y el alma de los brutos”, en *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente*, núm. 136, 2013. Disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2013/n136p01.htm>, (05/08/16).

En el libro, *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “trasgresión”*, Sabine Lang ofrece una definición muy pertinente sobre este recurso:

La paradoja convierte la dicotomía entre la unidad y la alteridad, es decir, entre la identidad y la diferencia, en la “identidad de lo diferente”. En general, la paradoja no señala nada más que un momento de crisis (cognitiva) en la que todo está puesto en tela de juicio, en el que nada aparece dado unívocamente, en el que cada Uno y cada Otro, tanto en relación a sí mismos como entre sí, ‘es y no es todo al mismo tiempo en todas las maneras posibles’.<sup>71</sup>

Esta noción complementa lo que hasta aquí he aludido sobre el uso del lenguaje en la obra wilcockniana. De esta forma, la paradoja dentro de *El caos* no sólo derrumba las estructuras del discurso político sino de cualquier discurso, porque la paradoja, vista como una contradicción cognoscitiva, despliega lo que en un principio se mantenía oculto, es decir, multiplica las significaciones y hace posible lo aparentemente imposible.<sup>72</sup> Para ejemplificar lo anterior es pertinente remitirnos al título de la obra, el cual nos propone el desorden como hilo conductor de las narraciones, sin embargo, al nombrar el caos se revela implícitamente la existencia de un orden, que, a través de cada historia, se confronta.

El lenguaje, entonces, potencia los sentidos e introduce en la escritura una postura política y estética frente a la realidad. No obstante, aquí vale la pena preguntarnos ¿a qué “realidad” apela Wilcock dentro de sus ficciones? Dicha cuestión introduce, por ahora, el problema de la representación y sobre todo la perspectiva del autor alrededor de aquel espacio más que referencial, simbólico, reconfigurado tras el exilio.

Se trata de una situación –exilio o dictadura– que promueve un arte que deniega la referencia a favor de una proteica significación e impulsa el tratamiento de la “realidad” como materia desmenuzable; finalmente, puesto

---

<sup>71</sup> Sabine Lang, “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “trasgresión”*, Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), p. 21.

<sup>72</sup> Asimismo, la paradoja es un elemento trascendental en la construcción narrativa del género fantástico, en esta suerte de apertura a los posibles, se fundamenta la oscilación y la incertidumbre en torno al suceso inexplicable. Así pues, la paradoja en lo fantástico niega cualquier certeza.

que no hay referencia a lo que referir sino a la disolución de la organicidad, y entonces de la obra que se construye sobre el montaje o la fuga de los fragmentos, el desciframiento del texto alegórico no suprime la literalidad. Por el contrario, el efecto alegórico depende siempre de la duplicidad del sentido, de la interacción de lo particular literal y lo general cifrado.<sup>73</sup>

La escritura de *El caos* es quizá el último nexo de Wilcock con la Argentina y, empero, este libro no implica la nostalgia de la tierra perdida, ni siquiera la promesa del reencuentro. La cita anterior de Adriana Bocchino da luz al tratamiento de la referencialidad en la obra de Wilcock, es decir, en este caso, el contexto real, histórico, es la materia de la que el autor parte, pero que al mismo tiempo reformula desde sus mismas ruinas. Por esta razón, muchos de los relatos manifiestan una ubicación ambigua, fuera de todo tiempo y espacio concretos: un palacio en una ciudad indescifrable en “El caos”, una isla sin nombre en “Hundimiento”, o una nación que podría ser cualquiera en “Casandra”.

De lo anterior me interesa subrayar que la perspectiva de Wilcock respecto a su contexto está mediada por la distancia con aquella realidad que, en gran medida, se corresponde con el posicionamiento excéntrico del autor. En palabras de Karina Miller:

La presencia de la Argentina está siempre allí, deformada u ausente, soñada o presente en la pantalla de un cine vetusto. El hecho de que no esté representada de una manera “realista” no debe tomarse simplemente como un rasgo de estilo, sino que debe leerse como un trabajo de descentramiento de presencia, un distanciamiento que permite al discurso mostrar lo absurdo de una realidad (la realidad histórico-política argentina).<sup>74</sup>

El universo creado en *El caos*, entonces, no pretende el ocultamiento de la referencialidad, sino su transgresión. Si hay una realidad reconocible, por ende también hay un reverso que nos permite reconstruirla y, hasta cierto punto, destruirla. En esta perspectiva, lo fantástico ofrece la posibilidad de introducirnos en sus grietas, en los intersticios que escapan a su

---

<sup>73</sup> Adriana Bocchino, “Acerca de *Escrituras y Exilios*”, en *Escrituras y Exilios en América Latina*, Adriana Bocchino (coord.), p. 30.

<sup>74</sup> Karina Miller, *op. cit.*, p. 57.

organización, porque, como escribió Borges: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.<sup>75</sup>

Para Miller uno de los grandes aciertos de la obra wilcockniana es la *posibilidad*, posibilidad de exceso, de desmesura, de desborde de los límites y de su representación dentro de la escritura. Suscribo la postura de la investigadora, y, asimismo, propongo que este rasgo se relaciona con lo fantástico en la medida que permite subvertir todo sistema, aspecto que será abordado a continuación.

---

<sup>75</sup> Jorge Luis Borges, “Avatares de la tortuga”, en *Obras completas*, p. 258.

## II. LITERATURA FANTÁSTICA: LA SUBVERSIÓN DEL ORDEN

En páginas anteriores mencioné de forma muy somera algunas de las diferencias entre el fantástico desarrollado por Borges y la propuesta narrativa de Wilcock, tal comparación responde, en principio, al posicionamiento de nuestro escritor frente a uno de los máximos exponentes del género, sin embargo, el fantástico al que apela el autor de *El caos* no sólo se delinea en contraposición a los presupuestos borgeanos, sino que configura una estética propia, huidiza, que, incluso, pone en jaque muchos de los postulados teóricos del género. En tal sentido, es necesario anticipar que la narrativa wilcockniana escapa a toda delimitación, si lo fantástico se propone como una vía para explorar sus relatos, tampoco logra asirlos por completo. Quizá, al igual que como ha sucedido con la obra de Silvina Ocampo, sus textos se asumen como fantásticos a falta de otra forma de “domesticar” su rareza.<sup>76</sup>

Asimismo, no podemos ignorar que la misma idea de género único y cerrado es infructuosa para cualquier análisis literario, por ende, cada texto se nutre de la misma correlación con otros discursos, ya sea para recuperarlos o refutarlos. En palabras de Todorov:

El hecho de que la obra “desobedezca” a su género no quiere decir que éste deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero porque la transgresión, para que exista, tiene necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida. Se podría aún ir más lejos: la norma no se hace visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones.<sup>77</sup>

La transgresión es una marca constante en *El caos*, libro articulado en gran medida alrededor de la ambigüedad temática o discursiva. En tanto, la propuesta de Wilcock en

---

<sup>76</sup> Cf. Natalia Biancotto “Del fantástico al nonsense. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo” en *Orbis Tertius*, vol. XX, núm. 21, 2015.

<sup>77</sup> Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, p. 49.

torno a lo fantástico confluye con la cita anterior de Todorov; su narrativa se prefigura como una “contaminación” de las bases del género, una confrontación directa con los cánones literarios.

Es preciso apuntar que los debates alrededor a la denominación de lo fantástico como género continúan, para Ana María Barrenechea, la literatura de este tipo es un subgénero, en tanto, Rosemary Jackson lo propone como un “*modo* que entonces asume formas genéricas diferentes”;<sup>78</sup> en estudios más recientes, según David Roas es una categoría estética que “permite ofrecer una definición de carácter multidisciplinar”.<sup>79</sup> Resulta evidente que tratar de apuntalar una clasificación teórica certera e inmutable para lo fantástico es insuficiente, y además excede los propósitos de este trabajo, por lo cual, si bien no rechazo los planteamientos de los investigadores antes aludidos, restrinjo mi categorización al concepto de género tomando como punto de partida los varios discursos que lo atraviesan, sobre todo, en el entendido de que lo fantástico está en evolución constante, mientras las obras literarias con frecuencia rebasan las fronteras teóricas.

## 1. NOCIONES PRELIMINARES

Para comenzar esta conceptualización, me gustaría plantear lo siguiente: la literatura fantástica es peligrosa. Su peligro no consiste tanto en la representación de seres sobrenaturales, como en la incertidumbre de que la realidad conocida, aceptada y, hasta cierto punto, confortable, en cualquier momento puede ser atravesada por lo desconocido, *lo otro*.

---

<sup>78</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: Literatura y subversión*, p. 32.

<sup>79</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, p. 10.

Lo fantástico es, por excelencia, el género de los posibles y las paradojas, por lo tanto, revisar todas sus vertientes resulta tautológico. En este breve acercamiento me propongo establecer algunos de los rasgos que lo configuran, sobre todo, aquellos indispensables para aproximarnos a la narrativa de Wilcock.

La definición de Roger Callois nos ofrece algunas pautas para iniciar el abordaje del género: “Todo lo fantástico supone una ruptura del orden conocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.<sup>80</sup> Dicho orden, entonces, se corresponde con lo real extratextual, la realidad empírica asumida por el lector implícito. No obstante, en este punto, es preciso tener en cuenta que la realidad atañe más a una construcción socio-histórica que a un concepto inalterable, es decir, la irrupción de lo fantástico refuta los códigos imperantes en una determinada sociedad, por lo tanto, sería imposible proponer la misma anomalía para dos culturas diferentes.<sup>81</sup>

De tal modo, pese a que lo fantástico tiene un origen etimológico vinculado con lo irreal, en esta literatura, lo real –lo que asumimos como real– enmarca los parámetros desde los cuales es posible vislumbrar una extrañeza en el interior de las historias, en palabras de Jackson: “El fantasy re-combina e invierte lo real, pero no escapa a su esfera: existe en una relación simbiótica o parasitaria con lo real. Lo fantástico no puede existir en forma independiente de ese mundo ‘real’ al que parece encontrar finito en un grado frustrante”.<sup>82</sup> En efecto, dentro de los textos fantásticos, la realidad se convierte en una restricción, una barrera que no por ser admitida, es impenetrable; “lo fantástico –escribe

---

<sup>80</sup> Roger Caillois *apud* Tzvetan Todorov, “Definición de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, David Roas (coord.) pp. 49-50.

<sup>81</sup> Ya nos advierte David Roas: “Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias de la realidad empírica”. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>82</sup> R. Jackson, *op. cit.*, p. 18.

Bravo— se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”.<sup>83</sup>

Si la realidad más que una unidad estable, representa un constructo sociocultural aceptado por la colectividad, entonces, lo inadmisible, señalado por Callois, también está delimitado por la ideología que subyace a tal concepción. Lo inadmisible se encarna en múltiples caracteres: lo inconcebible, lo anómalo, lo imposible, lo desconocido, lo inexplicable. Este concepto ha sido observado como una de las manifestaciones más radicales de la alteridad, lo *otro* siempre inaprehensible, pero capaz de desestabilizar cualquier certeza.

En las narraciones fantásticas clásicas, mayormente representadas durante el romanticismo, lo inadmisible encontró cabida en seres sobrenaturales como vampiros, fantasmas y monstruos de todo tipo. Estas criaturas no sólo expresan lo diferente y siniestro, sino que su aparición revela lo prohibido dentro de las creencias socioculturales y religiosas de cada época. No obstante, no es sólo su figura material o inmaterial lo que produce tensión en los personajes que los enfrentan (y en el lector), sino su confluencia dentro de una realidad uniforme: la posibilidad de que *eso* se haga presente en su (y nuestro) universo.

En la narrativa fantástica posterior, sobre todo a partir del siglo xx, el hecho que irrumpe en la realidad cambia este tipo de representaciones y se establece lo que Susana Reisz denomina “lo imposible”. La estudiosa atribuye lo sobrenatural a la coyuntura de un imposible en una realidad estable, por ende, el carácter fantástico de cualquier ficción no depende de la presencia de estas formas, sino de su falta de explicación:

---

<sup>83</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, p. 40.

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión sucitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir –aceptar– la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* [...] de admitir la ausencia de explicación –natural o sobrenatural codificada– para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir ni siquiera a un grado mínimo de lo *posible*.<sup>84</sup>

En esta categoría, entonces, podemos ubicar lo que se ha denominado de modo muy general fantástico moderno<sup>85</sup> (del cual, Borges es uno de los máximos representantes); un tipo de construcción narrativa donde la aparición de seres o situaciones plenamente sobrenaturales no es requisito indispensable, porque el conflicto se suscita desde otros parámetros, en principio, en el cuestionamiento de la realidad o de su representación por medio del lenguaje. Cabe aclarar que la delimitación establecida por Reisz no apela a la vacilación perfilada por Todorov como rasgo inherente a lo fantástico. Mientras para el teórico búlgaro tales ficciones requieren de la duda y la incertidumbre oscilante entre los personajes, el narrador, o el lector implícito; lo irreductible señalado por Reisz, se atribuye a la construcción literaria del texto. Lo imposible ataca a la realidad del relato y es con la intersección de *eso* que se aleja de cualquier explicación, donde lo fantástico encuentra su raíz; la vacilación puede ser un efecto, pero no la causa.

En relación con las ideas anteriores, Rosalba Campra en su emblemático estudio “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” distingue la violación fantástica en el

---

<sup>84</sup> Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 197.

<sup>85</sup> Tomo esta distinción del libro *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, de Mary Erdal Jordan. “La narrativa fantástica moderna aboga por la total anulación de la antinomia imaginario/real, y lo hace otorgando la misma validez a ambas categorías, que en oportunidades resultan deslindables. Esta tendencia [...] se asemeja al romanticismo en lo que respecta a la capacidad creativa que adjudica al lenguaje, pero difiere de éste en que no estima al lenguaje como medio de expresión de lo invisible, sino como objetivo en sí, puesto que es consciente de la radical dicotomía que aísla al referente lingüístico del objeto real”, p. 58.

interior del entramado narrativo como parte de una ruptura que afecta también al lenguaje y a la construcción ficcional. Para la estudiosa, el elemento fantástico dentro un texto se denota en su misma semántica y sintaxis, si bien es cierto que coincide con Todorov en cuanto a la alternancia de constantes temáticas dentro del género: la existencia de seres sobrenaturales, las metamorfosis, las transformaciones temporales y los tabúes de ciertas civilizaciones, por ejemplo; Campra profundiza en el carácter transgresor de lo fantástico desde su configuración narrativa y plantea un fantástico discursivo, categoría mucho más enriquecedora, que abarca un espectro mayor de las manifestaciones literarias contemporáneas, dentro de las cuales podemos integrar a *El caos*.

Así, lo fantástico en el discurso pone en tela de juicio la representación de la realidad a partir del lenguaje; la insuficiencia de la escritura para “recrearla”, e, incluso, denuncia la falsedad que se esconde en la aceptación de aquella “legalidad cotidiana”.<sup>86</sup>

Por lo tanto, si la transgresión en el plano sintáctico y semántico se articula como un impedimento para enunciar lo imposible, entonces, se recurre a una retórica que tiende a la imprecisión y lo oblicuo. Ya sea que se hable de un objeto, un ser material o sobrenatural, o un hecho insólito, las palabras son insuficientes para nombrar el acontecimiento dentro de la historia: “Se pone en duda, pues, la capacidad misma del lenguaje de significar el mundo, es decir, como vehículo de expresión de una realidad que es postulada, en última instancia, como ajena e inalcanzable”.<sup>87</sup>

En consecuencia, este orden impuesto en la construcción narrativa es atravesado por lo impensable, lo cual suscita un problema en el interior del texto, pues ¿cómo se narra lo inenarrable? La vacilación lingüística encuentra aquí su fundamento. De acuerdo con Roas,

---

<sup>86</sup> De este planteamiento se desprenden algunos rasgos importantes en la literatura fantástica moderna, como la metaficción.

<sup>87</sup> D. Roas, *op. cit.*, p. 137.

en el terreno de lo fantástico es posible observar “estrategias discursivas” que intensifican el sentimiento de incertidumbre en la narración (principalmente como metáforas, sinécdoques, comparaciones, paralelismos, analogías, oxímoros, antítesis y neologismos),<sup>88</sup> elementos semánticos y retóricos que dan paso a un discurso sesgado, confuso, en el cual la manifestación de lo posible y lo imposible conviven simultáneamente, aunque, cabe aclarar, no de forma natural.

Dentro de estos parámetros y en relación con la narrativa de Wilcock resulta necesario remarcar el carácter subversivo de lo fantástico a nivel temático. Si bien es cierto que las ficciones de este tipo cuestionan los paradigmas de la realidad efectiva e incluso reconfiguran las formas sintácticas al abrir el texto a los posibles, tales circunstancias nos invitan a repensar lo oculto en tales manifestaciones, esto es, a qué responde lo imposible dentro de cada cultura.

En *Fantasy: literatura y subversión*, Jackson ahonda sobre esta cuestión y establece un diálogo con las premisas todorovianas respecto a los “temas del tú” y los del “yo”, sin embargo, la estudiosa problematiza con mayor detenimiento la correspondencia de los temas del “no-yo” con las restricciones sociales de cada época; “Los temas de la literatura fantástica giran en torno de este problema: hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice”,<sup>89</sup> en tal afirmación se desentraña lo que a mi entender es una de las características más sobresalientes del género: convertir el espacio fantástico en una crítica a los sistemas que legitiman la realidad. Según Jackson, las temáticas de la literatura fantástica descubren de forma sutil, pero efectiva, la relación del sujeto con el mundo, en esta lógica los tabúes y restricciones comúnmente rechazados por la cultura se evidencian, aunque al mismo tiempo

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>89</sup> R. Jackson, *op. cit.*, p. 45.

son “confinados” al ámbito de la ficción. Por consiguiente, la violencia, la sexualidad, el canibalismo, etc., se convierten en materia estética dentro de la literatura fantástica, al tiempo que expresan la resistencia socio-histórica para abordar tales “prohibiciones”.

Si “lo fantástico se caracteriza por temas de discurso y de deseo”,<sup>90</sup> entonces, emerge la interrogante respecto a qué deseos son los que se proyectan en estas obras y, más importante aún, a cuáles limitaciones sociales se refiere el encubrimiento de dichos temas develados por el discurso fantástico.

Ahora bien, un aspecto que desde mi perspectiva se ha dejado de lado en relación con la carga subversiva de las temáticas fantásticas, es su relación con el contexto histórico de los autores. En múltiples análisis, las interpretaciones sociales y políticas han sido marginadas a un segundo plano, pues se alude de forma tangencial a la posible alegoría de circunstancias históricas, relegando tales observaciones al margen del “verdadero sentido” literario de los textos; no estoy del todo de acuerdo con tal perspectiva. Si como ya hemos enfatizado lo fantástico emerge de los paradigmas de lo real, por ende, es oportuno tomar en cuenta no sólo el quiebre de su leyes naturales, sino también las de otra índole, por ejemplo, las políticas y sociales. Es cierto que no todos los textos fantásticos son susceptibles de tales lecturas, mas, hay otros en los que estos aspectos son evidentes.

## 2. *EL CAOS: UNA POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN*

Cuestionar las fronteras de lo real es una constante en la literatura fantástica. Este tipo de ficciones, aun desde sus representaciones tradicionales, juegan con los bordes de la razón y siembran dudas que pocas veces se solucionan.

---

<sup>90</sup> Mark Nash, “Vampyr and the fantastic” *apud* R. Jackson, *op. cit.*, p. 48.

Lo fantástico nos sitúa en un presente de incertidumbre. Y es aquí, en este fugaz destello, donde un cuestionamiento esencial respecto a los códigos con los que concebimos la realidad, nos atraviesa. En este choque ontológico, el texto transgrede nuestras certezas y desestabiliza los cimientos del mundo ficcional, pero también del efectivo, porque a través de la *realización* de lo imposible, introduce una fisura en los paradigmas del universo empírico del lector. No obstante, esta transgresión nacida en principio en el plano textual, requiere ser entendida no sólo en su carácter negativo, sino como parte de un artificio literario capaz de develar ciertas dinámicas por completo naturalizadas.

La transgresión no es al límite como el negro es al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. [Es] tal vez algo así como el relámpago por la noche, que, desde el fondo del tiempo, confiere un ser denso y negro a lo que niega, la ilumina desde el interior y de arriba abajo, le debe sin embargo su viva claridad, su singularidad desgarradora y realzada, se pierde en ese espacio que firma con su soberanía y se calla al fin habiéndole dado un nombre a lo oscuro.<sup>91</sup>

Darle nombre a lo oscuro es un rasgo esencial en el tipo de literatura que nos ocupa. Este principio subversivo, aunque concierne a diversas propuestas literarias, en las ficciones fantásticas contemporáneas se manifiesta de forma radical. Así, en expresiones más recientes, la transgresión se anticipa no sólo como un conflicto a nivel temático, donde la ambigüedad es la única respuesta frente al acontecimiento narrado (pasó/no pasó), sino que de antemano confronta todo sentido, por lo tanto, deja al lector sin ningún asidero ante cualquier solución.

Para Giuliana Zeppigno, la transgresión en el fantástico contemporáneo es sobre todo semántica ya que *de facto* trastoca el paradigma de realidad culturalmente asimilado, pero sin ofrecer una interpretación “simétrica” de acuerdo con nuestros códigos aceptados: “la imagen en torno a la cual se estructura el relato está vacía de un vacío lleno de sentido,

---

<sup>91</sup> Michel Foucault, “Prefacio a la transgresión” en *Del lenguaje y la literatura*, p. 128.

densa de significados múltiples que no se anulan recíprocamente, y la oscuridad constitutiva del texto acaba por desembocar, en el plano metafórico y simbólico, en una polisemia afín a la que caracteriza la enunciación poética”.<sup>92</sup>

De acuerdo con lo anterior, considero que el fantástico desarrollado en *El caos*, aboga por dicha multiplicidad de significados y paradojas que a su vez repercuten en un quiebre en el almacén de lo que empíricamente reconocemos como realidad. Así pues, en el interior de su obra, Wilcock desafía los límites de lo “real” a través de un fantástico desmesurado, cargado de innumerables sentidos, en el cual, más que confrontar dos respuestas posibles, postula un “exceso de realidad” que le permite rebasar toda frontera; por lo tanto, en sus ficciones no presenta un universo paralelo y uniforme, sino un espacio contaminado, en transgresión constante.

Dicha transgresión en los relatos de *El caos* se relaciona de forma esencial con lo expuesto líneas arriba, es decir, con un choque semántico de la realidad textual frente a la del lector. Sin embargo, el camino que sigue nuestro autor se desvía de las propuestas canónicas; su universo literario se estructura, en gran medida, gracias al absurdo y lo grotesco como formas de subvertir cualquier orden lógico (y natural), pero, además, por medio de estos recursos literarios, el escritor subvierte también al mismo género, convirtiéndolo en un discurso por momentos inclasificable, híbrido, en el cual, lo único que impera es la anomalía, casi, la sinrazón. Asimismo, el carácter transgresor de los cuentos se acentúa a nivel temático, no sólo por la recurrencia insidiosa a ciertos tabúes sociales, sino por lo que éstos nos develan de nuestra sociedad.

---

<sup>92</sup> Giuliana Zeppegno, “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea: análisis de unos relatos de Julio Cortázar a la luz de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 31, 2013, p. 275.

A partir de lo anterior, en las siguientes páginas propongo algunos rasgos que ahondan en lo que denomino una poética de la transgresión en *El caos*. Tras la conceptualización de lo fantástico ya esbozada, de aquí en adelante me interesa establecer el contacto de la escritura wilcockniana con este género, pero, sobre todo, los elementos que, mientras se resisten a sus postulados canónicos, a su vez, definen su particular urdimbre narrativa.

## 2.1 FANTÁSTICO Y ABSURDO, UNA REALIDAD POCO ESTABLE

Como ya hemos señalado, lo fantástico convive en una relación simbiótica con lo real. El primer relato, que además da título al libro, funciona como una especie de umbral del tipo de realidad en la que nos adentramos. En “El caos”, un filósofo deforme e incapacitado físicamente entrevé en el desorden la única forma de acceder a la “Verdad”, por lo cual, convierte su palacio en un templo dedicado al caos, lugar en el que al poco tiempo, se transforma en virtual dictador. La posición del relato en la totalidad del volumen es fundamental porque nos introduce en la dialéctica que regirá la lectura:

Mi método consistía, ni más ni menos, en una imitación sólo que mucho más confusa de la vida: si la única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión y la continua disolución de las formas en la nada para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución, no hacía falta expresarse el cerebro inventando artificios: bastaba ofrecer a mis huéspedes una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre, para sumergirlos en el caos. (p. 30)

Declaración que coincide con la propuesta estética del también poeta. Nosotros, los lectores, somos esos huéspedes que accedemos a un universo caótico, desordenado, pero siempre en correlación con un orden que pretendemos como real. Wilcock, en voz de su narrador, anticipa que no es necesario construir complejos artificios (literarios) para sumergirnos en el caos, porque la misma realidad ya está impregnada del sinsentido. Más

que en otros relatos tradicionales del género, en *El caos*, lo anómalo ya es intrínseco al mundo ficcional. Si, como ya mencionamos, lo real, sin necesidad de explicación, es; a lo largo del libro, el escritor argentino nos demuestra que su normalización y ordenamiento no son naturales, sino que también responden a sistemas ideológicos.

El epígrafe con que comienza este relato es el siguiente: “La tendencia natural de las cosas es el desorden”, del físico austríaco Erwin Schrödinger,<sup>93</sup> esta alusión intertextual confluye y articula el cosmos del volumen, nos advierte sobre el desorden como motor de la ficción. En palabras de Rosalba Campra: “El texto [fantástico] se ve sólo como ‘realidad reproducida’ y no como espacio de producción”,<sup>94</sup> sin embargo, en el caso de Wilcock, la realidad no representa un espacio uniforme e inalterable, sino una materia heterogénea, en cambio constante. En consecuencia, el orden es tan improbable y, a la vez, tan posible como el caos, ninguno se excluye, pero a su vez, los dos se confrontan.

Por esta razón, es oportuno esbozar el marco desde el cual podemos entender el caos al que alude su narrador. De modo similar a la transgresión, el caos tiende hacia un carácter negativo, comúnmente se le asocia con la anarquía total a todo sistema, dejando de lado su esencia renovadora. No obstante, es sabido que en diversos discursos, éste es una antesala del orden. El *Génesis* bíblico, por ejemplo, nos habla de un desorden primigenio que tras la intercesión divina permitió la construcción del mundo; de igual forma, la ciencia postula el nacimiento de galaxias y planetas como resultado del Big Bang. A pesar de su

---

<sup>93</sup> Esta frase la toma del libro *¿Qué es la vida?*, obra que en su momento representó una ruptura respecto a los planteamientos científicos sobre la entropía y su función negativa para todo organismo. Para Schrödinger la entropía es esencial para la vida de cualquier sistema, porque es a partir del movimiento de toda estructura molecular que se posibilita el intercambio de energía, por ende, se elude la inanición del sistema. Respecto a la relación de esta premisa con *El caos*, véase: Carina González, “El archivo Wilcock, acción y dispersión de un Sur a otro” en *Memoria Académica. VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística* (Universidad de La Plata). Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3882/ev.3882.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3882/ev.3882.pdf), (17/08/16).

<sup>94</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 156.

oposición ideológica, tales postulados coinciden en la preeminencia del caos como fundador del orden; es decir, toda evolución sería imposible sin una desorganización inicial. De ahí que los mitos fundacionales partan siempre de él, porque es desde esta transgresión atemporal, lejos del poder humano, que el orden puede y debe ser restituido. La perspectiva de Georges Balandier al respecto es esclarecedora:

El orden y el desorden son como el anverso y el reverso de una moneda: inseparables. Dos aspectos ligados con lo real, en el cual uno, según el sentido común, aparece como la figura inversa del otro. *En una sociedad de la tradición que se define ella misma en función del equilibrio, la conformidad, la estabilidad relativa, que se ve como un mundo al derecho, el desorden llega a ser una dinámica negativa que engendra un mundo al revés.* No se ignora, sin embargo, que la inversión del orden no es su derrumbe: puede servirle de refuerzo o ser constitutivo de él bajo una figura nueva. Esta hace entonces orden a partir del desorden, al igual que el sacrificio hace vida con la muerte, la ley con la violencia domesticada por la operación simbólica.<sup>95</sup>

Siguiendo con esta idea, Wilcock *reconstruye* el desorden bajo los mismos principios que identifican toda organización social. Así, *El caos* descubre esencialmente las anomalías ocultas en el interior de la “estabilidad relativa”. Por lo tanto, la legalidad cotidiana de los relatos, no es un mundo al revés *per se*, sino la exposición de una desorganización inseparable del orden, de nueva cuenta, una paradoja.

De acuerdo a lo anterior, es preciso recordar que la obra fue escrita durante el peronismo, lo cual ya da ciertas pautas para la reconfiguración de la realidad mencionada. Si el carácter mimético de las ficciones fantásticas se determina mediante los códigos culturales dominantes, entonces, nuestro autor asimila los preceptos ideológicos de la coyuntura social de su época, pero, al mismo tiempo, los trastoca para convertirlos en materia ficcional, porque: “El desorden –anota Balandier–, portador de una infinidad de posibles, de una fecundidad inagotable, es el mismo generador de orden, hace de éste un

---

<sup>95</sup> Georges Balandier, *El desorden...*, p. 112. Las cursivas son mías.

accidente, un acontecimiento”.<sup>96</sup> Así pues, en *El caos*, la realidad es una contingencia, una posibilidad más que oscila frecuentemente en el sinsentido; sin embargo, en esta búsqueda de lo irracional hay un posicionamiento ético y estético ante los paradigmas que constriñen el orden social. Wilcock crea una realidad en crisis absoluta, donde el delirio y el absurdo son una proyección, “una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre” (p. 30).

En este sentido, lo fantástico se vincula fuertemente con la literatura del absurdo. La relación entre ambos géneros no es fortuita y en estudios más recientes se ha intentado establecer su nexo. En la literatura del absurdo, sobre todo en el teatro –mayormente estudiado–, cualquier certeza se anula para presentar una realidad desfigurada desde su nacimiento y, en cuya trama, la tensión más que evolutiva, es acumulativa porque su objetivo final no es la resolución de algún conflicto, sino la yuxtaposición de sentidos, la pérdida de toda lógica.<sup>97</sup>

Aunque los debates teóricos sobre el *nonsense* son pocos, en este tipo de textos se reconoce la vacilación e incluso negación a la racionalidad, estas ficciones se establecen como contrapunto de la realidad. Al igual que en lo fantástico, los códigos que dirigen lo real empírico delimitan lo absurdo, pero, a diferencia del primero, en estas obras la “normalidad” está *de facto* subvertida, por lo cual, el lector al no reconocer la experiencia ofrecida por el texto, se enfrenta a una relación paradójica con *su* mundo.

Pese a que dichos géneros pueden funcionar de forma autónoma, es cierto que ante la insuficiencia para aprehender y nombrar lo imposible fantástico, lo absurdo encuentra cabida. Si lo presentado en el texto escapa a toda lógica, entonces, la sinrazón se convierte

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>97</sup> Rafael Núñez Ramos, “El teatro del absurdo como subgénero dramático” en *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, tomo 31-32, 1981-1982, pp. 631-644.

en la única “respuesta”. En el ensayo “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo”, Gerard Torres Rabassa identifica esta relación:

Absurdo y fantástico comparten su subversiva apertura del orden de lo real, su erosión de la idea tradicional de realidad, su problematización del orden establecido [...] Interrogan, incluso, al mundo mismo sobre su validez, pero sin proponer jamás otra lógica, sin elaborar otro discurso pleno, sin vislumbrar otro orden coherente; abogan por detenerse en el umbral, señalan crisis, dibujan un interrogante, instauran la duda.<sup>98</sup>

La proximidad entre ambos discursos no manifiesta la irrealidad de lo fantástico, por el contrario, lo absurdo no elude lo real, más bien, lo desestabiliza, trasponiéndolo en lo anormal, ya que al desbordar el pensamiento lógico, también cuestiona sus fronteras.<sup>99</sup>

A partir de su carácter transgresor, podemos ubicar *El caos* en los márgenes de ambos discursos. Wilcock reproduce una atmósfera “abierta” de antemano a la irracionalidad, a la confusión total, donde sólo impera el sinsentido, que, paradójicamente, se convierte en un nuevo orden que atañe también al proceso de lectura. Como consecuencia de lo anterior, el lector se cuestiona no sólo sobre la intromisión de un imposible fantástico, sino acerca de qué es lo anómalo en un universo ya desfigurado; así pues, está en búsqueda del sinsentido dentro del sinsentido.

En *El caos*, los límites son tan ambiguos como los propios personajes, por lo cual, el autor pugna por una realidad poco estable, que se mueve entre diversos órdenes, pero que, sin duda, nos inquieta porque nos reconocemos en ella. Si lo fantástico confronta los paradigmas dominantes de toda cultura, Wilcock lleva hasta el extremo este postulado,

---

<sup>98</sup> Gerard Torres Rabassa, “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo”, en *Brumal*, vol. III, núm. 1, 2015, p. 189.

<sup>99</sup> Rosalba Campra también señala esta relación, pero además anticipa una diferencia sustancial: “El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad. Creo que aquí se marca también la línea de confin entre lo fantástico y lo absurdo, con el que la literatura fantástica contemporánea tiene tantos puntos en común [...] Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad”. En “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, *apud* David Roas, *Tras los límites*, p. 76.

camina en el borde del fantástico y el *nonsense* para potenciar lo incierto de la realidad, las zonas oscuras de la humanidad.

## 2.2 LA REBELDÍA DE LA RISA

Al pensar en los elementos que configuran un relato fantástico, pocas veces se podría mencionar el humor. Miedo, horror, angustia, parecen la respuesta lógica frente a la pérdida de asideros, ante una realidad ininteligible; mas, en los relatos de *El caos*, la proyección de un mundo incomprensible no pretende el temor en primera instancia, sino la carcajada incómoda, impulso trágico y cómico a la vez, frente a la revelación amarga del desorden en nuestra cotidianidad.

A diferencia de lo fantástico, lo absurdo casi siempre encuentra en la risa su mejor aliado, “Todas las grandes acciones y todos los grandes pensamientos tienen un comienzo irrisorio [...] lo mismo la absurdidad. El mundo absurdo extrae su nobleza, más que ningún otro, de este nacimiento miserable”,<sup>100</sup> apunta Camus. En el universo del absurdo, la realidad es opuesta a la conocida, se manifiesta, entonces, como una falla, una anomalía en la que los significados son dislocados, sin que al final se restituya su orden. En este sentido, su carácter cómico proviene de la absoluta inversión de la vida, a la que se reviste de los elementos menos imaginados y, hasta cierto punto, ridículos, con el objetivo de subvertir sus restricciones.

Como ya se aludió en el apartado anterior, en *El caos* ambos discursos, lo fantástico y lo absurdo, se entrelazan en la formulación de un universo híbrido. No son sólo las circunstancias narradas lo que convierte a dichos relatos en absurdos, sino la misma configuración de la realidad textual. De tal forma, en la mayoría de sus relatos, la risa se

---

<sup>100</sup> Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 24.

revela en el lector como mecanismo de defensa ante el pavor de lo inexplicable, porque “todo humorismo auténtico esconde el horror o el absurdo, los cuales, para impedirnos el abismo irreparable de la locura, nos tienden siempre –como única y engañosa tabla de salvación– el más benévolo de sus implacables rostros: la risa”.<sup>101</sup>

De acuerdo con esta perspectiva, cabe señalar que el humor en los cuentos de Wilcock tiene un trasfondo transgresor ya que propone sin vacilaciones una distancia crítica respecto a los sucesos presentados; es decir, no busca conciliar la realidad efectiva con su representación literaria, sino trastocarla a partir de su carácter esperpéntico, mostrarla como una caricatura de sí misma.

En su ensayo “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, Baudelaire define la naturaleza contradictoria de la risa como un arranque que se suscita –en este caso para el lector– a partir de una sensación de superioridad ante un hecho trágico pero que al mismo tiempo descubre una miseria absoluta, miseria de quien padece la desgracia, y también nuestra (de quien ríe), al reconocer la vulnerabilidad ante ese mismo devenir.

Lo risible en *El caos* no escapa a esta visión paradójica, Wilcock no ignora la génesis ambigua de la risa y la explota con maestría a lo largo de sus cuentos. Dejando de lado –por ahora– la ironía y la parodia como recursos retóricos en la conformación de la obra, lo cómico en el volumen se construye en la exageración de la realidad. Respecto a lo anterior, es preciso hacer una pequeña acotación, lo cómico, en palabras de Bergson, “oscila entre la vida y el arte”,<sup>102</sup> no rehúye de lo humano, por el contrario, lo retoma y lo convierte en materia estética. A su vez, lo cómico se estructura desde múltiples códigos

---

<sup>101</sup> V. Bravo, *op. cit.*, p. 53.

<sup>102</sup> Henri Bergson, *La risa*, p. 17.

culturales, con los cuales se juega, esto significa: llevarlos desde la norma hasta su ruptura por medio de la ridiculización. Al respecto vale la pena recordar un fragmento de “El caos” en el que el narrador hace una crítica mordaz de ciertas dinámicas filosóficas y literarias:

Demasiado se ha visto que la frustración, ya sea ésta de origen económico o simplemente sexual, conduce al marxismo; que el odio a los valores sociales o la afirmación de estos valores dependen casi siempre de los sentimientos que en nuestro subconsciente han sabido suscitar nuestros padres o nuestros familiares; que las mujeres sin hijos escriben versos; que las personas de edad manifiestan una cierta propensión a creer en la inmortalidad del alma; y así sucesivamente. (p. 18)

Ahora bien, en las manifestaciones de lo cómico hay diversas vertientes, la que nos interesa en relación con la obra wilcockniana es la que Baudelaire define como lo cómico absoluto, delimitación en la que interviene lo grotesco. Según el autor de *Las flores del mal*, la clasificación de absoluto parte de su cercanía con la naturaleza humana, con el desborde de los rasgos distintivos de los hombres, hecho que perfila una diferencia evidente entre aquellos seres exagerados desde su misma corporalidad y el orden biológico natural, “Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables”.<sup>103</sup>

En la galería de seres cuasi monstruosos que integran *El caos*, lo grotesco es una característica frecuente. Este museo de excéntricos elude toda sistematización, son personajes siempre al límite: tanto por sus características físicas, como por los sucesos a los que se enfrentan a lo largo de cada historia. Wilcock construye una especie de bestiario moderno frente al que el lector reacciona, por decir lo menos, con asombro por la descripción de aquellas criaturas, humanas, pero, a la vez, irreconocibles.

---

<sup>103</sup> Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, p. 34.

Aunque lo grotesco comúnmente tiene un carácter negativo porque destruye las fronteras de un cuerpo ordenado y completo, para Bajtín, en su célebre estudio *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, esta condición no involucra la verdadera esencia de lo grotesco, la función de estos cuerpos desfigurados no sólo consiste en la exageración o en la ridiculización, sino que su representación estética simboliza el devenir del mundo, es decir, en ellos la inmanencia de la vida y la muerte se hace presente, convive y se imbrica; “El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento –nos dice Bajtín. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste”.<sup>104</sup> El carácter dual de lo grotesco se visibiliza en relatos como “El caos”, “La fiesta de los enanos” o “La engañosa”, en los que la corporalidad de los personajes siempre está en el borde de la vida y la muerte, como se verá con mayor detalle en el análisis.

La representación de un cuerpo grotesco, como primera reacción ocasiona la risa, para luego proponer la subversión de las estructuras que ciñen la corporalidad, razón por la cual la develan en efervescencia, muestran todo lo que brota, todo lo que no debería ser: ojos desorbitados, proporciones repugnantes, sangre, fluidos, excrecencias. En *El caos*, dichos rasgos suscitan, en principio, la carcajada incómoda; el autor aprovecha cada detalle y lo disecciona con una peculiar naturalidad, tal y como se presenta el protagonista de “El caos”:

Debo confesar que padezco algunos impedimentos físicos –por ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos [...] soy extremadamente bizco de nacimiento [...] Por otra parte, debo aclarar que este molesto defecto físico, el estrabismo, no es en mí tan marcado como podría suponerse, ya que afecta uno solo de mis ojos, el

---

<sup>104</sup> Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 281.

derecho. El izquierdo lo perdí cuando niño, mientras jugaba al histórico juego de Guillermo Tell. (pp. 7-8)

Para Baudelaire sólo existe una comprobación de lo grotesco: la risa repentina. Tal afirmación confluye con la construcción de los personajes wilcocknianos, no obstante, quedarnos únicamente en su carga cómica le resta, en cierto sentido, otras de sus muchas significaciones. El diálogo con Bajtín entonces abre la posibilidad de entender la representación de lo grotesco como una postura estética que enfatiza la transgresión de las leyes de la naturaleza humana, pero que, además, tiene un sustrato crítico al metaforizar el cuerpo social.

En el volumen los retratos de los personajes expresan un afán por dismantelar los sistemas dicotómicos; si el peronismo dividió a la comunidad entre opositores y aliados, para nuestro autor, dicha unificación es otro espejismo del poder porque borra toda diferencia y convierte a la sociedad en una masa uniforme, así lo advierte Foucault: “la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo”,<sup>105</sup> por lo tanto, una forma de subvertir la mismidad es por medio de la escritura, específicamente en la exhibición de lo diverso corporalmente, una colección de “monstruos” que desafían al pensamiento totalitario.

En la escritura de wilcockniana, resalta el uso de la ironía y la parodia, recursos que si bien tienen como rasgo distintivo la eclosión de la risa, se fundamentan en la desacralización del objeto al cual aluden. La ironía como tropo literario “juega con el peligro”,<sup>106</sup> según Jankelevitch; en su sentido clásico se define como un contraste entre lo

---

<sup>105</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, p. 17.

<sup>106</sup> Wladimir Jankelevitch, *La ironía*, p. 11.

que se dice y lo que se quiere decir, “hay un significante y dos significados”;<sup>107</sup> tal cuestión implica, en principio, una estrategia de codificación por parte del autor y posteriormente la habilidad del lector para decodificar el mensaje. En dicha peculiaridad radica uno de los grandes potenciales de la ironía, porque es a través de un significado “encubierto” donde el ironista ejerce una evaluación generalmente peyorativa sobre algún suceso o un sujeto sin que el ataque sea explícito. La ironía requiere de un distanciamiento crítico respecto al objeto en cuestión, es necesario, entonces, descubrirlo desde una perspectiva distinta a la que se mira cotidianamente para ejercer un juicio sobre él. De forma inversa, la parodia demanda la cercanía de su referente; para que ésta se ejecute es requisito indispensable que tanto el autor como el lector identifiquen el correlato al que remite. La parodia más que recurso debe ser entendida como género, aunque su empleo no se restringe a un solo discurso literario, de tal forma podemos reconocerla como un mecanismo independiente en múltiples obras. El carácter paródico en un texto con frecuencia ridiculiza a su intertexto, mientras expone de manera mordaz y denigrante el contraste.<sup>108</sup>

En *Teoría y estética de la novela*, Bajtín propone una perspectiva en torno al carácter paródico no sólo respecto a dicho género, sino a su funcionamiento crítico en el interior de todo texto:

Cualquier género, cualquier discurso directo –épico, trágico, lírico, filosófico– puede y debe convertirse en objeto de representación, ‘burla’ paródica, travestizante. Esta ‘burla’ parece arrancar el discurso de su objeto, separarlos y mostrar que tal discurso directo de un género (épico o trágico) es unilateral, limitado, y no puede agotar su objeto: la parodia obliga a

---

<sup>107</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, p. 179.

<sup>108</sup> Para Hutcheon, un aspecto poco explorado de la parodia es su función de “homenaje” respecto al intertexto al que remite: “A partir del sentido más común –el de *para* como “frente a” o “contra”–, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos [...] Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste”. L. Hutcheon, *art. cit.*, p. 178.

percibir los aspectos del objeto que no entran en el género, en el estilo en cuestión.<sup>109</sup>

En cierto sentido, la parodia crea un nuevo espacio donde se potencia lo oculto de su referente. Esta dinámica mantiene lazos con la propuesta bajtiniana del carnaval, espacio paródico por excelencia en el que se recrea el mundo, pero en oposición directa a su ordenamiento cotidiano. De ahí que la parodia devela el envés de los discursos hegemónicos, al tiempo que se rebela a éstos a través de su ridiculización.

Para retomar lo fantástico discursivo puntualizado por Campra, en *El caos*, los elementos antes mencionados enfatizan ambigüamente lo imposible. La ironía desde su capacidad de encubrimiento devela una retórica de la imprecisión, y un lenguaje figurado que camufla, detrás de un significado literal, una perspectiva crítica del mundo, específicamente sobre su organización. Este tropo relativiza el funcionamiento del poder e incluso los preceptos que legitiman su organización social y política; así, en la mayoría de los cuentos de *El caos*, dicho mecanismo provoca una risa perturbada como respuesta a lo inaudito, “un cierto malestar que se asemeja al miedo”.<sup>110</sup> Porque “La ironía –dice Jankelevitch– es la conciencia de la revelación a través de la cual, en un momento fugaz, lo absoluto se realiza y al mismo tiempo se destruye”.<sup>111</sup>

Como último punto sobre estas herramientas retóricas y estéticas en la escritura del argentino es preciso reconocer que su narrativa no proyecta un humor moralizante, aunque, sin duda, hay una postura ética. Al relativizar las fronteras de la realidad y, sobre todo, de las estructuras ideológicas de la sociedad, Wilcock se aleja de toda postura ejemplarizante, su humor –negro y corrosivo– no se interesa en promover la reformulación de cualquier

---

<sup>109</sup> M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 414.

<sup>110</sup> C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 21.

<sup>111</sup> W. Jankelevitch, *op. cit.*, p. 19.

sistema, sino en la transgresión de sus fronteras, es pues “un límite [que] abre violentamente a lo ilimitado”.<sup>112</sup>

### 2.3 LA VIOLENCIA

En el capítulo previo establecí una diferencia primordial en relación con el fantástico propuesto por Borges y el de Wilcock, a saber, la exposición de la violencia con la que nuestro autor construye su urdimbre literaria; de hecho, podría decirse que ésta es el eje que amalgama las historias de *El caos*. Por ahora no me detendré en los diversos matices que adquiere en el interior de los relatos seleccionados, sin embargo, es importante resaltar su preeminencia en tanto construcción narrativa.

Cómo y por qué se narra la violencia se ha convertido en debate de diversos estudios a lo largo del tiempo. Tales interrogantes no sólo representan un cuestionamiento estético alrededor de las obras, sino también ético que involucra, entre muchos elementos, el contexto de los autores. La violencia no es un tema literario *per se*, no pertenece a la ficción o a la imaginación de los escritores, sino que precisamente su inmanencia en el mundo la ha llevado a ocupar centenares de páginas; si ahora podemos hablar de la violencia en la literatura es porque ésta es irreductible en nuestra sociedad. En este sentido, toda obra se aproxima a la violencia desde distintas trincheras; el lenguaje, entonces, se convierte en herramienta ante la degradación humana y las fuerzas que la increpan, quizá como una forma de explicarla, de visibilizarla, o por lo menos, de nombrarla, porque “la

---

<sup>112</sup> M. Foucault, “Prefacio a la transgresión” en *op. cit.*, p. 128.

ignominia y el horror han quedado impresos en las palabras, por eso la batalla debe darse allí, en el seno del propio lenguaje”.<sup>113</sup>

La representación de la violencia que atraviesa los relatos del volumen se distingue de otras obras de corte fantástico, en gran medida, por su exceso. En el entendido de que todo acto violento conlleva la desmesura, nuestro autor la narra a través de la demasía, convirtiéndola en expresión –muchas veces repugnante– de la devastación humana.

En “La violencia en la literatura”, Federico Álvarez afirma: “la literatura refleja la violencia de la realidad, pero no es *en sí misma* violenta”,<sup>114</sup> desde la perspectiva de Álvarez, la literatura no puede considerarse violenta porque ésta no pretende la propagación de la barbarie en sus lectores, no obstante, la violencia en la narrativa de Wilcock no se delinea a partir de este parámetro, sino en el impacto que produce en sus receptores. En principio, la violencia descrita en múltiples escenas de sus relatos se correlaciona con horrores posibles dentro de la realidad, es decir, la tortura, la crueldad, el crimen, detallados en sus historias están en los márgenes de la vida cotidiana, empero, la exposición pormenorizada e incluso insidiosa de tales imágenes, repercute en el extrañamiento del lector. De tal forma, aunque la violencia narrada en *El caos* es consecuente con el mundo real, su manifestación se vuelve intolerable, tanto así que toma proporciones sobrenaturales, se convierte quizá en una irrupción de índole fantástica a falta de otro nombre para dominarla, sin que sea necesariamente irreal, pero sí ajena a la racionalidad.

El escritor de *El estereoscopio de los solitarios* asume la sobreexposición de la violencia como un artificio literario que, de nueva cuenta, mientras pugna por la renuncia a

---

<sup>113</sup> Gustavo Lespada, “Violencia y literatura/Violencia en la literatura”, en *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Teresa Basile (coord.), p. 45.

<sup>114</sup> Federico Álvarez, “La violencia en la literatura”, en *El mundo de la violencia*, Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), p. 409.

todo orden racional, también subvierte las fronteras de lo narrable. Desde el enfoque de V. Shklovski, Wilcock desautomatiza el lenguaje, da nuevos significados a las palabras y convierte cada escena en un territorio de desgarramientos dentro de la trama, pero también en el espacio textual.<sup>115</sup>

Cercano a los postulados de Artaud respecto al teatro de la crueldad, Wilcock aboga por la exhibición de los horrores para así transgredir las barreras de lo inimaginado, en *El teatro y su doble*, el escritor francés advierte que “la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen”.<sup>116</sup> Así, en la escritura del argentino no basta la insinuación ni la sospecha, porque la angustia se vive también en el despliegue, sin miramientos, de la violencia. Aunque cabe señalar que los personajes de *El caos* son, al mismo tiempo, víctimas y verdugos de la barbarie propagada en todos los ámbitos, la ignominia se manifiesta más como una indagación curiosa, casi infantilizada, que como un juicio ético respecto a sus protagonistas, con cuyo mecanismo literario se relativiza el acontecer de todo acto violento.

Ante la tentación del silencio, nuestro autor apuesta por una narrativa que sobrepasa los límites de lo confesable, da nombre a los tormentos, los hace visibles por medio del lenguaje y los transforma en materia literaria. En su caso, lo fantástico enfrenta al lector con lo insoportable de la realidad, arremete –incluso– contra el buen gusto y las formas

---

<sup>115</sup> V. Shklovski enfatiza la función del arte en la desautomatización del lenguaje, sólo a través de éste, los objetos pueden ser percibidos desde una dimensión totalmente distinta a la que son relegados en la vida cotidiana, así pues, es tarea del artista encontrar nuevas y múltiples formas de crear, a través de lo ordinario, una realidad distinta a cada objeto. “La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento [...] *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte*”. “El arte como artificio”, en *Antología del formalismo ruso*, p. 14.

<sup>116</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 96.

“correctas” de escribir respecto a algunos temas. En conclusión, perfila una poética en la que la transgresión incide en las “reglas” de la razón, de la literatura, pero sobre todo en cualquier manifestación de poder.

### III. “NADIE PUEDE SOPORTAR DEMASIADA REALIDAD”. ANÁLISIS DE LOS RELATOS

El título que he elegido para este capítulo corresponde a una de las afirmaciones del narrador del primer cuento, “El caos”; el enunciado completo dice lo siguiente: “Ha dicho un poeta que nadie puede soportar demasiada realidad; con un atisbo solamente, todo mi mundo metafísico se había subvertido” (p. 27). El poeta referido es T. S. Eliot, específicamente sus *Four quartets*, poema del que Wilcock realizó una excelente traducción. El protagonista del cuento parafrasea estos versos después de notar la inmanencia del desorden en su propia vida y en el mundo, así, dicha frase se convierte en emblema que guía su renovado universo, porque, en efecto, dentro de su caótica organización, la *demasiada realidad* es insoportable.

Esta premisa abarca la totalidad del volumen, sobre todo, problematiza el carácter fantástico de la obra a través de este exceso de realidad, entendido como un desborde de las leyes de la cotidianidad. Así pues, las varias transgresiones expresadas en *El caos* responden a la desmesura de lo conocido, a una exageración de lo real, en la que la violencia es inaudita pero, al mismo tiempo, ineludible.

Cabe mencionar que los relatos del libro no mantienen un vínculo directo entre ellos, por lo tanto, sería imposible definir una secuencia, porque a pesar de las similitudes que los entrelazan, su distribución es desconcertante, aunque no del todo arbitraria; esta organización nos lleva a uno de los principios físicos del caos: si en la termodinámica, la entropía propone el desorden en todo sistema vivo para ganar energía y eludir la muerte,<sup>117</sup> entonces, en *El caos*, la misma disposición de los relatos intenta seguir con este precepto.

---

<sup>117</sup> Véase nota 93.

Aunque considero necesario repensar el volumen como una unidad de sentido, debido a las particularidades de este trabajo, he decidido retomar nueve de los catorce cuentos que lo integran, en cuyos textos lo fantástico tiene distinto grado de preeminencia.<sup>118</sup> Si bien es paradójico buscar un orden dentro del caos, para el análisis de los relatos dicha tarea es esencial, por lo cual los relacioné fundamentalmente a partir de rasgos temáticos en común, así como en el empleo recurrente de algunos recursos literarios. Entonces, a través de este análisis intentaré establecer lazos entre unos y otros de manera que su estudio no excluya las muchas posibilidades interpretativas de la obra.

#### 1. CARNAVALES: LAS FIESTAS DEL PODER

El carnaval en sus raíces tradicionales está intrínsecamente ligado al caos; su efervescencia y fugacidad involucran siempre la transgresión a la cotidianidad y a las leyes que gobiernan el espacio ordinario, los cuales permiten el desdoblamiento de la comunidad en *otra*, donde todos los excesos son permitidos. En apariencia, el carnaval representa el mundo –un fragmento de éste– fuera del tiempo y de las reglas, empero, más allá del éxtasis y la catarsis social, este marco espacio-temporal se encuentra en función de una compleja ritualidad que implica un significado más profundo: la renovación del universo concebido.

El carnaval es parte de algunos textos emblemáticos de la literatura fantástica, basta recordar *El sueño de los héroes* de Bioy Casares, o “La escuela de noche” de Cortázar; tal referencia no es casual, por el contrario, se relaciona con la atmósfera propia de la fiesta, es decir, en un espacio donde todo puede pasar, lo fantástico se apodera de esa realidad ya de

---

<sup>118</sup> Es preciso acotar que tal unidad de sentido se refiere únicamente a la edición de *El caos* publicada por Sudamericana en 1974, versión que retomé para esta tesis; por lo tanto no contemplo los cuentos del epílogo de la reciente edición de *La Bestia Equilátera*. Esta decisión es de carácter metodológico, ya que, a pesar de que los relatos pueden atribuirse al género fantástico, corresponden a épocas distintas de creación, además, fueron incluidos *a posteriori* por Ernesto Montequin, y no como parte de la selección hecha por el autor.

por sí “asaltada”. Entonces, la inversión carnavalesca posibilita la contingencia de lo anómalo, sin que tal hecho represente, en principio, una ruptura con el orden, aunque es en el restablecimiento de la normalidad cuando lo inadmisibile se resignifica (como sucede en la novela de Bioy Casares). Para Rosemary Jackson, el fantasy –como define de forma general a las expresiones literarias que se oponen al realismo– mantiene un antecedente con la sátira menipea, la cual parte de la violación al orden mientras pone al descubierto las restricciones y tabúes de la sociedad. La sátira menipea manifiesta su vínculo con el carnaval, en tanto ambas expresiones desestabilizan los paradigmas del mundo y, consecuentemente “a través de este ‘desgobierno’ se permite un ‘cuestionamiento fundamental’ al orden social [que] urde acertijos metafísicos con respecto al sentido de la vida”.<sup>119</sup> En su estudio, Jackson reconoce la elisión de lo fantástico moderno respecto a sus raíces carnavalescas; no obstante, el carácter crítico del fantasy presenta ciertos vínculos respecto a la subversión señalada en la menipea, por ejemplo, el abordaje de algunos temas culturalmente velados.

Esta exploración de los límites entre el Yo y lo Otro convierte al fantasy en un universo que aspira a la *entropía*, o sea, al caos, al desorden, al grado cero de la materia indiferenciada que se identifica con la pulsión de muerte y con la noción de infinitud. Este acto de nombrar lo otro y de reconocerlo como no-yo para neutralizarlo como lo malo o lo amenazante de cada época y cultura, pero también a cada autor, que inscribe en el texto sus valores ideológicos y su concepción del orden social.<sup>120</sup>

De esta forma, la estudiosa enfatiza que la recurrencia en ciertas temáticas dentro del fantasy se determina por diversas circunstancias contextuales del autor, quien representa una especie de inconsciente colectivo que expresa las represiones del sistema; así, temas

---

<sup>119</sup> R. Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, p. 13.

<sup>120</sup> Pampa O. Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, p. 110.

como el canibalismo, la violencia, la sexualidad prohibida, responden a tales restricciones socioculturales que el escritor resignifica a través de lo fantástico.

Para este primer apartado, he decidido analizar tres relatos (“El caos”, “Felicidad” y “Casandra”) en los que el carnaval y/o su ritualidad se convierten en tópico fundamental para la confrontación de la realidad. Este cronotopo<sup>121</sup> dentro de la literatura wilcockniana abre paso a una atmósfera confusa que trastoca los arquetipos del orden y es ahí donde el suceso “imposible” ocurre.

En “El caos” somos testigos de la imposición de otro orden en el ya existente, todo esto urdido por un ser completamente extraño, aunque fuera de cualquier relación sobrenatural. La historia se resume en cómo el caos se apodera de una sociedad, resultado ya de entrada poco común, pero más extraño todavía cuando el desorden paradójicamente se convierte en el nuevo sistema que regula el acontecer de toda una población.

El narrador y protagonista del relato es un aristócrata recluido en su palacio bajo el cuidado de sus lacayos debido a sus variados impedimentos físicos: es casi ciego, casi sordo, extremadamente deforme y además sufre de constantes ataques epilépticos que lo mantienen postrado en una silla de ruedas, características que además metaforizan algunos de los aspectos más condenables de las figuras del poder.

Este personaje, cercano a lo grotesco, hiperboliza lo anormal, exacerba al cuerpo mismo y borra los límites para situarlo en una relación ambigua con el mundo. Inacabado y al filo de la muerte, su corporalidad subvierte la noción de un ser homogéneo y, a su vez, se expone simbólicamente en contraposición al ideal de cuerpo social dentro del contexto

---

<sup>121</sup> La categoría de cronotopo, acuñada por Bajtín, propone la relación entre tiempo y espacio en el análisis literario; desde su perspectiva, tales elementos son inherentes a toda obra, en tanto la configuran semántica y temáticamente. En el carnaval esta unión es indisociable, en su sentido más tradicional, se manifiesta como un tiempo y espacio fuera de las leyes cotidianas. *Vid.* Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Alfaguara, 1985.

histórico del autor; es decir, si en las políticas populistas del peronismo, la comunidad se convirtió en una masa indiferenciada, entonces, Wilcock descubre, a través de su deforme personaje, el descontrol. La ironía da la estocada final a su crítica al sistema, ya que, a pesar de las condiciones físicas del hombre, él mismo se “corona” como supremo gobernante de la nación que ha dispuesto: “Y yo, por mi parte, no encontré mayor dificultad, con el correr de los años y el acumularse de la experiencia, en resignarme a desempeñar el papel de gobernante justo, laborioso y progresista” (p. 36).

“Lo grotesco comienza allí donde la exageración toma proporciones fantásticas”<sup>122</sup> nos dice Bajtín, esta afirmación es interesante en relación con la *fantasticidad* de nuestro relato. En principio, desde las primeras descripciones del personaje, a todas luces inadmisibles en la legalidad cotidiana, se marca una especie de umbral a partir del cual el orden será reconfigurado, así, la yuxtaposición de su ambivalente condición física y su curiosidad filosófica, nos conduce por un orden, en principio, distinto. El enunciado que abre el relato es el siguiente: “Desde muy chico me atrajo la filosofía” (p. 7), tal información, a la luz de sus ya señaladas características físicas, convierte su interés en una parodia de la práctica de dicha doctrina, porque el personaje no puede leer “correctamente”, lee de costado, lo que sugiere una lectura deformada de los textos, lo cual relativiza el sentido de su educación filosófica:

Mi verdadera pasión ha sido siempre la metafísica [...] Me refiero al viejo problema teológico: ¿cuál es el verdadero sentido y cuál la finalidad del universo?

Hubiera podido, es cierto, conformarme provisionalmente con alguna de las tantas hipótesis que sobre este problema y sobre otros con él relacionados han formulado los filósofos [...] pero las teorías que yo conocía no me satisfacían, y hurgar en los libros buscando otras teorías no me resultaba tarea fácil, por una serie de circunstancias que sería largo enumerar; basta recordar, para no abundar en detalles, que soy

---

<sup>122</sup> M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 280.

extremadamente bizco de nacimiento, *lo que me obliga a leer de costado, es decir, con el libro casi al nivel de las sienas*, y en esa posición –como cualquiera puede comprobarlo haciendo la prueba– el puente de la nariz constituye un obstáculo a menudo insalvable para la lectura. (pp. 7-8. Las cursivas son mías)

Entonces, sus inquisiciones intelectuales se ven acometidas por esta primera circunstancia, de modo que su experiencia cognoscitiva es parodiada a partir de su propia corporalidad.<sup>123</sup>

Tras el retrato del personaje en las páginas iniciales, su indagación en pos de desentrañar las verdades del universo lo lleva por dos caminos: el carnaval y el éxtasis místico, los cuales evidentemente destacan por su oposición. Resulta intrigante que, como primera vía para resolver sus cuestionamientos metafísicos, nuestro protagonista decida probar suerte en una noche de carnaval, espacio que en sí mismo simboliza el revés del mundo. Durante el lapso de carnaval, que adquiere la condición de tiempo sagrado, las pulsiones humanas se desatan y los límites se aniquilan, por consiguiente, la transgresión se convierte en liberación catártica de los yugos sociales inherentes al orden. El carnaval posee un carácter ambivalente en cuanto tolera el desenfreno, el caos, pero, a su vez, conlleva el preludio del mundo renovado, como anota Roger Callois: “La fiesta se celebra de este modo dentro del espacio-tiempo del mito y asume la función de regenerar el mundo real”.<sup>124</sup>

La experiencia del protagonista a lo largo de esa noche es por demás insólita. La revelación metafísica a la que aspira no sólo no se produce, sino que su contacto con el pueblo le manifiesta la violencia y la desmesura propia del ambiente festivo, en donde él se convierte en blanco del éxtasis popular. Cabe resaltar que dentro de la ritualidad del

---

<sup>123</sup> Recurso notable en el cuento “El templo de la verdad”, en el que una vagabunda de aspecto repugnante se queda dormida en el centro mismo del Templo –que es en realidad un local de feria–, entonces, la Verdad se materializa en aquella grotesca mujer en un evidente gesto irónico. Este texto no será analizado en el presente trabajo, sin embargo es preciso aludir su semejanza respecto al tema antes señalado.

<sup>124</sup> Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, p. 114.

carnaval, la figura del Rey bufo es esencial y el incipiente filósofo es condecorado con este título, lo “coronan” con un gorro de cascabeles y “sobre los hombros un manto de tela ordinaria, a rombos rojos y verdes, con lo cual sin duda creían conferirme un honor” (p. 13). En el marco del carnaval, la coronación y muerte del Rey bufo es de suma importancia porque, al igual que en el caso del chivo expiatorio, su deceso contribuye a la transformación del mundo:

El rey es esencialmente un *conservador*, cuyo papel consiste en mantener el orden, la medida, la regla, principios todos que se desgastan, envejecen y mueren con él [...] Por eso su muerte inicia una especie de interregno de la *virtud eficaz* inversa, es decir, del principio de desorden y de exceso, generador de la efervescencia, de la cual renace un orden nuevo y regenerado.<sup>125</sup>

Durante la algarabía carnalesca, el sacrificio simbólico se fundamenta en lo que René Girard denomina la violencia “colectiva y fundadora”,<sup>126</sup> esto quiere decir que todos los actos suscitados en ese periodo son respaldados por la ritualidad propia de la fiesta, lo cual tiene como propósito integrar a la comunidad y, a su vez, dar paso a la circularidad característica del carnaval, un preámbulo para un nuevo orden que en el relato será impuesto –irónicamente– por el mismo rey al que se le da muerte.

Sé que me golpearon, tal vez sin querer; sé que me hicieron bajar del nicho y que al ver que no podía caminar, dos muchachos se apoderaron del cómico manto que me habían atado al cuello, cada uno de una punta, y así tirando me arrastraron por toda la plaza, con grandes muestras de hilaridad; sé que a continuación me echaron en la pileta de la fuente del Reloj, y allí seguramente perdí el conocimiento. (p. 14)

Para nuestro personaje, esa noche de paroxismo se convierte en una primera visión del universo a reconfigurar por medio de la violencia. Por razones tan azarosas como milagrosas se salva de la muerte en repetidas ocasiones, él no puede desaparecer, porque su

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 123

<sup>126</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 131.

persona implica la construcción del nuevo mundo reelaborado paródicamente a partir del desorden.

En este episodio resalta uno de los temas frecuentes en *El caos*, el canibalismo. Tras haberse librado de la multitud enardecida, el protagonista es capturado por un grupo de gitanos que lo sujetan en un asador, ante lo cual, reflexiona:

Me resultaba imposible descubrir, por más que escrutara las hoscas facciones de los gitanos, si se habían propuesto rendirme alguna especie de exótico homenaje, o sencillamente asarme para devorarme, siguiendo un rito bastante difundido entre ciertas tribus salvajes [...] Verdad que yo no era el rey de nadie, todavía; pero mi clarísimo linaje muy bien podía haberles inspirado esta peregrina idea (p. 15).

En el sentido que refiere el relato, el devorar al otro es el último grado de su apropiación. El canibalismo en la cultura occidental, en específico en el contexto latinoamericano, está vinculado con la dicotomía entre civilización y barbarie, el temor a la barbarie y la necesidad de dominar sus instintos primitivos:

[...] el canibalismo constituye una manera de entender a los *Otros*, al igual que la mismidad; un tropo que comporta el miedo de la disolución de la identidad, e inversamente, un modelo de apropiación de la diferencia. El *Otro* que el canibalismo nombra está localizado tras una frontera permeable y especular, llena de trampas y de encuentros con imágenes propias: el *caníbal* nos habla del *Otro* y de nosotros mismos, de comer y ser comido.<sup>127</sup>

Este acto se adhiere a la perspectiva de una violencia fundadora que da paso a la conformación de la comunidad, no obstante, en los cuentos de Wilcock, tal restablecimiento nunca se concreta. En “El caos”, el pasaje del canibalismo se interrumpe “casualmente” por una manada de cerdos que destruye el asador donde el protagonista se encontraba atado, hecho que representa su salvación, pero que, al mismo tiempo, a pesar de ser fortuito, nos revela la imposible comunión social. De tal forma, en las ficciones

---

<sup>127</sup> Carlos A. Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, pp. 14-15.

wilcocknianas, este tópico contraviene la unificación de la colectividad, más bien, la antropofagia se refleja como el último nivel de aniquilación del otro, tal y como se nos presenta en “La fiesta de los enanos” y en “Vulcano”. Aunque más adelante regresaré a estos relatos, en el primero, la tortura de los enanos hacia Raúl, el sobrino de Güendolina, llega al devoramiento: “a través del humo, Présule vio que Anfio se llevaba a la boca la mano exánime del muchacho, y de un mordisco le comía el dedo meñique” (p. 61), el canibalismo, entonces, pierde toda dimensión fundadora para dar paso a una violencia destructora. De forma análoga, en “Vulcano” el prisionero, quien ha sufrido todas las vejaciones posibles a cargo de los guardias, decide escapar de su tormento, empero, por un cúmulo de inconvenientes, sus captores lo encuentran y lo acusan de haberse comido a Vulcano, su guardia; con esta denuncia se despliega la noción arquetípica del caníbal, su peligrosidad en contraposición a la ley (el orden legítimo), sin embargo, a lo largo del relato se evidencia el absurdo del poder, bajo el cual el “bárbaro” no es más que un despojo humano resultado de la estructura penitenciaria. Según Karina Miller, el canibalismo en las ficciones de Wilcock pone al descubierto, por un lado, la insostenible organización de cualquier sistema, “la identificación social no crea orden social, sino caos”<sup>128</sup> y por el otro, la insuperable pérdida de la comunidad: “Cuando ya no queda nada –imposibilidad absoluta de orden o contrato social– el canibalismo es el lugar sin retorno. Punto de partida y de llegada a la imposibilidad de la comunidad”.<sup>129</sup>

Como ya se dijo, el carnaval es un motivo importante en la construcción de la historia, el acercamiento del personaje a la sociedad durante esa noche de efervescencia, resulta infructuoso, empero, en esta primera exploración, el protagonista entrevé el caos

---

<sup>128</sup> K. Miller, *op. cit.*, p. 149.

<sup>129</sup> *Ibidem.*

como única posibilidad para el ordenamiento del mundo. Tal antecedente revela en gran medida lo que vendrá después, anticipa la entrada en ese otro espacio en el que la anomalía se dispersa.

Tras su fracaso durante el carnaval, el protagonista se refugia en el éxtasis místico como segunda vía de exploración a su problemática filosófica, este camino, infructuoso de nueva cuenta, lo coloca otra vez al borde de la muerte, donde el azar parece jugar un papel de suma importancia. Una tarde mientras el hombre medita en la cima de una montaña, ésta se derrumba, lo que ocasiona también la caída del personaje, “¡Ah, quién se hubiera imaginado que en el instante mismo en que yo creía por fin desprenderme de la tierra, era la tierra la que se desprendía de mí!” (p. 20), la parodia a la “elevación” mística es evidente.

Entonces, el cataclismo que sitúa al protagonista en medio de la muerte, lo lleva a deliberar acerca de su intrascendencia:

Teniendo en cuenta que no dispongo de tanta libertad de movimientos como las personas a quienes la suerte ha concedido la prerrogativa de poder trasladarse de un lugar a otro con ayuda de las piernas; *teniendo en cuenta que en última instancia no soy más que un ser humano como los demás: débil, impedido, sordo y casi ciego, abandonado a la merced de las circunstancias*, una voluntad insegura plantada en un cuerpo inadecuado, una ilusión de orden y de existencia en medio de un caos de desorden y de inexistencia, un suspiro de la naturaleza, y para peor un suspiro incompleto, ¿qué probabilidades tenía de salvarme? (pp. 24-25. Las cursivas son mías).

“La muerte está ahí como única realidad”,<sup>130</sup> nos dice Camus. Las reflexiones de este personaje coinciden en muchos puntos con el existencialismo que en aquellos años, mediados del siglo xx, tuvo una gran difusión en América Latina. Wilcock retoma estas ideas en voz de su narrador y, como es constante en su obra, las reelabora a través de la parodia. Sus relatos encuentran ecos en el absurdo existencial, abordado principalmente por Camus. En la cita anterior, el protagonista asume y reconoce sus propias limitaciones, sin

---

<sup>130</sup> A. Camus, *op. cit.*, p. 76.

embargo, éstas, nos dice, corresponden al total de la humanidad, nadie está a salvo de su propia inexistencia. Así pues, tras asimilar la intrascendencia, aquel hombre accede a la develación metafísica:

Y en ese momento, [...] suspendido entre el cielo y los escollos en una gruta que hedía desesperadamente a pescado podrido, me pareció entrever una especie de verdad, una vislumbre de verdad, un pliegue por así decir de la túnica transparente de la Verdad que hasta entonces me había eludido. Y esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia [...] Eran, éramos todos caprichos, insensatas curiosidades, momentos del caos, relámpagos fugitivos de una conciencia igualmente fugitiva, cómicamente ilógica. (p. 25)

Esta revelación da paso a la gradual, pero violenta, imposición del caos como nuevo orden de su mundo. En *El mito de Sísifo*, Camus propone la libertad del absurdo, la cual implica, a grandes rasgos, que el ser al hacerse consciente de su finitud y de las barreras que moldean su vivir cotidiano, se libera y se desprende de tales limitaciones; “Abismarse en esta certidumbre sin fondo, sentirse en adelante lo bastante ajeno a la propia vida para acrecentarla y recorrerla sin la miopía del amante, ahí está el principio de una liberación”.<sup>131</sup>

En este relato, la postura ética del absurdo, entonces, confluye hacia una postura estética. Mientras el protagonista cae en cuenta del sinsentido del orden, el universo textual se reconfigura de una realidad anómala a la irrupción –fantástica– del caos. Como bien señala Torres Rabassa en el artículo anteriormente citado, lo absurdo puede devenir en fantástico, en tanto, ambos discursos problematizan la visión predominante respecto a las estructuras del mundo, impugnan “el orden de la realidad, instauran en su seno la trágica duda sobre su validez”.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>132</sup> G. Torres Rabassa, *art. cit.*, p. 189.

Como se ha discutido, lo fantástico pone en jaque los códigos bajo los cuales se prescribe la realidad, procedimiento llevado a cabo por el protagonista después de su tan preciada revelación; por consiguiente pretende superar a la nada a través del caos, convirtiendo su palacio en un templo consagrado al desorden, instante en el que el absurdo se hace presente. “Todo comenzó de la manera más infantil” (p. 27), nos dice el narrador. La repetición de vales hasta el hartazgo de los invitados o la sorpresa de encontrarse con objetos extraños en los bolsillos de sus abrigos, responden a métodos hasta cierto punto ridículos por subvertir el orden. Así, las travesuras del protagonista se presentan como experimentos “inocentes” –más que malvados– para expandir el caos.

Dentro de esta atmósfera, la dócil inmersión de la sociedad dentro de ese nuevo sistema es lo más insólito del relato. La aparente libertad propagada por una especie de carnaval perene, impulsa a la población a dejarse absorber por sus dinámicas y, así, enceguecidos por el desenfreno continuo, aceptan la conformación de “una nueva sociedad”. De esta forma, aquella imposición inexplicable del desorden puede entenderse como sobrenatural, casi fantástica; no obstante, resulta necesario repensar que tal planteamiento confluye con el “exceso de realidad” wilcockniano, es decir: potencia lo inimaginado, pero, al mismo tiempo, intrínseco a toda estructura social. Por tanto, en esta segunda parte del relato, la representación del poder cobra un papel fundamental y, a su vez, se convierte en uno de los temas cuestionados a través de lo fantástico.

En “El caos”, la endeble liberación conferida a aquella sociedad se materializa en el disfraz: “Uno de los primeros resultados de esta liberalidad fue que, por lo menos mientras se encontraban en mi casa, nadie era lo que había sido hasta el momento de entrar” (p. 31). El travestismo ofrece a los invitados la posibilidad de abandonar su *yo* inicial y alcanzar otra realización de sí mismos; según Roberto Da Matta, el disfraz admite el quiebre de las

fronteras impuestas por el orden, en consecuencia abre paso a la integración colectiva y a la anulación de los estratos sociales,<sup>133</sup> imagen que recuerda los mítines populistas de Perón. No obstante, tales decisiones no son autónomas en absoluto, el protagonista ha consolidado su palacio –e incluso las calles aledañas– como una nueva organización del mundo, así pues, los asistentes asumen otras personalidades de acuerdo con lo que él ha dispuesto, “los volvía cada vez más esclavos, más sumisos, más supeditados a mi voluntad” (p. 32); en este sentido, el protagonista ejerce su dominio a partir de lo que Foucault llama la “microfísica del poder” consistente en saber “cómo se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere”.<sup>134</sup>

Como sabemos, la violencia es inherente a cualquier régimen, por lo tanto, bajo el mandato del autoproclamado gobernante, las formas de dominio, justificadas a partir de la dispersión del caos, inician con las tímidas fechorías antes mencionadas, aunque poco a poco la agresividad se acrecienta; para Foucault, el ejercicio del poder comienza con las formas más arcaicas, más pueriles, más infantiles,<sup>135</sup> aunque posteriormente adquiera proporciones inconmensurables. La violencia, desde la perspectiva foucaultiana, *produce*, está en relación directa con la institución de un orden, –aunque en “El caos” se apela a su contraparte–, por consiguiente, el poder depende de ésta en tanto ambos elementos se legitiman. Asimismo, recordemos que toda cosmogonía precisa de la violencia en su aspecto fundacional, lo cual se refleja en el discurso del ahora soberano: “Tan es así que la historia de mis mistificaciones se confunde, en el curso de los últimos quince años, con la

---

<sup>133</sup> Cf. Roberto Da Matta, *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México, FCE, 2002.

<sup>134</sup> M. Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 160.

<sup>135</sup> M. Foucault, *Un diálogo sobre el poder*, p. 12.

historia de mi país” (p. 27).<sup>136</sup> Con esta afirmación, el autor devela que historia y poder se vuelven elementos indisociables en la construcción del mito patriótico.

El protagonista resuelve que la mejor forma de conseguir sus propósitos es presentar a sus huéspedes “una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre, para sumirlos en el caos” (p. 30), sin embargo, esta distorsión de la realidad gradualmente construye un orden cotidiano, en tanto, la irrupción fantástica se normaliza para los personajes, no así para el lector. Dentro de aquella incipiente sociedad, los huéspedes dejan de serlo y se convierten en ciudadanos, toman ciertas responsabilidades e incluso se coloca una capilla, un banco y un hospital, como marcas de su civilidad. Si en un principio se buscaba la renovación del orden a partir del caos, vemos cómo el desorden se torna en otra forma de ordenamiento, se devela, entonces, la falsedad de ambos sistemas.

Al final de la historia, tras la *deformación* del caos en orden, el protagonista tiene una importante revelación mientras observa “La danza de la muerte”:

Hasta ese día había creído ser yo el que conducía la danza, pero ¿quién me aseguraba que no fuera en realidad una presencia invisible, como tal vez lo era la muerte en el fresco medieval? ¿Acaso no era yo también una figura del fresco? ¿Quién, si no yo, era ese rey sentado en un trono al borde del abismo, a punto de precipitarse en el vacío, empujado por la misma multitud de sus cortesanos enloquecidos?

Y esa fiesta permanente de ficción y extravío que algunos días antes tan generosamente yo había decretado, ¿qué sentido podía tener sino el de un retorno a la vieja vida, rutinaria y al fin de cuentas ordenada, de antes? [...] *El caos era siempre el mismo; el viejo orden sólo se había llamado orden porque al hombre le encanta usar esa palabra, pero con un poco de buena voluntad también podía haberse llamado el viejo caos.* (p. 35. Las cursivas son mías).

El orden y el poder son sólo “vanos espejismos”, las pruebas de una realidad ya de por sí deforme y anómala, pero aceptada culturalmente. La intromisión de un orden distinto al

---

<sup>136</sup> Al respecto, Georges Balandier nos dice: “El mito se organiza y se desarrolla en función de la persona fundadora, jalando las etapas de su transfiguración”. (Balandier, *El desorden*, p. 27).

preconcebido puede vincularse, por ejemplo, con la amenaza de Tlön en nuestro mundo, o con el peligro de un zapallo que se apodera de forma paulatina del cosmos, para hacer una referencia a Borges y Macedonio Fernández; sin embargo, en el relato de Wilcock, el otro universo no es necesariamente algo imposible, aunque en sus mecanismos pueda parecerlo, sino que el autor apuesta por el caos como una forma de transgredir las leyes del mundo, sólo para descubrirnos que éste, ya es por sí mismo caótico. Ante esto, no hay salida, ni consuelo. Según Rosalba Campra, “en lo fantástico el choque se produce por dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria”.<sup>137</sup> “El caos”, umbral del volumen, nos propone que en este choque ni la realidad es tan estable, ni el desorden tan improbable; la paradoja se vuelve irresoluble, no existe orden sin caos, ni viceversa.

En “Felicidad”, los sentidos también se reconfiguran a partir de la fiesta carnavalesca. En este cuento, Carlos Trenti, el Prosecretario Honorario del Partido de Oposición Constructiva, es enviado a Colquetá durante dicha festividad para, en principio, salvar de la muerte a la Subdelegada Madame Souza, lo que implica su propio sacrificio en manos del pueblo. En esta historia, como sucede también en “El caos”, el autor enfatiza la vana ilusión del poder y, sobre todo, hace una crítica al papel de las masas en la legitimación de la violencia para, supuestamente, reconstruir y preservar el orden nacional. La realidad expresada en el relato es simétrica a la empírica, aunque poco a poco vemos cómo se desvirtúa hasta convertirse en un espacio de *aparente* sinsentido.

Un primer indicio de un mundo enrarecido se manifiesta en la insistencia del Secretario del partido para que Trenti viaje a Colquetá. Tras la negativa del prosecretario

---

<sup>137</sup> R. Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 159.

ante el “generoso” ofrecimiento de unas vacaciones a este “sitio histórico, pintoresco” (p. 79), el jefe revela las verdaderas intenciones del mandato:

–El domingo pasado –insistió el Secretario– el Comisionado Interventor del Partido Peronista pronunció un discurso *improptu* sobre un barril de la Cantina Justicialista de Colquetá, prometiéndole a la población que este año, en vez del muñeco tradicional, quemarían a un opositor, para expresar simbólicamente el ideal fundamental del Consejo Superior Unánime del Partido, que es como todos sabemos eliminar la Oposición.

–Si ya no queda nadie de la Oposición –observó Trenti [...]

–Quedamos nosotros, los Constructivos. Aunque votamos por Perón, el Consejo Superior ha decidido hace dos semanas declararnos Oposición; ayer llegó el telegrama. (p. 80)

En este diálogo sobresale el carácter oficialista de todo discurso político, inclusive, en la escritura del texto, los nombres de las instituciones son señaladas con mayúscula para otorgarles la misma distinción. No obstante, a través del párrafo citado, se evidencia la peculiar carga paródica de los relatos wilcocknianos; el alegato no es promulgado en un recinto oficial, sino en un cantina y encima de un barril, pero, sobre todo, la parodia de dicha imposición se muestra en lo ridículo de la orden: ante la falta de enemigos, es necesario crear nuevos en una representación “simbólica” del poder y la unificación del gobierno que, en este caso, remite directamente al régimen peronista.

La llegada de Trenti a la Comisaria de donde debe salvar a Madame Souza, lo convierte de inmediato en un prisionero; su detención, que nos recuerda lúcidamente *El proceso* de Kafka, lo transforma sin saber por qué en un condenado a muerte; ni siquiera él conoce a ciencia cierta los motivos por los cuales lo encierran, aunque una “revelación” onírica de la “imagen de la República” (p. 83), lo lleva a aceptar el desafortunado vuelco de su destino.

En este relato, la recuperación del carnaval como tiempo/espacio de permisividad absoluta, implica la justificación del crimen que cometerá la masa. Al igual que se narra en

“El caos”, la fiesta carnavalesca conlleva la violencia a partir de la ritualidad de ciertos actos intolerables en la vida ordinaria; de acuerdo con dicho planteamiento, el protagonista adquiere la significación de un chivo expiatorio con quien se pretende fortalecer y prolongar el orden.

La función del chivo expiatorio dentro de toda mitología consiste en la purificación de la comunidad a partir del sacrificio de una víctima a quien se le atribuyen los males sociales. En “Felicidad”, el ritual se reconfigura paródicamente a partir de la imposición del mito patriótico impuesto por el peronismo, “¿quién de nosotros no se ha sentido alguna vez consumir por el fuego del patriotismo?” (p. 86), le increpan a Trenti. Entonces, el papel del prosecretario como víctima propiciatoria está en función del poder ejercido por el Estado, sin embargo, esa hegemonía requiere de la manipulación de las masas para su legitimación:

La multitud siempre tiende a la persecución pues las causas naturales de lo que la turba, de lo que la convierte en turba, no consiguen interesarle. La multitud, por definición, busca la acción pero no puede actuar sobre causas naturales. Busca, por tanto, una causa accesible y que satisfaga su apetito de violencia. Los miembros de la multitud siempre son perseguidores en potencia pues sueñan con purgar a la comunidad de los elementos impuros que la corrompen, de los traidores que la subvierten.<sup>138</sup>

Así como apunta Girard, en el marco de la ritualidad festiva, la masa enardecida ejecuta la violencia en contra de lo que consideran amenazante para su sistema; empero, en el relato en cuestión hay una diferencia crucial, el señalamiento del “enemigo” está condicionado por el poder político como parte de un dispositivo de control, entonces, la colectividad se unifica desde el engaño nacionalista que les ofrece “la causa accesible” para desatar la violencia en contra de un solo hombre.

En el primer capítulo de este trabajo esboqué algunos de los rasgos más sobresalientes del populismo peronista, con ese antecedente me interesa resaltar que en

---

<sup>138</sup> René Girard, *El chivo expiatorio*, p. 26.

“Felicidad”, Wilcock propone un paralelismo entre la población de Colquetá y la sociedad argentina durante el gobierno de Perón; la dicotomía entre aliados y opositores es llevada hasta el extremo del absurdo para criticar los mecanismos políticos de manipulación, pero sin dejar de lado a la sociedad que los permitió.

Desde dicha perspectiva, Trenti simboliza el sinsentido alrededor de la configuración del opositor, él es elegido por causas tan ridículas como arbitrarias, sin embargo, dentro de la ritualidad carnavalesca presenta dos características esenciales: es rengo y extranjero, desde donde se le mire, Trenti es el *otro*. En *El chivo expiatorio*, Girard expone que tanto en sus manifestaciones más antiguas como en las persecuciones modernas, “cuantos más signos victimarios posee el individuo, más posibilidades tiene de atraer el rayo sobre su cabeza”,<sup>139</sup> en este sentido, la anormalidad física del personaje es un rasgo propiciatorio, el cual suscita las miradas extrañas de todos los pobladores, asimismo, el hecho de “venir de afuera” lo señala como el depositario de los prejuicios de la comunidad; así, su sacrificio a manos de la turba, –disfrazada y enmascarada–, refuerza el sistema peronista. En palabras del filósofo: “El transgresor se convierte en restaurador e incluso fundador del orden que ha transgredido”,<sup>140</sup> aunque en este caso, esa transgresión se fundamenta en la falsedad del aparato gubernamental.

Uno de los elementos más críticos en “Felicidad” es la alusión paródica a la conformación del mito patriótico, el cual requiere necesariamente del enajenamiento de la sociedad, ésta debe estar convencida de su legalidad:

Nada de sentimentalismos, por favor. Después de todo, si ha accedido a colaborar con nosotros en una de las páginas de la historia más hermosas, más fervorosas de la Provincia, no es el momento de personalizar sentimientos tan universales como el patriotismo. Usted, yo, cualquier otro

---

<sup>139</sup> R. Girard, *op. cit.*, p. 36.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 59.

podría haber sido elegido. Frente a la majestad de una Nación, ¿qué es, qué vale la masa anónima que la compone? Cero, ni más ni menos que cero. (p. 86)

La masa se unifica y pierde toda individualidad porque los discursos totalitarios anulan las diferencias como parte de sus dispositivos de coacción; empero, el caos no se aleja de su funcionamiento, vive en sus cimientos. De este modo, Wilcock materializa el desorden, sobre todo en el carnaval, para después proyectarlo en el asesinato.

Por lo tanto, el mayor extrañamiento en “Felicidad” no es el ambiente festivo que logra abstraer a la sociedad, sino la muerte de Trenti. Al igual que sucede en “El caos”, donde la festividad antecede la imposición del desbarajuste; en este cuento, el carnaval consiente una atmósfera idónea para el desfogue de la violencia, reflejada más en la aceptación del personaje en cuanto al vuelco de su destino, que en el mismo instante de la muerte. En este sentido, las respuestas para entender el proceso bajo el cual Trenti accede a dicha fatalidad marcan una ambigüedad en cuanto al realismo del relato, abren una brecha entre los posibles: Por un lado, antes del desfile a través de la provincia, el protagonista es revisado por un médico que lo inyecta para el dolor de muelas, tal medicamento lo deja exánime y sumiso, incluso durante el recorrido necesita ayuda para moverse, porque sin darse cuenta, él se ha convertido en el muñeco que encarna al dios Momo. Por el otro, la efervescencia de la colectividad inunda a Trenti, tanto así que se asume como portador del símbolo de unidad patriótica:

—Querido público —se decidió por fin el sacrificado, recobrando, quizá por influjo de la emoción, el uso perdido de la palabra—, agradezco conmovido esta manifestación de afecto a mi entender inmerecida, y antes de rematar la fiesta *quisiera confesarles que éste ha sido el día más feliz de mi vida*, y que nunca sentí como en este momento el lazo indisoluble que me une a mis conciudadanos, ya sean de mi pueblo o de cualquier otro pueblo o ciudad de esta vasta tierra bendita y bienamada que me dio el ser... (p. 93. Las cursivas son mías).

El título del relato cobra sentido en estas líneas, se descubre la “felicidad”, aunque una felicidad amarga, e ilógica. Así pues, para entender la actitud de Trenti, quien va de la negación a la alegría ante el sacrificio, debe tenerse en cuenta que la droga suministrada abre paso a la construcción de otra realidad, en la cual el entusiasmo nacionalista se potencia hasta lo absurdo.

Wilcock lleva al extremo el discurso patriótico y a partir de éste resignifica el destino en su personaje. En contraste con lo que propone Borges en “El sur”, pues la oscilación del destino conlleva la dignificación de Dahlmann, para Trenti, su devenir se reformula no como una posibilidad, sino como la exigencia de la patria, imagen ya revelada días antes en sueños. La muerte lo torna en símbolo nacional y lo “libera” de la masa anónima, pero ésta no deja de ser absurda e inexplicable; postura en la que el autor descubre cómo las dinámicas del poder interfieren en la conciencia del sujeto.

“Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo –apunta Roas– es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad”,<sup>141</sup> la narrativa de Wilcock, cercana a esta idea, abreva de los paradigmas de la realidad y toma sus aspectos más ilógicos, más arbitrarios, sin que éstos escapen de su contrapunto real.

Para cerrar este apartado, he incluido dentro del análisis “Casandra”, relato en el que es posible encontrar algunos de los aspectos hasta aquí expuestos, tales como las dinámicas del poder y su legitimación social. Este cuento reelabora paródicamente el mito de Evita al abordar la inexplicable fascinación alrededor de una mujer capaz de convertir a sus adoradores en “esclavos de sus esclavos, o inválidos, o ciegos” (p. 160).

---

<sup>141</sup> D. Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 37.

“Casandra” fue publicado en 1956 en el diario *La prensa*, cuatro años más tarde de la muerte de Eva Perón. Por aquellos años, Argentina todavía vivía bajo el dominio del peronismo, Evita es identificada como una especie de redentora, luchadora incansable y defensora de los “descamisados”, quien logró redefinir las relaciones entre el poder y el pueblo.

En el relato en cuestión, además de la esposa de Perón, Wilcock retoma el mito de Casandra, sacerdotisa de Apolo, a quien se le concedió el don de la profecía, pero debido a su traición amorosa, el dios la condenó a la incredulidad de su pueblo, convirtiéndola en una charlatana. Estas dos referencias, la primera intertextual y la segunda política, son hiperbolizadas y, a partir de ellas, construye al personaje de su texto, “una pobre vagabunda (a veces ignorada, a veces escupida, insultada y apedreada)” (p. 162).

El culto a Casandra es el tema sobresaliente del relato, ninguna explicación parece resolver la atracción que ella suscita, “¿Cuál es el origen [...] de este enajenamiento universal que impulsa a los hombres a abdicar de su destino ante el ruedo orlando púrpura de Casandra? [...] ¿no nacerá acaso de un íntimo repudio de la justicia, de un afán eterno e intermitentemente resurgente de injusticia y desorden [...]?” (p. 166). Casandra, en primera instancia, es la máxima expresión del azar, de una voluntad indescifrable, nadie puede anticipar su siguiente movimiento, lo que la hace más peligrosa. No anhela tesoros, “sólo goza con el poder, con la arbitrariedad” (p. 165). El episodio de las bufandas es el más claro ejemplo de sus contingentes designios:

Casandra ve a un suplicante de bufanda colorada; exclama: ‘¡Qué linda bufanda!’, y ordena que entreguen una suma fabulosa de dinero al elegante. Corre la voz, hombres mujeres se presentan ante ella sofocados de bufandas coloradas, pero sin éxito; el primero pierde las uñas, la segunda las cejas, el tercero un diente; después de un tiempo, se sabe que Casandra ha declarado en una conferencia de prensa que aborrece las bufandas, que odia el colorado; y el furor de las bufandas pasa. (pp. 164-165)

Así, el desorden y lo absurdo rigen las decisiones de aquella mujer, elementos que se convierten en miedo y atracción ante sus súbditos, quienes hasta cierto punto, normalizan sus caprichosos mandatos, de este modo, su caracterización hace explícita la arbitrariedad del poder y los mecanismos de control hacia las masas. No obstante, es preciso resaltar que Casandra no es designada azarosamente como “rectora suprema” (p. 162) de aquella ciudad indescifrable, son sus cualidades de “intrigante”, las que le permiten su ascenso, por lo tanto, como así lo infiere el narrador, la caracterización de “inofensiva” vagabunda es su primera estrategia; “¿no es improbable que una habilísima intrigante escogiera ese método al parecer tan inconducente para conquistar su predominio actual? [...] ¿no es natural que para lograr ese fin inaudito utilizara métodos que por fuera deben parecer inauditos?” (p. 162). En esta posible respuesta al poderío del que ahora disfruta Casandra hay una relación extratextual y una fuerte crítica a la consagración de Evita; Wilcock descubre en la esposa de Perón a una virtuosa estratega que aprovechó la posición privilegiada de su compañero –representado en el relato como el Arconte de Entretenimientos– para erigirse como emblema de una gran parte de la sociedad argentina, “porque nadie ignora que Casandra sería capaz de cualquier extravagancia con tal de llamar la atención” (p. 161), así, en un interesante artificio ficcional, el autor despoja a la mujer histórica de toda carga pasiva, la desacraliza y la revela terriblemente astuta, como indescifrable.

De la misma forma en que procede el excéntrico filósofo de “El caos”, el método de esta pitonisa consiste en la imposición del desorden: “‘Casandra es inagotablemente poderosa porque es inagotablemente injusta.’ Sabe (o procede como si lo supiera) que el menor destello de lógica, el menor gesto de coordinación ofrecería un punto de apoyo a los ansiosos ataques de los que sueñan con dominarla” (p. 164). De nueva cuenta, el caos juega

un papel fundamental en la legitimación del poder; si Casandra es incierta en sus designios es porque el azar es todavía más peligroso que cualquier ordenamiento.

Dentro de la propuesta estética de Wilcock, la violencia y la corporalidad están intrínsecamente ligadas, el autor transforma el cuerpo textual en un espacio de enfrentamiento, en el cual es imposible “no sentir el horror de las situaciones narradas”.<sup>142</sup> Esta mujer irrumpe en la cotidianidad de los habitantes y poco a poco se consagra como proveedora de las más extraordinarias dádivas que al mismo tiempo pueden convertirse en atroces castigos,<sup>143</sup> de modo que su consagración se refuerza con el recibimiento de ofrendas brindadas con el cuerpo de sus adoradores:

La franquicia concedida fue la siguiente: que los suplicantes insolventes pudieran pagar con castigos y torturas corporales. Algunos creyeron que esta novedad reduciría el número de suplicantes, porque era previsible que Casandra se complacería en distribuir heridas, dislocaciones y aun crucifixiones con la misma serenidad que antes distribuía la miseria y la opulencia. De ningún modo; disminuyó, es verdad, el número de suplicantes adinerados, al comprobar que ciertos castigos equivalían a la deshonra o a la muerte; pero surgió una muchedumbre de pobres, los que no tenían nada que perder, salvo un cuerpo habituado a la desdicha. (pp. 165-166)

En este párrafo se evidencia el carácter crítico del relato respecto a las clases sociales, lo anterior se relaciona con el sector que apoyó al gobierno peronista, los descamisados, “los cabecitas negras” defendidos por Evita; así, en la reelaboración del mito dentro del cuento,

---

<sup>142</sup> Daniel Balderston, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 49, 1983, p. 743.

<sup>143</sup> Esto mismo se lee en “La lotería de Babilonia” de Borges. En dicho relato, la Compañía –que bien puede corresponderse con Casandra– se encarga de premiar a la población de acuerdo a las infinitas probabilidades de la lotería, premios que veladamente se transforman en tortura sin que la ciudadanía muestre resistencia, peor aún, los aceptan dichosos como parte de su normalidad: “Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional.” Jorge Luis Borges, “La lotería en Babilonia”, en *Cuentos completos*, p. 130. Es innegable que también podemos tejer lazos entre este relato y “El caos”.

“Casandra, más que madre de los trabajadores, es un Saturno que devora a sus hijos para mantenerse en el poder”.<sup>144</sup>

Un aspecto a analizar dentro de este relato es el papel del narrador y su familia. Es interesante que todos los cuestionamientos respecto al culto hacia Casandra provengan de su parentela (su padre, sus hermanos, su cuñado, su novia, su madre), lo cual, como señala Carina González, desmarca a esta familia de dicho fervor y, aunque nadie consigue estar de acuerdo con respecto a los orígenes de la sibila, todos mantienen juicios en torno a dicha mujer, lo que sugiere que ellos encarnan la oligarquía confrontada por el peronismo.

En el texto, el narrador y su familia asisten de forma lejana a la patética representación del poder de Casandra, “A veces, cuando nos reunimos todos los parientes para celebrar algún acontecimiento, nuestra única diversión [...] consiste justamente en quedarnos mirando en silencio y durante horas enteras, [...] los cinco caminos por donde bajan tumultuosamente las multitudes hacia la gruta” (pp. 166-167); ellos son meros espectadores del absurdo, pero, al mismo tiempo, son actores conscientes de los horrores que le deparan a cualquiera que pretenda subvertir ese poder, así lo reconoce el narrador: “Nuestro país se rige mediante leyes muy estrictas; puede decirse que todo acto cuyas proyecciones emerjan del círculo familiar es juzgado, ya sea por el tetrarcado o por la opinión pública” (p. 166), ante esto, es mejor mantenerse a salvo de la “vergüenza del castigo” porque “Los parientes saben que son una diferencia sin poder hegemónico, temen no sólo el debilitamiento de una posición hasta entonces privilegiada, sino la saña de la venganza [...] los parientes asisten a una toma que es de la nación entera, mientras se mantienen atrincherados en su bien conservada distancia de lo vulgar”.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Carina González, *Contra la comunidad...*, p. 107.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 109.

Este relato nos enfrenta, a través de la parodia, con la construcción del orden político, devela su falsa y despótica imposición. En la historia, Casandra funge como símbolo del azar que estructura todo sistema social, pero, que mediante el insistente cuestionamiento del narrador, es desnaturalizada. En tal procedimiento literario, el autor esboza la extrañeza de índole fantástica respecto a una mujer fuera de toda convención; aunque la pitonisa no es un ser sobrenatural, la mirada del narrador la devela –casi– como un monstruo capaz de las mayores atrocidades. De lo anterior, emerge una perspectiva crítica respecto a las dinámicas del poder, pero, sobre todo, a la legitimación servil de la comunidad ante dicha coerción. En los relatos antes analizados, el desorden no sólo se vuelca en la cotidianidad para los personajes, sino que su inexplicable naturalización desestabiliza todo orden existente, así pues, confronta al lector con lo absurdo de su realidad.

## 2. EL HORROR DE LA CARNE

“La violencia es cosa de cuerpos humanos; de cuerpos que esperan lo inesperable”<sup>146</sup> escribe Salvador Elizondo, palabras que encuentran gran resonancia en la escritura de Wilcock. En *El caos*, la violencia es indisociable de la corporalidad, no sólo como testimonio de su arrebató, sino como génesis que pone al descubierto los instintos más inmediatos del ser humano.

Toda violencia es discontinuidad, es decir, una fractura que, a su vez, irrumpe en lo cotidiano; en los cuentos del volumen, específicamente en “La fiesta de los enanos” y “Vulcano”, este ímpetu se materializa en la crueldad y la tortura, prácticas que sitúan al

---

<sup>146</sup> Salvador Elizondo, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 57.

lector en el presente de su realización, instante que va más allá del efectismo porque sugiere la contemplación –dolorosa– de una violencia intrínseca a lo real.

Antes de detenernos en el análisis de los relatos, vale la pena establecer algunas pautas que permiten comprender la crueldad en tanto artificio literario en los cuentos señalados.

La crueldad es una forma de exceso, desmesura constante en la narrativa wilcockniana. Su representación no es fortuita, pero más allá del carácter meramente espectacular que la rodea como, por ejemplo, en las obras *gore*, Wilcock construye una propuesta estética que involucra una postura ética, porque “[la crueldad] es ética en cuanto pone en tela de juicio verdades en las que creemos firmemente, no tanto porque tengamos pruebas o indicios sólidos de ellas, sino porque necesitamos creer en algo”;<sup>147</sup> esta perspectiva ética no significa la denuncia del mal, la crueldad generalmente transgrede de forma sutil –o explícita– los bandos, sino que propicia el enfrentamiento del lector o el espectador con su propio ser y con su realidad; entonces, cuestiona su acontecer, pero sin formular un juicio moralizante o dicotómico, porque esa labor se reserva a la interpretación.

Un parteaguas importante en la concepción de la crueldad en la literatura es sin lugar a dudas el Marqués de Sade, sus textos ha sido calificados como perversos, pero, más bien, son peligrosos no sólo por la demostración de los más terribles actos de inhumanidad (violaciones, sadomasoquismo, tortura, etcétera), sino porque el desfogue violento permea a todos los estratos sociales y políticos, no hay nadie a salvo, ni siquiera el lector, quien se deleita horrorizado ante las imágenes más atroces e ilícitas. La referencia a Sade, en cierta forma, da algunas pautas para esclarecer la complejidad de la estética wilcockniana, sin

---

<sup>147</sup> José Ovejero, *La ética de la crueldad*, p. 62.

embargo, hay otro escritor y cineasta fundamental ubicado en el intermedio de ambos: Pier Paolo Pasolini.

La película *Salò o le 120 giornate di Sodoma* se estrenó en 1976 sólo dos años antes de la muerte de Wilcock y, curiosamente, dos años después de la publicación de *El caos*. Hasta este momento desconozco si hubo algún vínculo entre dichos autores para esta cinta, lo cierto es la fuerte amistad que los unió desde la llegada del argentino a tierras italianas.<sup>148</sup> La alusión a *Salò*, aunque puede resultar anacrónica para el análisis de los cuentos, me parece fundamental porque confluye con el uso de la crueldad como una herramienta de subversión y desarticulación para, en este caso, el espectador; en dicha cinta, muchas escenas nos llevan a cerrar los ojos ante la exposición de una violencia atroz, de aparente sinsentido, provocando no sólo el horror intelectual, sino un horror perceptible en el propio cuerpo. En este sentido, las torturas y vejaciones padecidas por el grupo de jóvenes que integran ese harem a cargo de las más eminentes fuerzas institucionales (la religión y la política), los convierte en objetos de deseo, un deseo abyecto y perverso, que provoca el desconcierto del espectador; si no hay salida para los personajes, tampoco existe alivio para quien observa. La película, al igual que los relatos de *El caos*, se diluye en un banquete de atrocidades difíciles de nombrar, al cual hemos asistido.

No obstante, tras el encuentro con esta barbarie es imposible permanecer ajeno, las sensaciones corporales que desata la cinta, de inmediato se convierten en cuestionamientos sobre la ficcionalización de la violencia, entonces, se devela que tal representación forma parte de nuestra realidad; “los libros [en este caso películas] crueles –nos dice José Ovejero– son aquellos que niegan la sumisión a la banal dictadura del entretenimiento,

---

<sup>148</sup> Además de otras colaboraciones mutuas, en la película *El evangelio según San Mateo* (1964), Wilcock hizo una aparición estelar como Caifás, el sacerdote encargado en condenar a Cristo.

aquellos que nos obligan a cambiar, si no de vida, al menos de postura, que nos vuelven incómoda esa en la que estábamos plácidamente aposentados en nuestra existencia”<sup>149</sup>.

“La fiesta de los enanos”, segundo relato del volumen, nos posiciona en una atmósfera por completo diferente: un departamento en la calle Solís, en Buenos Aires; un sitio que podría ser cualquiera, pero que igualmente encierra un universo insólito.

La narración involucra a dos enanos eunucos, Présule y Anfio, quienes viven al servicio de Güendolina, una vieja viuda que transcurre su apacible vida enclaustrada en su hogar con la única compañía de sus sirvientes. Dentro de la historia, hay una rutina impuesta después de la muerte del señor Marín; la casa mantiene un orden en donde todos los elementos provienen de los lugares menos esperados: un comedor de nogal traído de Francia, un aparador barroco, una estatua de un indio a caballo, y el mármol vetado de Italia, estos curiosos detalles en la decoración del departamento nos introducen en un ambiente cosmopolita y europeizante, pero también, en un espacio que se aleja de cualquier referencialidad geográfica, en el que cada elemento se yuxtapone a los demás y, en su conjunto, proponen un lugar *otro*, una heterotopía, tema en el que me detendré más adelante en este capítulo.

Así pues, en tal cotidianidad, Présule, “el más inteligente e instruido de los dos enanos” (p. 41) tiene un atroz presentimiento:

A pesar de su reducida experiencia del mundo, no ignoraba que la calma y la relativa felicidad que las semanas, los meses y los años les deparaban con tan homogénea regularidad, no eran más que un respiro provisional concedido por el destino [...] No ignoraba que el mundo exterior está poblado de fuerzas incontrolables, influencias que por su misma inocencia no merecían ser llamadas malignas, pero que son de todos modos capaces de hacernos mucho más mal que una hueste de demonios (p. 41).

---

<sup>149</sup> J. Ovejero, *op. cit.*, p. 72.

Esta previsión de una fuerza que desintegre su confortable mundo se cumple tras la llegada de Raúl, el sobrino de Güendolina, quien al quedar huérfano es enviado con su único familiar. De forma similar a lo que ocurre en “El huésped” de Amparo Dávila, Raúl se convierte en un intruso en la vida de los enanos, quienes no pueden tolerar su presencia ni sus “terribles” actos, como cuando el muchacho invita a jugar a Présule “–Lindo enanito, ¿jugamos?”, le comenta el chico, “Al enano se le erizaron todos los pelos de la frente; ante la humillación sólo atinó a huir, refugiándose en el vestíbulo” (p. 45). Pese a que el adolescente es bien portado y no manifiesta ninguna extrañeza en la vida de los tres habitantes, para los sirvientes, la residencia de Raúl en aquel espacio tan suyo, perturba su rutina, se transforma, en cierto sentido, en un ser sobrenatural que irrumpe en su armonía, a la cual les será imposible retornar.

Después de la terrible “humillación” de la que Présule se siente víctima por parte de Raúl, el enano resuelve matarlo, aniquilar al intruso, y considera al acto sexual como la mejor opción; “Recordaba haber leído en un opúsculo escrito por un jesuita, una verdadera autoridad en la materia, que la insistencia del pecado solía provocar las más serias enfermedades en el organismo, desde el cáncer hasta la tuberculosis” (p. 47). Para convencer a Güendolina de llevar a cabo este procedimiento, los enanos montan una sesión espiritista, a través de la cual Anfió se hace pasar por el señor Marín, y le impone a su viuda procurar a su sobrino como a él mismo: “–Por obra de la metempsicosis, mi espíritu se ha alojado en el cuerpo de Raúl [...] Por lo tanto, debes tratarlo como si fuera tu marido” (p. 49), en este “simulacro del simulacro” termina el segundo apartado de “La fiesta de los enanos”.

La división en capítulos en este relato puede leerse como actos dentro de una representación teatral, hecho sugerido sobre todo por la atmósfera en la que se encuentran

los personajes, un montaje escénico. Por ejemplo, la iniciación sexual de Raúl, por ende la consumación del incesto, se comete en un escenario predispuesto por Présule quien, tras bambalinas, “observaba la escena como un director de teatro observa a sus actores el día del estreno” (p. 51). En la escenificación del acto sexual, así como en el suplicio a Raúl, entramado en el último apartado, los lectores participamos de los hechos como un *voyeur*. Nuestra mirada accede hasta el rincón más íntimo de las habitaciones (la de Güendolina durante el coito y la de Raúl en la tortura) mientras contemplamos cada uno de los sucesos con la terrible fascinación de quien se cubre los ojos con las manos, pero al mismo tiempo las abre para ver entre sus huecos.

“La crueldad y el erotismo –nos dice Bataille– se ordenan en el espíritu poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido”.<sup>150</sup> Esta idea articula las dos escenas más incómodas dentro del relato, en principio, la del acto sexual y, después, la de la tortura. Para comenzar por el incesto, es sabido que esta práctica escandaliza incluso a las mentes más liberales, el tabú respecto a tal hecho no es fortuito, se han abonado razones antropológicas, religiosas, morales y científicas del porqué el incesto es censurado en toda sociedad. Según Bataille, las prohibiciones tienen como origen el deseo, un deseo que atenta contra el orden, de este modo, la prohibición se instaura como una forma de restringir la violencia que pone en peligro cualquier estructura,<sup>151</sup> el incesto, entonces, amenaza con el desorden sobre todo a las leyes reproductivas y también el sistema social, porque las prácticas del erotismo entre miembros de una misma familia rompen con la idea arquetípica de relaciones sociales y familiares.

---

<sup>150</sup> George Bataille, *El erotismo*, p. 84.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 59.

Durante el acto sexual, nos enfrentamos sin tapujos ante la descripción de los cuerpos, mientras el de Güendolina manifiesta la degradación, el de Raúl, apenas un adolescente, expresa el asombro de la iniciación, lo cual repercute en un encuentro incómodo, incluso violento, para el lector:

Suavemente acariciado por el peso muelle de los largos senos y el del vientre acolchado, Raúl se abandonó al placer natural de la situación; se sentía flotar en el aire, como en un sueño, suspendido sobre miríadas de mariposas que insensiblemente lo elevaban hacia el cuerpo de su tía. La momia desgredada sonreía, repitiendo en voz baja palabras sin sentido. (p. 51)

Para Bajtín, la vejez es una de las encarnaciones más recurrentes sobre lo grotesco, porque estos cuerpos muestran más que otros su desborde, así como su cercanía con la muerte. La descripción de esta unión sexual resulta grotesca también por el encuentro de la vida y la muerte, mientras Raúl es joven y vigoroso, su tía exhibe la degradación física; ambos cuerpos están al límite, por tanto, su unión ofrece una imagen que desafía los paradigmas de la sexualidad.

Como apunta el autor de *El erotismo*: “No existe prohibición que no pueda ser transgredida”,<sup>152</sup> así pues, el incesto significa uno de los atentados fundamentales contra el orden dentro de la historia. Desde ese primer encuentro, Raúl destierra a los enanos de la que antes fue su habitación, los aleja, por ende, de su Circe y de “su gruta encantada” (p. 47); tras este acontecimiento se instaura un nuevo ordenamiento dentro de aquella casa, la señora Marín había sido sacudida por “un cataclismo interestelar” (p. 52) que la había desviado de su órbita y no sólo a ella, sino también a los enanos, “¡Adiós conversaciones, adiós brillantes comentarios, adiós noches de verano lentamente saboreadas!” (p. 53). La castración de los enanos es suplida por el deseo y la fuerza sexual; el intelecto pierde

---

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 67.

terreno frente a la seducción de la juventud y del engaño (Raúl es muy parecido al difunto marido de la mujer), elementos que envuelven una fuerte crítica dirigida, sobre todo, al peronismo, que en su momento se presentó como la renovación a los discursos políticos arcaicos, lo cual, posicionó a un joven militar como presidente de la nación, Juan Domingo Perón; es decir, la juventud y la fortaleza en oposición a una fracción conservadora y oligárquica argentina, representada por José P. Tamborini.<sup>153</sup>

Hay un aspecto muy interesante que no puede pasarse por alto, Raúl es de procedencia indígena. Desde su llegada, es descrito con una “fuerte tonada catamarqueña” (p. 43) y, más adelante, para los enanos representa “ese marciano negruzco descendido de las fabulosas provincias del norte” (p. 45), en estos primeros indicios que anticipan la ruptura provocada por Raúl, se denota la diferencia respecto a los enanos, ellos, pese a su ambiguo origen entre humano y animal, “se distinguían por el eclecticismo de su conversación [...] y también por su buena educación” (p. 38), de cierta forma, su compañía encarna una presencia culta para Güendolina; contrariamente, Raúl es visto como un invasor de aquel orden, como el indígena que ha llegado para arrebatar los privilegios de la oligarquía. En una interpretación política de este relato, Güendolina representa el papel de la patria a quien el poeta reclama en “De un argentino a la República”, citado en el primer capítulo de esta tesis. Así, la viuda, la Patria, desiste de las largas conversaciones con los enanos, del placer intelectual, para sumirse por completo en el placer sexual que encuentra en su sobrino, en la seducción de un nuevo orden.

Ahora bien, la escena de la tortura a Raúl es una de las más terribles en el volumen, provoca casi el rechazo a continuar la lectura, este procedimiento, tan bien logrado por el

---

<sup>153</sup> Para un estudio pormenorizado sobre la relación de entre sexualidad y política en este relato, véase: Carina González, “La Fiesta peronista” en *Contra la comunidad...*, pp. 110-121.

autor, tiene una mediación de suma importancia: el narrador. Si a lo largo del cuento anticipamos que la focalización se proyecta hacia las emociones y sentimientos de Présule y Anfio, durante el sacrificio del joven, este hecho se potencializa, acrecentando nuestro asombro; la escena es narrada con extremo detalle, con una desconcertante naturalidad e incluso con inocencia y curiosidad, casi como en un cuento infantil:

Présule no quería dárselo [el soldador]; tanto insistió y tironeó sin embargo su compañero, que finalmente le concedió permiso para que él también le hiciera un dibujo sobre el vientre de Raúl. Con una sonrisa angelical en los labios, Anfio trazó sobre la piel tersa y morena una carita provista de ojos, nariz, boca y orejas. Cuando terminó, el muchacho se había desmayado. (p. 61)

Durante la fiesta de los enanos en torno al desollamiento del adolescente, el narrador se aleja de cualquier juicio moral a sus acciones, esta técnica narrativa de Wilcock manifiesta, por un lado, lo real de la crueldad, su inmanencia en la sociedad, por el otro, involucra al lector en ese atroz festejo, no lo libera frente a la violencia; es decir, a lo largo del relato, se borran las dicotomías, así pues, no hay bandos, por lo tanto, tampoco hay razones “lógicas” que auspicien esa crueldad, lo único que permanece es nuestra mirada ante un hecho injustificable, como lo es todo acto cruel, en el que también participamos; en palabras de Ovejero: “A menudo el aspecto subversivo de la crueldad es que cambia el foco: lo retira del objeto y lo vuelve hacia el espectador”.<sup>154</sup>

En “La fiesta de los enanos” se expone la transgresión de un cuerpo, se muestra, asimismo, la fragilidad de nuestro contacto con el mundo, si la piel es la única barrera que nos mantiene a salvo, a través del descuartizamiento de Raúl nos hacemos terriblemente conscientes de ello:

Como embriagado por el olor a pelo quemado, Présule pasaba el soldador del cabello a las cejas, de las cejas a las pestañas [...] Luego cerró la puerta

---

<sup>154</sup> J. Ovejero, *op. cit.*, p. 84.

con llave, para seguir haciendo uso del soldador, esta vez bajo las axilas. Ponía los cinco sentidos en la operación; tanta era su concentración, que inadvertidamente le asomaba entre los dientes la punta rosada de la lengua. Raúl ahora gemía, en vez de gritar; de sus ojos quemados sólo quedaban dos protuberancias rojas, de la boca le chorreaba hacia el cuello un hilo de saliva entremezclada con cola y con sangre. Las contracciones de su cuerpo se hacían cada vez más violentas hasta el punto de que Présule se vio obligado a cortarle con el cuchillo de caza el tendón de Aquiles de ambos tobillos. (p. 62)

La breve, pero intensa escena de la tortura se desvanece, como afirma Reinaldo Laddaga en un *fade away*, como si no pasará nada.<sup>155</sup> Mientras Présule descubre que Güendolina también ha muerto a causa del fallido envenenamiento a Raúl, Anfio encuentra latas de pescado (su comida favorita) con las que celebrarán un banquete de otro tipo, ya no de la carne de Raúl, aunque “el día que se acabaran las latas se comerían los cadáveres de Raúl y Güendolina” (p. 63). La crueldad a nivel literario es perversa, conlleva el desdoblamiento del lector, lo sitúa frente a la incertidumbre y el dolor ajenos, lo convierte en víctima y verdugo. Sin embargo, en esa violenta seducción se devela algo esencial: lo cruel, las sensaciones a las que apela son inherentes a todo ser humano.

Un último aspecto a señalar de dicho relato, es su ambigua injerencia dentro de lo fantástico. Si bien es cierto que en esta historia somos testigos de la fractura de la cotidianidad en la vida de los enanos y Güendolina, la llegada de Raúl no es por sí mismo un hecho sobrenatural. No obstante, desde mi perspectiva, este cuento es un paradigma de la narrativa wilcockniana en relación con el género que nos ocupa. Esto quiere decir, aunque la situación es por completo posible en la realidad efectiva, desde el primer párrafo, el lector intuye un ambiente enrarecido, en el cual resulta difícil distinguir en dónde termina el orden y comienza el sinsentido; entonces, la intromisión del sobrino no representa el imposible fantástico, sino que, por el contrario, ratifica la anormalidad de los sucesos que

---

<sup>155</sup> R. Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos*, p. 136.

circundan esa casa. De tal forma, la noción de demasiada realidad, mencionada páginas atrás, encuentra en este cuento su mejor expresión. En “La fiesta de los enanos” Wilcock no pretende lo irreal, sino que abre una perspectiva diferente para asumir la realidad, aquella que constantemente se mantiene en la penumbra. Es, pues, este exceso, lo que nos resulta insólito e incluso aterrador.

Al respecto, retomo las palabras de Maurice Blanchot sobre la literatura kafkiana, con la que *El caos* guarda tantas semejanzas:

Cierto, la literatura llamada de pura imaginación tiene sus peligros. En primer lugar, no es de pura imaginación. Se cree al margen de las realidades cotidianas y de los acontecimientos actuales, pero precisamente se ha apartado de ellos, es esa distancia, ese retroceso ante lo cotidiano que por necesidad lo tiene en cuenta y lo describe como alejamiento, como extrañeza pura.<sup>156</sup>

Siguiendo con el análisis, “Vulcano” es otra de las historias más crueles del libro. “La fiesta de los enanos” antecede a este relato, lo cual crea un contraste entre dos tipos de crueldad; si en el anterior, Wilcock expone la desmesura de la violencia como una práctica “inocente”, en la cual su justificación se mantiene en el terreno de lo ambiguo e incierto, en “Vulcano” nos propone la crueldad sistemática como la única vía para dominar la amenaza de lo desconocido, encarnada en un hombre, la alteridad, al final de cuentas.

La narración comienza con dos hombres caminando en una playa, un recinto cotidiano donde los bañistas disfrutan de sus vacaciones, sin embargo, desde el segundo párrafo, este espacio pierde toda normalidad para dar cabida a lo que poco a poco se convierte en una prisión, sin que dicha palabra sea usada en el relato.

Uno de los hombres de la playa es Vulcano, el Guardia de Basuras, que aunque era uno de los “más bondadosos” (p. 67) de esa institución, debía hacer cumplir a toda costa la

---

<sup>156</sup> Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*, p. 34.

labor del paciente –encargado de recoger los desechos de los bañistas–, este personaje es el famoso 137, de quien se desconocen sus terribles infracciones sólo se sabe (o se rumorea) que algunos de sus “graves” crímenes son pasearse en calzoncillos en su casa, “¡Un profesor del Liceo Mixto!<sup>157</sup> Otra vez lo oyeron hablar por un teléfono oficial muerto de risa. Y un día de fiesta religiosa escupió sobre un gato sagrado, haciéndose el distraído” (p. 71). Tales antecedentes demuestran de forma irónica el funcionamiento del sistema penitenciario, evidentemente, para el lector le resultan ridículos, con lo cual Wilcock enfatiza la arbitrariedad con la que se condena a ese hombre bajo la supuesta idea de justicia y restauración del orden social, de forma similar a lo expuesto en “Felicidad”.

En “Vulcano”, Wilcock hace una denuncia del aparato penal, sin embargo, el relato está lejos de ser un texto panfletario, más bien, el autor recurre de nuevo al cambio de foco dentro de la narración para proponer un distanciamiento crítico respecto a los hechos representados, tal artificio es sumamente complejo y subversivo porque niega la comodidad de la certeza al lector, lo empuja a tomar una postura ética y moral de lo leído, misma que con frecuencia debe ser confrontada con su propia realidad. Este aspecto se visibiliza sobre todo en las descripciones de las escenas de tortura ejecutadas por los guardias, las cuales son narradas desde la más angustiante tranquilidad (un oxímoron común en la narrativa wilcockniana), asimismo, el narrador nunca condena las acciones de los oficiales, pero sí las del “tuerto”.

La anécdota del relato es –lamentablemente– común en nuestros días. El famoso 137 es reducido a las condiciones más humillantes e inhumanas posibles; en una imagen

---

<sup>157</sup> Me parece significativa esta alusión al trabajo del prisionero, ya que el mismo Wilcock fue profesor de Liceo, empleo del que fue suspendido por su postura antiperonista.

que nos recuerda *En la colonia penitenciaria* de Kafka,<sup>158</sup> el prisionero camina encadenado de la cintura mientras una serie de latigazos suministrados por el guardia corrigen cualquier desvío de su trayecto. A este hombre, la palabra le ha sido negada porque además de no tener dientes, “le habían cortado la lengua por gritar en la Sala de Reeducción un día de Gracias a Dios” (p. 74). A este castigo preceden muchos más, los cuales han sido ejecutados como divertimento de los guardias:

Y no faltaba en esas noches largas el guardián nuevo y oficioso que, sin saber ya qué hacer para entretenerse a las tres o cuatro de la madrugada, lo encontraba gimiendo y vomitando en algún rincón de la Sala de Reeducción y pedía permiso al Cabo de turno para “hacerle la operación” con unas tijeritas especiales de punta curva [...] y al descubrir que ya lo habían mutilado varios meses antes se irritaba y [...] terminaba por suministrarle inyecciones de cualquier cosa, lavandina o acaroína o cola de carpintero hirviendo, en lugares incómodos del cuerpo como la próstata o el paladar, con fines aparentemente científicos o simplemente jocosos, para tener algo que contar a sus amistades. (p. 66)

Al contraponer el carácter científico con el jocosos, “para tener algo que contar”, Wilcock crítica la finalidad de la tortura y reduce cualquier propósito al sinsentido; entonces, la crueldad, desde toda perspectiva, es injustificable. Foucault en *Vigilar y castigar* expone que dentro del método punitivo y sus dinámicas del suplicio, su práctica debe ser legible en el cuerpo del criminal, de tal manera, las heridas y las cicatrices tienen una función ejemplarizante a nivel social, con estas “huellas” se intenta restaurar la infracción hecha por el condenado, “Hay que castigar exactamente lo bastante como para impedir”.<sup>159</sup> De tal modo, cuando uno de los guardias le comenta a Vulcano: “—No sé cómo el gran Dios

---

<sup>158</sup> “Por lo menos en ese pequeño valle, profundo y arenoso, rodeado totalmente por riscos desnudos, sólo se encontraban, además del oficial y el explorador, el condenado, un hombre de boca grande y aspecto estúpido, de cabello y rostro descuidados, y un soldado que sostenía la pesada cadena donde convergían las cadenas que retenían al condenado por los tobillos y las muñecas, así como por el cuello, y que estaban unidas entre sí mediante cadenas secundarias. De todos modos, el condenado tenía un aspecto tan caninamente sumiso, que al parecer hubieran podido permitirle correr en libertad por los riscos circundantes, para llamarlo con un simple silbido cuando llegara el momento de la ejecución”. Franz Kafka, *En la colonia penitenciaria*, p. 135.

<sup>159</sup> M. Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 108.

permite que existan”, refiriéndose al tuerto, el guardia le responde “–Para que sirvan de ejemplo” (p. 71).

Pero el cuerpo –nos dice Foucault– está también directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata: lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos [...] El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido.<sup>160</sup>

Por tal razón, dentro de su “encarcelamiento” en la playa, el tuerto debe cumplir con una labor específica: recoger los desechos de los bañistas. Es en dicho espacio donde todo está yuxtapuesto (vasitos usados, colillas de cigarro, algún pescado en putrefacción), en el que un despojo humano recolecta la basura. La microfísica del poder, aludida en páginas anteriores, se relaciona con las dinámicas de disciplina en el interior de todo sistema, en el relato, esto se visibiliza con el avión que atraviesa el cielo todos los días a una misma hora y dibuja entre nubes “las diez consignas del buen ciudadano” (p. 65); o en el cuerpo sometido del paciente,<sup>161</sup> quien pierde casi todo resabio de humanidad a partir de la crueldad metódica, éste sólo vive para cumplir las órdenes de sus guardias, incluso “temía perder el otro ojo, y volverse inservible. Porque en ese caso no le habrían dado más de comer” (p. 67).

En “Vulcano” el minucioso develamiento de la tortura, de la violencia ejercida al cuerpo, propone una paradoja para el lector: la crueldad no sobrepasa los límites de lo humano como generalmente se asume, sino que está sujeta a su dominio, al poder que se

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>161</sup> En *Vigilar y castigar*, Foucault estudia algunos sistemas de disciplina moderna, entre ellos destaca la prisión, la fábrica, la escuela y la clínica. En “Vulcano”, a pesar de que nunca se reconoce a este sitio como una prisión, a los basureros se les llama enfermos o pacientes, es decir, el autor equipara el mismo mecanismo en ambas instituciones.

ejerce sobre el otro, de tal forma, es notable que la bestialidad del famoso 137, no es mayor a la ejecutada por los obscenos guardias, los representantes de la ley y la justicia.

Casi al final del relato, el narrador reflexiona sobre la condición de este personaje, nos dice: “Cuando uno ha llegado al fondo mismo de la abyección, donde ya nada cuenta, donde no hay ni ascenso ni descenso y la única alternativa es cambiar el nombre del tormento, lo más sensato es eliminarse” (p. 74). De nuevo es Foucault quien señala que en muchos de los sistemas punitivos, la muerte no es una condena válida porque ésta, en cierta medida, libera al prisionero, en contraposición, la esclavitud “se vuelve entonces más espantosa que la idea de la muerte”.<sup>162</sup> Así, ante tal abyección, sin nada que perder, el tuerto intenta librarse de su suplicio a través de “un modesto proyecto de evasión” (p. 73), el cual consistía en arrojar a Vulcano desde lo alto de un peñasco, esperando que el contrapeso rompiera la cadena y así lograra internarse en el mar o en la playa. Su plan fracasa, la cadena no se destruye y, por el contrario, queda más sujeta entre las rocas, lo cual le impide liberarse, sin embargo, con el palo con el que recogía la basura atraviesa el cuerpo del guardia; sin saber qué hacer, decide vestirse con el uniforme de Vulcano, mientras “se fue quedando insensiblemente dormido” (p. 76).

A la mañana siguiente, otros guardias encuentran al prisionero y lo acusan de haberse comido a Vulcano, es entonces que la posibilidad del escape se diluye en un triste descubrimiento: el cadáver del guardia fue arrastrado por el mar mientras el tuerto dormía, pero nunca lo notó, “Comprendió entonces [...] que la libertad había pasado a su lado como un tigre curioso que olfatea a un dormido, sin despertarlo” (p. 77). El final del cuento no propone soluciones, no deja ninguna esperanza abierta ni para el personaje, ni para los lectores.

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 110.

Desde mi perspectiva, “Vulcano” esboza una línea de lo fantástico por la que apuesta Wilcock. En este cuento la ruptura de lo anómalo no es propiciada por un evento en concreto, más bien, todo el espacio está enrarecido, mientras una atmósfera amenazante nos sitúa frente al horror de lo inexplicable, de modo que la playa, el lugar de esparcimiento, se transforma en “otra cosa” sin que los bañistas siquiera lo noten, para ellos, este recinto es el mismo, pero no para los lectores, quienes ya presenciamos el infierno que esconde ese paraíso. Pese a que no todas las playas ocultan prisiones en su interior –aunque Guantánamo podría ser un buen ejemplo de esto–, es interesante que a través de este mecanismo narrativo Wilcock nos proponga otra mirada a la cotidianidad, en la que la representación de la crueldad “vuelve visible lo que estaba oculto, desentierra los cadáveres de sus tumbas colectivas”.<sup>163</sup>

Si bien es cierto que los textos fantásticos más tradicionales frecuentemente apelan al silencio y a la ambigüedad, nuestro autor da nombre a los tormentos, desgarrar con detalle la carne y rompe los límites del afuera y el adentro, no sólo de los cuerpos, sino del texto mismo como una forma de trastocar al lector y de incitar su pensamiento crítico.

Sabemos que la violencia y sus diversas expresiones no están lejos de la realidad cotidiana, pero en *El caos* tales escenas se perciben tan peligrosas, tan atroces, que parece mejor reservarlas a la ficción, guardarlas en el cofre de lo imposible para que no perturben nuestra vida diaria. Es en dicho aspecto donde los límites de lo fantástico se complejizan, porque los sucesos menos imaginables, de proporciones irreales, nunca se alejan del todo del mundo empírico; entonces, ¿dónde termina lo real y comienza lo fantástico?, en palabras de Daniel Balderston: “La fiesta sádica de Wilcock va más allá de esa irrealidad que, según Borges, es condición del arte: llega hasta un mundo irreal donde las

---

<sup>163</sup> J. Ovejero, *op. cit.*, p. 103.

contradicciones de la realidad se resuelven grotescamente, donde el placentero reino de la literatura fantástica se ve amenazado por una violencia textual”.<sup>164</sup>

### 3. MONSTRUOS Y SOLITARIOS

La soledad y la incomunicación son temas frecuentes en la obra narrativa y poética de Wilcock. Lejos de la melancolía, el autor plasma dichos tópicos como una condición intrínseca al ser humano, para finalmente descubrir que en cualquier vínculo sólo impera la violencia hacia el otro y hacia el ser mismo, porque como lo señala Guillermo Piro: “antes de representar el amor, la indiferencia o el odio del prójimo, Wilcock se pregunta si ese prójimo existe”.<sup>165</sup>

La mayoría de los cuentos de *El caos* involucran, aun tangencialmente, estas cuestiones; el filósofo que consagra su vida al caos, Güendolina, Trenti, o el tuerto de “Vulcano”, son personajes para quienes toda relación con el mundo está negada y cuando, por razones insólitas se suscita algún tipo de acercamiento, éste sólo deviene en transgresión, e incluso los condena a la muerte o a la marginalidad total. Así pues, los relatos que he determinado para este apartado manifiestan de la forma más radical la soledad y la renuncia a todo lazo con el prójimo, esto puede observarse sobre todo en “Hundimiento” y “La noche de Aix”, “Los donguis” y “La engañosa”. En estos dos últimos un ser sobrenatural irrumpe en la vida de los personajes, el contacto con tales criaturas metaforiza la incompreensión de los amantes, el irremediable desconocimiento del otro.

Otro aspecto común para el análisis de estos relatos es que el carácter fantástico puede resultar más tradicional, es decir, en “La engañosa” y en “Los donguis” la presencia

---

<sup>164</sup> D. Balderston, “Los cuentos crueles...”, art. cit., p. 746.

<sup>165</sup> Guillermo Piro, “El catecismo de Wilcock” en *dossier...*, p. 15.

de un agente anómalo y monstruoso se despliega para romper el orden de los protagonistas. En “Hundimiento” y “La noche de Aix” no se suscita tal anomalía, no obstante, la recurrencia al sueño, al viaje, y al desdoblamiento temporal, sugieren temas vinculados con el género en cuestión.

“Hundimiento” nos narra las últimas semanas de vida de Ulf Martin, un australiano que a causa de los celos decide asesinar a Pauli Meyer en plena travesía por el océano, el supuesto amante de Violet, su novia. Tras el homicidio, Ulf naufraga en la embarcación hasta que llega a una isla que se está hundiendo, y de la cual sale sólo para morir en medio del mar.

La interpretación de dicho relato se ha enfocado en la soledad del personaje, en su aislamiento evidente a partir del naufragio y en una reflexión que metaforiza la condición existencial del hombre, aunque tales aproximaciones son válidas, considero que en tales lecturas el carácter fantástico de la historia ha quedado de lado, aun cuando hay varios indicios para intuirlo, por lo tanto, en las siguientes páginas ahondaré en tal aspecto.

El cuento está dividido en cuatro capítulos, sólo el segundo está narrado en pasado y los otros tres en presente, en ellos, el narrador extradiegético nos relata las condiciones en las que Ulf llega a aquella isla en inmersión. Desde que el protagonista pisa este lugar es sorprendido por su peculiaridad “¡Qué isla rara!, piensa Ulf” (p. 95), este sitio lo remite a una conversación con el padre de Violet, en la cual:

[...] le habló de un lugar del norte donde la vegetación era tan abundante que los árboles se desarraigaban entre sí por falta de lugar y en ciertas épocas atacaban a los colonos levantándoles la cama cuando dormían, volcándoles la mesa cuando comían y a veces obligándoles a escaparse por las ramas más altas para no morir atrapados entre los troncos. (p. 96)

Esta descripción, si bien no corresponde exactamente con lo que el personaje encuentra en dicha isla, propone un espacio extraño, podríamos decir, fantástico. Por tanto, resulta

interesante que Ulf establezca una relación entre esa zona y su situación actual. Esta isla a diferencia de la playa de “Vulcano” está totalmente deshabitada, pero a su vez, es parte esencial de la construcción del relato, crea una atmósfera totalmente desconocida que da paso a lo insólito.

Tras su arribo, el protagonista descubre una casa en derrumbe, en su interior halla tres objetos que llaman su atención: una carta escrita seis meses antes, un periódico, *The chronicle*, y una fotografía de un hombre con un perro; lo atractivo de esta suerte de archivos es que todos están rotos, de ellos sólo hay pedazos que Ulf trata de reorganizar y comprender. Los fragmentos no sólo revelan los vestigios de esa casa abandonada, sino que también nos hablan sobre la historia personal del personaje quién intenta rearmar el rompecabezas de su vida, entender el porqué llegó a esa situación extrema, pero, sobre todo, apelan a la organización del relato, dividido y reorganizado en dos tiempos narrativos: pasado y presente.

La temporalidad de la historia está superpuesta entre ambos tiempos y espacios, por un lado, la estadía de Ulf Martin en esa isla y, en específico en la casa, se relaciona, a partir de los documentos incompletos, con quienes la habitaron tiempo atrás, es decir, lo sujetan al presente. Por el otro, durante su permanencia en la isla su vida gira en torno al recuerdo y las fantasías de su pasado con Violet en Australia, de esta forma, hay una cierta duplicación espacio-temporal dentro del cuento, ambos mundos coexisten, y aunque son paralelos, en algunos instantes se imbrican (recurso evidente también en “La noche de Aix”). Esto se hace latente en el segundo apartado, el cual funciona como una analepsis en la que el narrador nos remite a los sucesos que propiciaron la desconfianza del protagonista hacia su novia, y además se relata el asesinato de Meyer:

De pronto, una ola más fuerte que las anteriores coincidió con uno de esos momentos de cese total de la actividad mental que caracterizaba este período tan especial, y por así decir final, de la historia de Ulf Martin; resbalando imperiosamente hacia su enemigo, alzó la herramienta [una llave inglesa] que blandía en la mano derecha y con esa íntima curiosidad que nos suscitan los movimientos ejecutados en sueños, la descargó con fuerza contra la nuca que en ese instante Meyer generosamente le ofrecía (p. 100).

“El mar –escribe Víctor Bravo– es el espacio de lo desconocido y, por tanto, el espacio para la irrupción de lo monstruoso: de las sustancias y las materias del mal”.<sup>166</sup> La descripción del asesinato, aunque explícita como es frecuente en la narrativa de Wilcock, regresa a la curiosidad, más que al mal, como germen de la violencia, empero, es precisamente en altamar, donde lo anómalo se apodera de Ulf. En principio, cuando salen del puerto el protagonista sufre de un fuerte dolor de oídos “que debilitaron tan rápidamente su capacidad de concentración” (p. 100), asimismo, en el párrafo antes citado resalta la coincidencia del oleaje con el “cese total de su actividad mental” de este “período final” de la historia del protagonista, síntomas que plantean una condición ajena a la normalidad del hombre, entonces, estas pistas construyen una cierta ambigüedad en torno a la fatalidad del personaje, es decir, si en el primer capítulo (narrado en presente) sabemos que Ulf sobrevive y se instala en la vivienda deshabitada, entonces, ¿por qué el episodio narrado en pasado anticipa su fin? Tales rastros, a mi juicio, nos hacen dudar de la secuencia del relato.

En este sentido, las referencias al sueño también involucran un desdoblamiento temporal, el personaje sobre-vive en otro tiempo y espacio: el mundo onírico. Además de la alusión al sueño introducida en el homicidio a Meyer, en el tercer apartado del relato la voz narrativa da cuenta de las fantasías que aquejan a este hombre durante el sueño: “Si pudiera no obstante de algún modo volver, cesarían tal vez esas pesadillas que lo acosan, en el curso de las cuales Violet lo identifica vocalmente con un zapallo y la isla se hunde con

---

<sup>166</sup> V. Bravo, *op. cit.*, p. 89.

irresistible, solitaria indiferencia en el Océano” (p. 102); presentimiento que curiosamente se ratifica, “la isla se está hundiendo, o el océano está subiendo” (p. 102).

En los sueños, nos dice Borges, “confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir”,<sup>167</sup> los tiempos, entonces, se entrelazan e incluso se diluyen en un presente eterno, como nos lo sugiere el final de la historia, en el cual, lo onírico vuelve a tener injerencia, cito el cierre del cuento: “Se abraza a un tronco, pero ya no le queda nada; ya ni siquiera se llama Ulf Martin. Se apoderan de él el frío y los calambres, una especie de sopor semejante al sueño; en el sopor se suelta y se hunde. Si ha sido un hombre, lo ha sido solamente un instante antes de la muerte” (p. 107). A diferencia de los versos de John Donne, “No man is an island”, Wilcock expresa lo contrario, todo hombre es una isla en proceso de hundimiento.

De acuerdo con la “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia, en todo relato hay dos historias, mientras una se mantiene oculta, como una suerte de enigma, la otra es evidente en la lectura,<sup>168</sup> en “Hundimiento” la trama oculta puede entenderse a partir de lo que el mismo Ulf creía con fervor “siempre es posible modificar el pasado” (p. 100), quizá, sólo en ese presente fugaz, el de su muerte, el personaje logra realmente rearmar su vida y, así como se resigna a viajar en una “balsa imperfecta” (p. 105), construye una explicación imperfecta a su soledad en la que su pasado no es necesariamente auténtico. La duda permanece abierta en esta historia, lo único que parece certero es el hundimiento de Ulf Martin.

Pese a que en dicho cuento no existe un acontecimiento netamente sobrenatural, salvo la peculiaridad —por demás real— de una isla en inmersión, el relato abre la puerta

---

<sup>167</sup> Jorge Luis Borges, “El tiempo y J. W. Dunne”, en *Inquisiciones/Otras inquisiciones*, p. 173.

<sup>168</sup> Cf. Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento” en *Teoría del cuento I*, Lauro Zavala (comp.), p. 55.

para la ambigüedad a partir de la oscilación temporal, la vigilia y el sueño, incertidumbre por sí misma transgresora en relación con los planteamientos de la literatura fantástica, en palabras de Mary Erdal Jordan: “Lo fantástico funda su efectividad en el rasgo fáctico del lenguaje ficticio, y se postula subrepticamente, como un mundo alternativo al de la realidad convenida, puesto que su imposición se basa en la mera opción de su existencia, sin que para ello tenga que definirse explícitamente”.<sup>169</sup>

La indeterminación espacio-temporal también es una constante en “La noche de Aix”. Dicho cuento tiene su origen en una experiencia autobiográfica del autor, quien en un viaje a Aix-en-Provence, en compañía de Bioy Casares y Silvina Ocampo, “salió a conocer la ciudad, se perdió y, cuando volvió al hotel, estaba cerrado. Durmió en un baldío, tapado con papeles, diarios y piedras”.<sup>170</sup> Tal anécdota se ve reflejada en su protagonista, Guido Falcone, un argentino residente en París, quien decide tomar un descanso de su vida citadina para adentrarse en las calles de aquella provincia.

Como sucede en la mayoría de las narraciones de *El caos*, los lugares pierden toda referencialidad frente a lo insólito; a pesar de su denominación real, a través de sus historias, vemos como tales sitios se desvinculan de todo reconocimiento, crean, en cierta forma, otra posibilidad de sí mismos. Así, en “La noche de Aix” la ciudad poco a poco se transforma en un espacio difuso, casi podríamos decir, onírico, en el cual es difícil distinguir qué pertenece a lo real y qué a los sueños de Falcone.

La llegada del protagonista a dicha localidad está antecedida por las violentas fantasías sexuales del viajero hacia una de las pasajeras durante el trayecto en tren: “¿por qué no me abalancé sobre ella con un grito salvaje de guerra para poseerla

---

<sup>169</sup> Mary Erdal Jordan, *op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>170</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 131, *apud*. Ernesto Montequin, “Nota al texto”, en Juan Rodolfo Wilcock, *El caos*, p. 250.

desesperadamente sobre el asiento, abriéndole las piernas como un soldado invasor [...] y arrancándole al mismo tiempo a mordiscos la punta de los senos [...]?” (p. 109). Esta breve alusión a los deseos del personaje, de inmediato, provoca cierta antipatía por aquel hombre, e incluso malestar al lector, aun en los relatos “menos” violentos del libro, Wilcock siempre encuentra formas de desafiar “el buen gusto”, de hablar sobre lo que debe –o no– narrarse.

El desplazamiento que realiza Guido Falcone para llegar a Aix, puede interpretarse como una alusión al otro viaje suscitado a partir de la memoria y el sueño. Esto se visibiliza con el recuerdo de una de sus últimas ensoñaciones en la que un niño le muestra el margen opuesto –el reverso– del río de la Plata, “la escena irreal –señala el narrador– empezaba ya a incorporarse a la colección de escenas reales que aún conservaba de su país distante” (p. 109). Esta idea dirige todo el relato, lo real y lo irreal se imbrican, por consiguiente los espacios también confluyen de forma simultánea, las calles de Aix lo llevan también a un pasado lejano y casi irreal de Argentina.

El suceso que le impide a Guido Falcone pasar la noche dentro de su pensión es de suma importancia, el protagonista, después de un breve recorrido, llega a un cine donde se proyectan dos cintas, un documental sobre animales africanos y una película argentina, tal su proyección no es casual. El cine es por sí mismo un espacio donde se yuxtaponen tiempos y espacios, mientras se está en su interior es posible acceder a otra realidad y en apariencia el tiempo exterior se suspende. En el relato, tras la proyección del documental, la película argentina comienza, Guido reconoce algunas caras porteñas y calles de su infancia, sin embargo “hasta lo cierto resultaba falso” (p. 110). La sensación de extrañeza ante su vida pasada es una constante para el personaje, en tanto, dentro de la construcción del texto hay un extrañamiento similar, no sólo los recuerdos parecen irreales, sino el ambiente mismo que envuelve al protagonista: “Aix invernaba resueltamente bajo las constelaciones

incomprensibles del hemisferio norte; solamente las estatuas, figuras de muerte y olvido, se atrevían a ofrecer al paseante sus símbolos cotidianos: un rollo de papeles, un cedro, una fuente con frutas incomedibles” (p. 111). A través del lenguaje, Wilcock edifica una ciudad donde todo ordenamiento se confunde, su delimitación escapa a los límites de lo real o, como apunta Carina González, “la realidad se mezcla a partir del recuerdo pero también de las proyecciones de una ciudad que no fue o que todavía está por ser”.<sup>171</sup>

El baldío donde Guido se refugia es significativo, este espacio, bordeado por un muro, funciona como un emplazamiento alternativo dentro de una ciudad ya de por sí inaprehensible.

En su inocente, modesto terreno baldío de Aix, donde los siglos pasados y los futuros parecían superponerse abolidos por la futilidad de sus acontecimientos importantes bajo el techo en ese momento helado de Europa y en el silencio sin ladridos de perros, un argentino se acurrucaba entre tejidos de lana de oveja como los primeros pobladores de Francia que tal vez eran negros. (p. 113)

Además de los desechos y la abundante vegetación, el baldío conglomeraba el pasado y el presente, todos los tiempos se concentran ahí como una especie de Aleph borgeano. Es en ese recinto, durante la duermevela, que Guido Falcone “casi soñaba con un enemigo, un déspota bajo, vestido de Napoleón” (p. 112); posteriormente, en una clara alusión a los ataques a la Plaza de Mayo de 1956,<sup>172</sup> el protagonista tiene un sueño que más bien se aproxima al recuerdo: “Falcone paseaba solo entre multitudes aterradas aunque dichosas; dos o tres bombas caían cerca de él, pero pronto aprendía a eludir sus efectos [...] Por todos lados se alzaban resplandores rojos como llamas” (p. 115), estas descripciones anulan la diferenciación, ambos mundos (el onírico y el del recuerdo) se entrelazan en un lugar que, a través de la confrontación espacio-temporal, se resignifica. Es en ese momento

---

<sup>171</sup> Carina González, *Virtudes de la errancia...*, p. 132.

<sup>172</sup> Véase nota 46.

indeterminado y difuso donde el caos se hace presente, toda barrera se derrumba, porque “al dormirse se diluían las contradicciones, uno abría una puerta y se precipitaba en el tiempo infinito” (p. 114).

“La noche de Aix” crea a partir de dicha simultaneidad una grieta en la realidad textual. El presente de Guido Falcone se hace infinito, se bifurca entre múltiples pasados, así pues, esa noche y ese baldío no sólo albergan al personaje, sino la posibilidad de disolver las unidades clásicas del tiempo, rasgo esencial en la literatura fantástica.

Un último aspecto a destacar de este relato es su carácter metaficcional. La soledad del personaje lo lleva a reflexionar acerca de su experiencia, entiende que tal vivencia es ininteligible para cualquier otro hombre y que la única forma de comprensión es por medio del lenguaje, de nombrar “la esencia misma de la experiencia, la soledad” (p. 114), por lo cual evoca un título: “La noche de Aix”, es decir, el cuento que tenemos en las manos. De tal forma, la ficcionalización de esa noche trasciende al acontecimiento y encuentra en la escritura la expresión de la soledad del protagonista, sin embargo, a través de la metafiction el texto transgrede las fronteras de su representación,<sup>173</sup> por ende, el tiempo narrativo del relato también nos involucra a los lectores, así, en la simultaneidad de tiempos y espacios que confluyen en aquella noche, el presente de la lectura y la realidad extradiegética también se ven afectados.

---

<sup>173</sup> Sobre esta idea, es conveniente retomar la reflexión de Lauro Zavala: “La lectura de materiales metafccionales es una actividad riesgosa. El lector de metafiction corre el peligro de perder la seguridad de sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla.” “Leer metafiction es una actividad riesgosa”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12, (oct), 2010, p. 353.

“El mundo es la modificación hacia afuera de nuestra soledad”,<sup>174</sup> escribió Cioran, en “Hundimiento” y “La noche de Aix” la soledad propicia la introspección de los personajes, pero sobre todo, es el disparadero de la reconfiguración del espacio a partir de la oscilación temporal. El fantástico moderno, del que Borges es uno de los máximos exponentes, deja de lado la intromisión de agentes sobrenaturales para darle paso al cuestionamiento de los sistemas de percepción que codifican nuestra realidad, entre éstos, el tiempo y el espacio son fundamentales; en los relatos anteriormente analizados, Wilcock subvierte dichas categorías, en tanto, franquea los límites que hacen segura y apacible la realidad, por lo menos en sus historias.

En los siguientes cuentos en los que me detendré, lo imposible se materializa en lo monstruoso, empero, esta representación no escapa a una relación metafórica. Si en los textos antes aludidos la soledad se hace visible desde el aislamiento de los personajes, en “La engañosa” y “Los donguis” la incomunicación y el amor adquieren formas inhumanas con las cuales se refleja la imposible cercanía con el otro.

“La engañosa”, título del relato, ya nos pone en alerta. Este cuento se desarrolla en la más apacible normalidad, como un recuerdo de un hombre que en su juventud se enfrentó a un hecho que hasta sus últimos años, lo desconcierta, “Una de las cosas más divertidas de mi pícara vida me ocurrió cuando tenía veinte años” (p. 120). El evento aludido es la iniciación sexual del joven, encuentro en el que ocurre un hecho inexplicable: Concha, la mujer en cuestión, se revela como una especie de monstruo erotizado en quien se encarna el asco y el placer de forma simultánea.

Desde las primeras páginas, el narrador, en este caso intradieético, nos relata la fascinación de la que fue presa por parte del misterio y la seducción de Concha, una

---

<sup>174</sup> E.M. Cioran, *Breviario de los vencidos*, p. 45.

rebotante española que “despertaba en todo joven [...] una inexplicable atracción que subvertía nuestro habitual aburrimiento [...] A mí, sobre todo, me producía un efecto urticante y delicioso, casi purgante” (120). Hay en la oximorónica belleza de dicha mujer algo que no sólo intriga al protagonista, sino que también lo empuja a develarla, “¿qué tendrá en el fondo?” (p. 122), se cuestiona una tarde el protagonista, tal interrogante se resuelve ese mismo día, sólo para descubrir que su interior está dotado de extrañas criaturas y artificios capaces de dañar a quien introduzca los dedos en su intimidad. El primer acercamiento a los senos de Concha le revelan algo anormal “mis dedos ávidos le habían desgarrado casi hasta el pezón [...] Dentro, ¡oh engaño!, en vez de carne se veía una sustancia terrosa, granulosa, muy semejante al interior de un hormiguero” (p. 123). El personaje, aunque sorprendido, no sucumbe ante esta situación y decide explorar otras partes del extraño cuerpo de la española: “Acariciaba sus caderas, dispuesto ya adueñarme de las nalgas, cuando mis dedos se hundieron inesperadamente en tres o cuatro agujeros; al introducir el índice curioso en uno de esos orificios inexplicables, sentí que una coronita de dientecitos me lo mordía” (p. 124). Tras estos incidentes, el deseo del narrador se acrecienta; no es en sí el dolor lo que le produce placer, sino el exceso, la anomalía y la prohibición ante ese cuerpo completamente desconocido, “lo que importa no es el cuerpo descompuesto e infecto de Concha sino ‘su’ anormalidad, que se explica por un desajuste a las expectativas”.<sup>175</sup>

Durante el acto sexual, Miguel, el protagonista, descubre más engaños, la joven no tiene orejas, sino un par de membranas verdosas, además, en su interior guarda una trampa para conejos que sujeta la mano del narrador, “Más esfuerzos hacía por liberarme, más se intensificaba la mordedura de esas mandíbulas de acero que acababan de apresar mis cuatro

---

<sup>175</sup> C. González, *Contra la comunidad...*, p. 162.

dedos distraídos” (p. 125). Ante la variedad de sorpresas que esconde el cuerpo de Concha, el personaje renuncia a su atropellada iniciación, e indignado le comenta: “te aseguro que estaba dispuesto a perdonarte todas tus rarezas; pero esta última broma pasa la medida. Haz de cuenta que entre nosotros no ha sucedido nada” (p. 126).

El peculiar cuerpo de Concha simboliza la imposibilidad de poseer al otro, de asirlo, tal y como sucede cuando los senos de la española se desmoronan entre las manos del narrador. En este relato, la corporalidad y el deseo se tiñen de abyección, para remitirnos a un concepto problematizado por Julia Kristeva; para la teórica, lo abyecto rompe toda frontera pero a la vez fascina, causa asco y, al mismo tiempo, es imposible apartar la mirada: “Es la muerte infestando la vida [...] No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”.<sup>176</sup> De este modo, en “La engañosa” el cuerpo de Concha borra todo límite entre lo interior y lo exterior, se convierte en objeto de deseo, pero al mismo tiempo de repulsión, “la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones”.<sup>177</sup> Lo abyecto coincide en muchos aspectos con lo grotesco, como categorías estéticas que pugnan por la contaminación y la impureza, el desborde y el exceso. Asimismo, la representación de esta corporalidad, lleva hasta el extremo la violencia del acto sexual mientras resignifica el deseo como un espacio donde el asco y la aversión tienen cabida, “el asco natural se me iba convirtiendo en sano placer” (p. 124), afirma el narrador.

---

<sup>176</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, p. 11.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 18.

En este cuento, la alteridad deviene en monstruosidad. La incomprensión ante el otro se metaforiza a través de un cuerpo sobrenatural y repercute en un choque donde impera el desconocimiento, “monstrificar implica –nos dice Antonio Mora–, necesariamente, justificar la destrucción del otro: afirmando al extremo la exclusión propia de toda identidad”,<sup>178</sup> así, no es sólo Concha la que se descubre como inaprehensible, su representación monstruosa desdobra la anomalía de cualquier otro, de nosotros mismos.

De modo similar, en “Los donguis” se narra la amenaza de unas criaturas subterráneas que poco a poco se apoderan, en principio, de Buenos Aires, aunque hay noticias de que se están expandiendo por Londres, París y Nueva York. Estos seres fantásticos escapan a toda descripción, se sabe que “parecen un lechón medio transparente [...] tienen tan adelantado el sistema digestivo que estos bichos pueden digerir cualquier cosa, hasta la tierra, el fierro, el cemento. Son puro sistema digestivo [...] son ciegos, sordos, viven en la oscuridad, una especie de gusanos como un lechón transparente” (pp. 134-135). Quien relata tal acontecimiento es un joven ingeniero que ha llegado a Mendoza para la construcción de un complejo hotelero.<sup>179</sup>

La llegada del ingeniero a esta provincia argentina está presidida, una vez más, por el enrarecimiento de la atmósfera, así lo reconoce el joven: “comprendí junto al estrépito fluvial que ingresaba en otro paisaje, lo capté, y como de un túnel emergí cambiado” (p. 130). Este personaje destaca por un cinismo peculiar, por ejemplo, a sus dos compañeros los describe como poco menos que estúpidos, “dos antropoides igualmente incapaces de distinguir un cuarteto de un saludo” (p. 128). Son éstos, Balsa y Balsocci, los primeros en

---

<sup>178</sup> Maynor Antonio Mora, *Los monstruos y la alteridad: Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*, p. 117.

<sup>179</sup> Este personaje comparte muchas características con Tomás Plaget, protagonista de la novela *El ingeniero*, por lo cual, se ha leído a esta última como una reescritura o continuación del relato.

darle las difusas noticias sobre los donguis, porque así como escribe Lovecraft, “el monstruo está más allá de toda posible descripción. No hay lenguaje aplicable a ese abismo de horror inmemorial, a esa pavorosa contradicción de todas las leyes de la materia, la fuerza y el orden cósmicos”<sup>180</sup>.

La incredulidad del narrador ante estos incipientes avistamientos de aquellas criaturas, dos años después, se convierte en certeza y hasta en simpatía. Una noche mientras pasea en el Parque Lezama con su novia, Virginia, los donguis se les revelan, “en el hueco oscuro vi de repente ocho o diez donguis nerviosos que no se atrevían a salir por un poquito de luz de mala muerte” (p. 138), repentinamente y tras haber afirmado el desinterés que le provocaba su relación amorosa, aprovecha el desmayo de la joven y la tira en ese orificio. Así narra el personaje tal episodio: “Miré con curiosidad espontánea; en la oscuridad se distinguía apenas la pollera de crisantemos y sobre ella el movimiento epiléptico de las vastas babosas en masticación. Me fui casi asqueado pero contento; al salir del Parque silbaba” (p. 138). Repite esta acción con cuatro mujeres más.

Como en otros relatos del argentino, la descripción de la escena cruel ocupa sólo un par de párrafos del texto, la brevedad de dichas imágenes contribuye al desconcierto del lector porque, según Laddaga, “el procedimiento [de Wilcock] consiste en construir tensión narrativa hasta cierto punto, sólo hasta cierto punto, y después disolverla”<sup>181</sup>. La fugacidad y la repentina disolución confluyen con la idea central del libro: el caos, la entropía como poética de transgresión que, aunque fractura todo sistema, siempre se diluye en la nada.

Asombro también produce la felicidad del protagonista tras deshacerse de Virginia. En este pasaje, la curiosidad, rasgo constante en los personajes wilcocknianos, es el primer

---

<sup>180</sup> H.P. Lovecraft, *La llamada de Cthulhu*, p. 44.

<sup>181</sup> R. Laddaga, *op. cit.*, p. 141.

impulso que lo empuja a la violencia, cualquier otra razón se desdibuja y pierde sentido, ya ni siquiera importa por qué lanza a su tumba a otras mujeres, su curiosidad parece no saciarse al igual que el apetito de los lechones carnívoros. En este proceso se reconfigura el sentido del relato, si en un principio los donguis encarnan lo monstruoso, la alteridad desconocida y amenazante, de un momento a otro, el ingeniero se torna en el otro monstruo, de hecho, él se aprovecha de tales criaturas sobrenaturales para ejecutar sus siniestros planes. Esta vuelta de tuerca es, desde mi perspectiva, uno de los grandes aciertos del cuento. Wilcock resignifica al monstruo y lo pone al nivel humano, nos devela que en cualquier hombre existe el deseo de aniquilación por el ser más próximo. Asimismo, en esta representación recae la metáfora alrededor de la incomprensión amorosa, los amantes no sólo se devoran entre sí, sino que terminarán engullendo (u ofreciendo al engullimiento) al amado.

Al final del relato, el personaje se aísla de todo contacto con la sociedad, no por algún sentimiento de culpa, sino como resultado de su solipsismo. A través de esta historia, el autor nos revela que todo contacto con el otro deviene en violencia y crea monstruos. El peligro no acecha en lo desconocido, el mal no se reproduce en lo ajeno, en lo otro escondido bajo el subsuelo, sino en los pares, los iguales. La presencia de aquellos seres fantásticos potencia el horror de lo completamente humano, demuestra que lo natural y lo sobrenatural conviven de manera insólita, casi como dos caras de una misma moneda.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> No obstante, en esta interpretación es importante señalar la relación que propone Wilcock entre estas bestias fantásticas y el ambiente político argentino: El ambicioso y destructivo apetito, el dominio en las sombras, la ceguera y la sordera, pero sobre todo la amenaza de dominio total, delinean a estas criaturas pero también al poder (características que a su vez se corresponden con el filósofo deforme de “El caos”). Si bien es cierto que en la historia, los donguis se dispersan desde lo subterráneo, este mismo mecanismo es relevante en la imposición de cualquier fuerza hegemónica. A pesar de la distancia entre la escritura del cuento (1955) y los años de mayor terror social en Argentina, en “Los donguis” se puede anticipar el sistema bajo el cual operaban los escuadrones de la muerte a cargo de la Triple A durante la Guerra Sucia, prácticas en las que las múltiples desapariciones podrían resumirse en el dicho “se los tragó la tierra”, tal y como opera el ingeniero.

#### 4. UN MUNDO OTRO

A modo de cierre de este capítulo, es preciso detenernos en un aspecto que ha sido aludido durante el análisis de los cuentos: el espacio. En los relatos analizados, el lector percibe, casi intuye, que las atmósferas tienen un funcionamiento inusual, esto se debe, en gran medida, a que los espacios ficcionales de cada relato manifiestan una organización distinta en relación con los códigos compartidos culturalmente; es decir, el autor contamina de anomalía los territorios de sus historias para transformarlos en umbrales del caos. Sería necesaria otra tesis para abarcar cada uno de estos espacios dentro de *El caos*, no obstante, el presente esbozo me permite recoger algunos aspectos que urden el universo del libro.

En todos los relatos, la construcción espacial se vincula de forma análoga con la concepción de realidad textual establecida páginas atrás. Sin embargo, tales atmósferas no se enrarecen como un resultado de las situaciones y los personajes que albergan, sino desde su misma disposición, desde sus dimensiones, e incluso, a partir de su indescifrable ubicación geográfica, hechos que, sin duda, los separan de la cotidianidad, los convierten en recintos inaprensibles, donde, a su vez, la intromisión fantástica se potencia.

En la medida en que estos espacios mantienen un correlato existente, pero lo resignifican a través de múltiples estrategias narrativas, considero oportuno vincularlos con las heterotopías propuestas por Foucault, emplazamientos que “son una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos”.<sup>183</sup>

Para comenzar, es necesario delimitar a qué se refiere dicha categoría; el autor de *Las palabras y las cosas* la define de la siguiente manera: “entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros, hay algunos que son *absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o

---

<sup>183</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 71.

a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*".<sup>184</sup> De estos contraespacios, Foucault establece dos clases: los primeros de crisis, los segundos, de desviación. Las heterotopías de crisis albergan, como su nombre lo indica, a individuos o grupos que temporalmente se encuentran en un período de crisis, sobre todo biológica (el periodo menstrual es un claro ejemplo), misma que los distancia de la colectividad ante el riesgo de contaminación, marcan, en cierto sentido, una escisión entre lo profano y lo sagrado. Aquí nos interesan las de desviación. Este tipo de heterotopías han desplazado el lugar de las primeras en las sociedades modernas y se caracterizan por recluir prácticas ajenas a la norma; son "lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a cuyo comportamiento es marginal".<sup>185</sup>

Estas heterotopías tienen como principio la realización de lo que, de una u otra forma, subvierte el ejercicio del poder y pone en jaque las estructuras del mundo ordenado. Junto a las utopías, las heterotopías son un tipo de emplazamiento externo, es decir, la posibilidad de un espacio distinto al que nos movemos cotidianamente; no obstante, si bien las utopías plantean un fin inalcanzable, las heterotopías confluyen con los espacios reales, pero los transgreden, establecen una suerte de abertura entre lo conocido y lo imposible, lo prohibido y lo reglamentado. En *Las heterotopías*, Foucault propone algunos principios básicos para entender esta concepción de no-lugar:

Finalmente, el último rasgo de las heterotopías es que tienen, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada [...] O bien, por el contrario, creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

En los cuentos de *El caos* ambas funciones se corresponden; Wilcock crea espacios vinculados directamente con lo real, podríamos afirmar que reconstruye un universo ficcional paralelo al de la realidad empírica, pero a través de algunos detalles introduce en sus estructuras una anomalía que de manera simultánea los recodifica dentro del texto, pero también en relación con sus referentes. En este sentido, “lo fantástico no sería sólo la extrañeza irreductible que surge con la lectura de un texto de género fantástico: sería también la posibilidad de acceso a un reino desconocido cuya existencia nunca se da por sentada”,<sup>187</sup> pero que tampoco se anula por completo.

Los diversos espacios del volumen están casi siempre en las orillas de la realidad cotidiana. El autor construye un universo heterogéneo, fuera del tiempo y, asimismo, accesible a la contingencia y simultaneidad; tales lugares, frecuentemente cerrados sobre sí mismos, manifiestan un carácter subversivo respecto al mundo circundante, ya que mientras albergan conductas desafiantes e incluso intolerables, también se resisten a su funcionamiento tradicional, hecho que debe entenderse sobre todo como la posibilidad de trastocar todo sistema para, a su vez, evidenciar su falsedad.

La heterotopía constituye ese otro modo de habitar un espacio que está siempre en cambio infinito, en contradicción permanente, permitiendo al sujeto estar en un movimiento que lo aleje de su marco de referencia y así, mostrar de qué modo sería posible liberarse de los sistemas que determinan sus conductas más habituales. Ese modo sería crear nuevos espacios que permitan decir, escribir, hablar, oír y habitar más libremente el mundo, en este caso desde la literatura.<sup>188</sup>

De tal forma, en *El caos* los espacios se deslocalizan, aunque los referentes son nombrados, se vuelven ajenos, en correspondencia, en gran medida, con la postura excéntrica del autor.

---

<sup>187</sup> Andrés Lomeña Cantos, “El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción”, en *Brumal. Revista de Investigación Sobre lo Fantástico*, vol. 1, núm. 2, 2013, p. 378.

<sup>188</sup> María Cristina Toro, *La heterotopía en Michel Foucault como concepto estético* (Tesis), p. 66.

Como se expuso en el primer capítulo de esta tesis, la *desterritorialización* de Wilcock se vislumbra en sus obras, sobre todo, a partir del cambio de lengua, no obstante, lo anterior repercute de forma similar en la configuración espacial en sus relatos y narrativa posterior, es decir, las alusiones referenciales no pretenden una garantía de lo real, por el contrario, dinamitan la cercanía que el lector pudiera tener con aquellos sitios, transformándolos en zonas indescifrables, irreconocibles, en donde “detalles fantásticos o grotescos socavan lo aparentemente mimético”.<sup>189</sup>

Así, en cuentos donde hay un vínculo con territorios conocidos como el parque Lezama en “Los donguis”, un departamento en la calle Solís, en Buenos Aires en “La fiesta de los enanos”, o un baldío en Aix-en-Provence, en “La noche de Aix”; los referentes se desdibujan de toda marca geográfica por medio de la ambigüedad, sobre todo en su arquitectura y a partir de la proximidad de los objetos que resguardan; por ejemplo, en “La fiesta de los enanos” el departamento de Güendolina está organizado –decorado–, con artefactos de diversas procedencias, entonces, su misma distribución se vuelve confusa; si bien es cierto que la casa se resignifica a partir del incesto y la tortura, su desarticulación se entrevé en las distintas temporalidades y espacios que la integran: la muerte del señor Marín se da en el pórtico, el cuarto de víveres adquiere la función de sala de conspiración en donde los enanos planean el asesinato del muchacho, la habitación de Güendolina es también sede de sesiones espiritistas, y el dormitorio de Raúl, es el sitio donde se concretiza el descuartizamiento, todos estos emplazamientos son opuestos a su función primaria, se contradicen entre sí, porque como afirma Foucault: “la heterotopía tiene por regla

---

<sup>189</sup> Daniel Balderston, “Civilización y barbarie: Un topos reelaborado por J.R. Wilcock”, en *Discurso Literario*, núm. 4, 1989, p. 58.

yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente, serían, deberían ser incompatibles”.<sup>190</sup>

En dicha propuesta también podemos ubicar el baldío donde Guido Falcone pasa la noche o la cabaña donde se refugia Ulf Martin, protagonista de “Hundimiento”. Desde esta premisa, el espacio es otro orden al que es posible transgredir a través de lo heteróclito, como es notable en la descripción de la isla en “Vulcano”: “Sobre la playa quedaban siempre abundantes vasitos usados de papel, páginas semienterradas de diarios y revistas, cáscaras de frutas, paquetes vacíos de cigarrillos, colillas húmedas, y a veces algún pescado reseco o en putrefacción, según su antigüedad y origen” (p. 65), sin olvidar al guardia y al famoso 137. Cabe aclarar que no se trata sólo de la disposición caótica de los elementos, sino de “la vecindad de las cosas, el sitio mismo en el que podrían ser vecinas”,<sup>191</sup> esto es, en la escritura. En este sentido, a partir de la reflexión foucaultiana se ha estudiado lo que Leo Spitzer denominó “la enumeración caótica” o heteróclita: “un procedimiento estilístico: un sello personal de los autores. La intención expresiva, al utilizarla o desplegarla, consiste en dar una idea o una impresión de abundancia, de prodigalidad, de riqueza; por lo menos en un caso, la intención es presentarlo *todo*: el mundo, ni más ni menos”.<sup>192</sup> Tales enumeraciones, a su vez, plantean una paradoja, porque ante la imposibilidad de asir el universo por completo, entonces, es necesario derrumbar sus límites a partir de la conglomeración absoluta, es decir, el aglutinamiento dentro de la escritura pretende reflejar su total absorción y proyectarlo en su exceso.

---

<sup>190</sup> M. Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, p. 25.

<sup>191</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 10.

<sup>192</sup> David Huerta, “La exactitud imposible”, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 71, 2010. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7110/huerta/71huerta.html> (08/08/16).

Desmesura que en la construcción espacial del libro se visibiliza claramente en el carnaval, en el palacio del filósofo deforme en “El caos”, o en la gruta de Casandra, lugares que absorben la totalidad, pero al mismo tiempo la distorsionan; dichos ambientes, descritos en el límite de lo real, mantienen una representación paradójica, no son ningún lugar, pero podrían ser cualquiera; en palabras de Paola Mancosu: “Wilcock reproduce un espacio distorsionado de *mundos posibles*, ficcionales, donde resuena la incongruencia entre la palabra y la cosa, donde la realidad es, en definitiva, sólo el punto de inicio de un proceso de transformación fantástica”<sup>193</sup> que, añadido, concierne al carácter crítico de los relatos en relación con las dinámicas del poder.

Para Foucault las islas son un tipo especial de heterotopías porque en éstas hay, además, una fractura evidente respecto al tiempo cotidiano; dichas atmósferas, ya de por sí consignadas a los márgenes, manifiestan una oposición radical al mundo, borran el devenir ordinario de la vida y en cierto sentido lo suspenden, potenciando la realización de lo *otro*. En “Hundimiento” y “Vulcano” la trama se desarrolla en islas imprecisas, fuera de alguna determinación temporal. La isla de Ulf Martin, a diferencia de la que se nos presenta en “Vulcano”, mantiene una esencia sombría, tenebrosa, en donde todos sus objetos –e incluso el mismo Martin– están ya en ruinas. Este espacio conjuga los tiempos, mezcla en su interior, o quizá a causa del personaje, presente y pasado, sueño y vigilia, confrontación que, desde mi perspectiva, introduce la ambigüedad de carácter fantástico en el relato. En “Vulcano” la isla no es inusual, al contrario, su misma familiaridad es desconcertante. En esta playa, el contraste entre su función primigenia –un lugar vacacional, de esparcimiento– y su uso como una prisión, provoca, por lo menos, extrañamiento. De una forma natural,

---

<sup>193</sup> Paola Mancosu, “Lo demoníaco del ‘Yo’: Los confines de la ficcionalidad en *El caos* de Rodolfo Wilcock”, en *Cartaphilus*, núm. 3, 2008, p. 112.

Wilcock despoja este recinto de sus atributos reconocidos para convertirlo en otra cosa, un sitio aterrador, impensable de acuerdo con las dimensiones violentas que cobra en su interior.

Las atmósferas que envuelven a los personajes destacan por su singularidad, cada uno de los lugares donde se desarrollan las acciones manifiestan el desorden, pero éste no es en absoluto arbitrario –como ninguno de los elementos que articulan *El caos*–, sino que expresan en su conformación la necesidad de transgredir las fronteras de cualquier orden, para, al mismo tiempo, confrontarlo, denunciar esas mismas barreras que estructuran nuestra cotidianidad. Así, como parte esencial de la propuesta narrativa de Wilcock, el exceso de realidad se proyecta en la arquitectura de espacios confusos, inaccesibles, que dinamitan cualquier referente, pero que, a su vez, buscan la absorción del mundo, aun en sus proporciones más anómalas, más degradadas y violentas, hecho que los convierte en emplazamientos heterópicos, no-lugares dentro de la ficción.

## CONSIDERACIONES FINALES

Presentar el mundo como una antítesis del orden tiene muchos riesgos, porque lo devela inaprehensible e imperfecto, vulnerable a cualquier intromisión, pero, al mismo tiempo, lo muestra ilimitado, listo para ser reconstruido. *El caos*, de Juan Rodolfo Wilcock despliega este peligro a lo largo de su obra, hace de la contingencia su territorio, en el que el desorden absoluto nos invita a repensar cada sistema, a reconocerlo y reconfigurarlo desde sus cimientos.

Como se expuso en esta investigación, la transgresión es pieza angular en la conformación de los relatos. Tal carácter transgresor se materializa en la escritura como una necesidad de destruir cualquier frontera y resignificar sus límites; de ahí que sus ficciones no evaden lo real, pero sí lo enfrentan, expandiéndolo hasta la desmesura. Wilcock trabaja con la “demasiada realidad” y encuentra en ella el sinsentido de lo cotidiano; desdibuja los márgenes de la razón, para después derrumbarlos valiéndose de sus propias reglas. Por consiguiente, *El caos* exhibe lo paradójico, ya no de un orden abstracto e incomprensible, sino de cada uno de los mecanismos que rigen nuestro devenir.

Este volumen de cuentos es inclasificable, una colección híbrida de géneros y discursos literarios; sin embargo, ese universo múltiple se abre paso a través de lo fantástico como otra manera de sumergirse en los posibles. En este sentido, mi labor al indagar en las diferencias y proximidades de *El caos* con dicha literatura me ha llevado también a una exploración sobre sus potencialidades. Así pues, lo fantástico puede entenderse como una suerte de umbral entre la *realidad* conocida y, hasta cierto punto, confortable, frente a lo irracional de ese otro mundo ofrecido por el texto. No obstante, en tal encuentro impera la urgencia por repensar los códigos de lo real, es decir, trastocarlos a

partir de su desnaturalización. Hay una esencia subversiva en la literatura de corte fantástico, la cual involucra una manera distinta de percibir el mundo, un posicionamiento primero crítico y luego estético respecto a los paradigmas que dan forma a nuestro universo. De tal reflexión concluyo que la postura de Juan Rodolfo Wilcock es por completo disidente en relación con el incipiente canon en la tradición del Cono Sur. Este escritor se apropia del género, pero, al mismo tiempo, lo resignifica, convirtiéndolo en un espacio de enfrentamiento donde lo grotesco, el absurdo y la violencia conforman un manifiesto estético ante toda forma de poder. Si bien es cierto que en su reelaboración de lo fantástico hay algunos temas compartidos con algunos de sus pares (Borges, Bioy y Silvina Ocampo, principalmente), Wilcock construye su poética desde la negación radical de todo orden.

En este sentido, la imposición y legitimación del poder son una constante en algunos de sus relatos. “El caos”, “Felicidad”, “Casandra” y “Vulcano” son narraciones notables en torno a la arbitrariedad de los discursos totalitarios, en los cuales, destaca su influencia en las masas; cuestiones evidentemente relacionadas con el contexto histórico del autor, a saber, el primer peronismo. Sin embargo, las ficciones mencionadas rehúyen de una visión maniquea respecto a tales temáticas, por el contrario, rebasan cualquier actitud moralizante e, incluso, transforman toda sinrazón en una posibilidad; procedimiento literario mediado por la focalización de sus narradores, quienes no sólo no son neutrales respecto a las prácticas de control más violentas, sino que se integran a ellas y, de forma inexplicable, las celebran. Dicha inversión a nivel narrativo adquiere además una postura ética pues conlleva una confrontación directa con los mecanismos de legitimación social en el espacio extratextual, hecho que revela al lector como partícipe de ese mismo absurdo.

Como parte de los elementos transgresores en la literatura de Wilcock, enfatice en el uso de la ironía y la parodia; tales herramientas, en esencia críticas, impugnan toda figura hegemónica, ya que mientras desmontan cualquier símbolo a partir de su ridiculización o de una burla encubierta, también proponen una perspectiva subversiva alrededor del objeto desacralizado. De ahí que el humor de *El caos* sea ambiguo, agri dulce, imposible es sentir el alivio de la risa, sino una cierta perturbación. En esta línea, lo grotesco acentúa (cómica y trágicamente) la exageración, aquella que en los cuentos se materializa en la descripción – repugnante e insidiosa– de algunas situaciones (el encuentro sexual entre Güendolina y Raúl, es un buen ejemplo), pero en especial en la construcción de personajes. Como expuse, casi todos ellos son seres al límite, que desde su misma corporalidad expresan un altercado al orden natural, biológico (basta recordar al narrador de “El caos” o a Concha en “La engañosa”), en quienes el cuerpo se manifiesta abierto al mundo, al borde de lo humano y lo monstruoso. Es importante destacar que de forma contigua, tal “anormalidad” atañe en paralelo a la oposición del autor en torno a las dinámicas populistas, así, la heterogeneidad de sus personajes responde a una búsqueda de la alteridad absoluta. Si Wilcock propone criaturas diversas, múltiples y abyectas, es porque a partir de ellas metaforiza y fractura las dicotomías fijadas por el discurso dominante.

En estas páginas finales es necesario subrayar que la violencia es parte indisoluble de la propuesta estética de *El caos*. Para este trabajo se le consideró como una diferencia sustancial respecto a la literatura fantástica canónica, específicamente, la esbozada por Borges. Así, en los relatos de dicho volumen se vislumbra que, más allá de insinuar, nuestro escritor narra con minuciosidad cada arrebato, niega el paso a la especulación y, con ello, resignifica la transgresión de índole fantástica dentro de la trama, “exorciza lo

sinistro tradicional”,<sup>194</sup> tanto así que hace de la violencia un suceso inconciliable, ¿sobrenatural?, en los paradigmas de la realidad.

Bajo tal perspectiva, la sobreexposición de la violencia con frecuencia deviene en crueldad, no obstante, lo cruel en la escritura wilcockniana rebasa el efectismo, más bien, a través del detalle y la hipérbole, representa una fuerza que absorbe la totalidad. Esta violencia al extremo se vacía de sentido, se torna ilógica, para finalmente confrontarnos con el asco y la seducción de la barbarie humana. En *El caos*, la tortura está en correlación con el ejercicio del poder y la vulnerabilidad de los cuerpos, sin embargo, la narración de diversas atrocidades, por ejemplo en “La fiesta de los enanos” y “Vulcano”, rehúye de un carácter moralizante; el autor, en voz de sus narradores, devela el exterminio del otro como un hecho cotidiano, lo expone con apacible naturalidad, para provocar un “choque” ético alrededor de su ficcionalización. En conclusión, la crueldad en la literatura de Wilcock es transgresora no sólo por su carácter espectacular, sino por el gran malestar que ocasiona en el lector, ya que mientras nos hace testigos de su acontecer, también nos cuestiona, obligándonos a sentirla, a reconocerla en nuestra piel, en el mundo, aun en sus intolerables proporciones.

En este universo de conglomeración, la escritura es tanto una vía para nombrar aquella realidad desordenada, como el único medio para absorberla y rearmarla; como resultado de lo anterior, el lenguaje construye los espacios textuales desde la transgresión y la ambigüedad. Por lo tanto, como último aspecto de análisis en la narrativa wilcockniana, tracé un esbozo en torno a la arquitectura de un “mundo otro”. En sus cuentos, los espacios manifiestan la necesidad de subvertir toda disposición, escapan a su connotación referencial para dar paso a emplazamientos ambiguos, abiertos a la contingencia. Analicé tales lugares

---

<sup>194</sup> C. González, *Contra la comunidad...*, p. 165.

ficcionales a partir del concepto foucaultiano de heterotopía. Estos contraespacios, según el filósofo, tienen por regla yuxtaponer los sitios reglamentados, regidos por un orden aceptado culturalmente. De tal modo, las heterotopías, al ser zonas destinadas a los márgenes –que asimismo albergan conductas marginales– evidencian ciertas dinámicas del poder y las trastocan. De ahí que el carnaval, espacio de inversión por excelencia, funcione como telón de fondo y atmósfera propiciatoria para la intromisión de otro orden en muchos de sus relatos.

Finalmente, me parece necesario repensar la importancia de la obra wilcockniana en las letras latinoamericanas, pero también en el contexto actual. A esta altura resulta imposible desvincular los cuentos de *El caos* de su contrapunto real, ya que, incluso, más que muchas obras de corte realista, nos hablan de lo sórdido de nuestro mundo. Si Wilcock recurre a lo fantástico es porque reconoce en esta literatura una vía para expandir aquello que –por temor o seguridad– permanece en las sombras. Así pues, la demasiada realidad del libro se condensa en una poética de la transgresión que, a través del exceso, confronta las convenciones y los límites de aquello “legítimo” en el pensamiento colectivo. No obstante, el autor no busca el derrumbamiento anárquico de todo sistema, sino que exhibe su funcionamiento desde una óptica que permite ver tras bambalinas, en cuyo montaje se revela el sinsentido de todo ordenamiento, porque tan irracional es querer imponer el caos, como pretender el orden por medio de la coacción y la violencia.

En esta época, en un país ya tan fracturado, donde todas las figuras políticas caminan al borde del abismo, es difícil sentirse tranquilo tras la lectura de “El caos”, por lo tanto, reflexionar sobre quién dirige la danza de la muerte, es una tarea urgente pero, al mismo tiempo, amenazante. De igual forma, si recordamos a las criaturas sobrehumanas de “Los donguis”, cerdos carnívoros capaces de borrar todo rastro de un crimen, la realidad

nos golpea obligándonos a abandonar la ficción para ponernos de frente a las miles de víctimas de desaparición. A dos años de uno de los casos más lamentables en México y todavía sin ninguna respuesta sólida, la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, así como las voces de millones de mujeres acalladas por los feminicidios resuenan durante la lectura del cuento aludido.

Si la obra wilcockniana es incómoda es porque nos *atraviesa*, nos desarticula, aspecto en el que se devela una de sus grandezas, pero también parte del misterio alrededor de su difusa recepción. La escritura de Wilcock es compleja porque pone al lector en medio de una realidad desordenada, cruel, e irrevocable, sin embargo, no sólo dicha representación hace intolerable el encuentro con estos relatos, sino lo que viene después, es decir, un cuestionamiento fundamental hacia las estructuras de nuestro mundo; porque como afirma Foucault: “la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible”.<sup>195</sup>

Así pues, la galería de seres casi monstruosos que integran *El caos* no es más que un lúcido reflejo de la condición humana, por ende, su soledad, su irrefrenable curiosidad (capaz de desatar insólitas atrocidades), y su ansia de poder absoluto son tan cercanos que su proximidad resulta aterradora y fascinante, “hombre, paradigma del monstruo”.<sup>196</sup> Considero que la propuesta de Wilcock en torno a lo fantástico es una angustiante invitación para repensar la cotidianidad, sus cimientos, así como los espacios en los que nos movemos día a día. El autor, desde una posición al margen del poder, y en un acertado distanciamiento crítico, construye sus cuentos bajo una postura ética y política en la que lo

---

<sup>195</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, p. 13.

<sup>196</sup> Juan Rodolfo Wilcock, *El libro de los monstruos*, p. 151.

fantástico no representa una evasión, sino que intensifica lo arbitrario, lo azaroso de todo sistema.

Desde esta óptica, bien vale la pena preguntarnos acerca de la herencia literaria de nuestro autor. Aunque tras este cuestionamiento asoman algunos nombres de escritores jóvenes como Samanta Schweblin, e incluso, me arriesgo a proponer a Félix Bruzzone, considero preciso tener en cuenta que el exilio voluntario del autor, tanto manifiesto personal como artístico, cumple con su cometido y borra todo rastro de su paso por las letras latinoamericanas hasta hace pocos años. Es cierto que recientemente se ha abierto la brecha para nuevas lecturas, no obstante, en las generaciones subsecuentes a la publicación de *El caos*, el deseo de autoeliminación del autor se condensa en el olvido. Como en todo proceso de rescate literario, sólo el transcurrir del tiempo dará cuenta de los alcances de la obra de Juan Rodolfo Wilcock.

Durante el desarrollo de esta tesis me he enfrentado a una obra que hasta la fecha desafía todas mis certezas como lectora, que me ha llevado por un camino lleno de interrogantes, algunas sin respuesta. Al igual que sucede con la literatura kafkiana, es probable que el carácter fantástico de *El caos* permanezca en discusión, lo que, sin duda, significa un aporte para la recuperación crítica de un escritor inclasificable.

A modo de cierre apelo a las palabras que Pasolini dedicó a Wilcock en una breve reseña sobre *La sinagoga de los iconoclastas*:

Wilcock sabe, antes que cualquiera otra cosa, desde siempre y para siempre, que no hay otra cosa que el infierno. No se plantea ni siquiera desde la manera más vaga y genérica (como Calvino) la hipótesis de que hay algo fuera de éste. Ni siquiera sueña remotamente que pueda haber alguna manera, incluso ilusoria, de no sufrirlo o, por lo menos, ignorarlo. Entonces, ¿qué es lo que distingue a Wilcock de la mayoría silenciosa? Está claro, aunque sea terrible: él *acepta* el infierno, como la mayoría silenciosa, pero,

contrariamente a la mayoría silenciosa, no forma parte de él y por tanto *lo reconoce*.<sup>197</sup>

Es probable que no haya definición más certera para Wilcock, quien, como Dante, emergió transformado –y deslumbrado– de su viaje por este infierno, para después nombrarlo a través de la escritura.

---

<sup>197</sup> Pier Paolo Pasolini, *Descripciones de descripciones*, trad. Atilio Pentimalli, p. 28.

## FUENTES

### Directas

WILCOCK, Juan Rodolfo, *El caos*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2015.

\_\_\_\_\_, *El caos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

\_\_\_\_\_, *El libro de los monstruos*, trad. Ernesto Montequin, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

\_\_\_\_\_, *Los hermosos días*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

\_\_\_\_\_, *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Milán, Adelphi, 1974.

\_\_\_\_\_, *Paseo sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.

### Bibliohemerografía

AGUIRRE, Osvaldo, “La tendencia natural de las cosas”, *dossier “J R Wilcock”*, *Diario de Poesía*, núm. 35, 1995, pp. 20-21.

ALEMANY BAY, Carmen, “Juan Rodolfo Wilcock: Historia (no sólo poética) de un argentino italianizado”, *Arrabal*, núm. 2-3, 2000, pp. 111-120.

ALTAMIRANO, Carlos, Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

*Antología del formalismo ruso*, trad. Ana María Nethol, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

ARÁN, Pampa O., *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba, Narvaja Editor, 1999.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. Francisco Alonso, Barcelona, Edhasa, 2001.

AULICINO, Jorge, “Contra el mito”, *dossier “J R Wilcock”*, *Diario de Poesía*, núm. 35, 1995, p. 21.

- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- BALANDIER, George, *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BALDERSTON, Daniel, “Civilización y barbarie: Un topos reelaborado por J.R. Wilcock”, en *Discurso Literario*, núm. 4, 1989, pp. 57-61.
- \_\_\_\_\_, “La literatura antiperonista de J.R. Wilcock”, *Revista Iberoamericana*, vol. LII, núm. 135-136, (abril-septiembre), 1986, pp. 573-581.
- \_\_\_\_\_, “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 125, (octubre-diciembre), 1983, pp. 743-752.
- BATAILLE, George, *El erotismo*, México, Tusquets, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles, *Lo cómico y la caricatura*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor, 1985.
- BERGSON, Henri, *La risa*, trad. Amalía Aydée Raggio, Madrid, Sarpe, 1985.
- BIANCIOTTI, Héctor, “La felicidad del poeta”, *La Nación*, 4 de febrero de 1998. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/209270-la-felicidad-del-poeta>, (26/06/2016).
- BIANCO, José, *Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka a Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- BORGES, Jorge Luis, *Cuentos completos*, México, Lumen, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Inquisiciones/ Otras inquisiciones*, México, Debolsillo, 2013.
- BOURDIEU, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*, núm. 25-28, enero, 1989- diciembre 1990, pp. 20-42.

- \_\_\_\_\_, “Entrevista sobre *La distinción*. Parte I” (1991). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8h6iKrTW4Lk>, (06/01/16).
- BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1985.
- BURDMAN, Javier, “Heterogeneidad, irrupción radical y mito en la génesis de las interpelaciones populistas durante la conformación del peronismo”, *Revista SAAP (Sociedad Argentina de Análisis Político)*, vol. 3, núm. 4, (julio-diciembre), 2009.
- CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CAMARERO, Hernán, “Reflexiones sobre el peronismo 1945-1955”, *Revista Herramienta*, núm. 14, (octubre), 2010. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-14/reflexiones-historicas-sobre-el-peronismo-1945-1955>.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2010.
- CIORAN, E.M., *Breviario de los vencidos*, trad. Joaquín Garrigós, México, TusQuets, 2010.
- DA MATTA, Roberto, *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Disco*, núm. 1, 1945.
- DUJOVNE ORTÍZ, Alicia, “El país de Juan Rodolfo Wilcock”, *La Nación* (Suplemento cultural), 2003. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/507054-el-pais-de-juan-rodolfo-wilcock>, (18/04/2016).
- ELIZONDO, Salvador, “De la violencia”, *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Escrituras y Exilios en América Latina*, Adriana Bocchino (coord.), Mar del Plata, Estanislao Balder, 2008.
- El mundo de la violencia*, Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

FLORENCIA, María Christen, et. al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 1992.

FOUCAULT, Michel, *Del lenguaje y la literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2009.

\_\_\_\_\_, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, México, Siglo XXI, 2011.

\_\_\_\_\_, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2014.

\_\_\_\_\_, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, trad. Miguel Morey, Madrid, Alianza, 2000.

\_\_\_\_\_, *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 2014.

GIRARD, René, *El chivo expiatorio*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1986.

\_\_\_\_\_, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1983.

GONZÁLEZ, Carina, *Contra la comunidad. Estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.

\_\_\_\_\_, *Virtudes de la errancia: Escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*, (Tesis), Universidad de Maryland, College Park, 2007.

HERRERA, Ricardo H., *La ilusión de las formas. Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga*, Buenos Aires, El Imaginero, 1988.

HUERTA, David, “La exactitud imposible”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 71, 2010. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7110/huerta/71huerta.html>, (16/11/2016).

JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

- JÁUREGUI, Carlos A., *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- JORDAN, Mary Erdal, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid/Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, 1998.
- KAFKA, Franz, *Relatos completos*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2013.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “trasgresión”*, Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), Madrid/Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Teresa Basile (coord.), Buenos Aires/Universidad de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.
- LOMEÑA CANTOS, Andrés, “El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 1, núm. 2, 2013, pp. 373-389.
- MANCOSU, Paola, “Lo demoníaco del ‘Yo’: Los confines de la ficcionalidad en *El caos* de Rodolfo Wilcock”, *Cartaphilus*, núm. 3, 2008, pp. 112-120.
- MILLER, Karina, *Escrituras impolíticas: anti-representaciones de la comunidad en Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera and Juan Rodolfo Wilcock*, (Tesis), Universidad de California, Irvine, 2007.
- MORA, Maynor Antonio, *Los monstruos y la alteridad: Hacia una interpretación crítica del mito moderno del monstruo*, Costa Rica, Universidad Nacional/La Heredia, 2007.

- NÚÑEZ RAMOS, Rafael, “El teatro del absurdo como subgénero dramático”, *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, tomo 31-32, 1981-1982, pp. 631-644.
- “Note biografiche”. Disponible en: <http://www.wilcock.it>, (13/01/2017).
- OVEJERO, José, *La ética de la crueldad*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descripciones de descripciones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1995.
- PAULS, Alan, “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, *Lecturas Críticas* 1. Disponible en: <http://www.bibliothecascriptorumcomitorum.org/index.php/component/content/article/82-parodia/81-tresaproximaciones-al-concepto-de-parodia>.
- PERÓN, Juan Domingo, Discurso pronunciado el 31 de agosto de 1955. Fragmento disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TWvQDIJ-ZS8>.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- PIRO, Guillermo, “El catecismo de Wilcock”, *dossier “J R Wilcock”*, *Diario de Poesía*, núm. 35, 1995, pp. 14-15.
- RAGGIO, Marcela, “La poesía del '40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock”, *Cuadernos del Centro Indisciplinario de Literatura Hispanoamericana (CILHA)*, vol.11 no.1, (enero-junio), 2010. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-96152010000100005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152010000100005), (25/08/2016).
- RISCO, Ana María, “Escenarios conflictivos en la conformación de una página en blanco”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 39, 2008. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/esceconf.html>, (19/09/2016).
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

- STEINER, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Buenos Aires, Siruela, 1971.
- Teoría del cuento I. Teoría de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Teorías de lo fantástico*, David Roas (coord.). Madrid, Arco/Libros, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1978.
- TORO, María Cristina, *La heterotopía en Michel Foucault como concepto estético* (Tesis), Universidad La Salle, Bogotá, 2008.
- TORRES RABASSA, Gerard, “ ‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo”, *Brumal*, vol. III, núm. 1, 2015, pp. 185-205.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Gredos, 2009.
- YURKIEVICH, Saúl, “Borges/Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, núm. 110-111, (enero-junio) 1980, pp. 153-160.
- ZAVALA, Lauro, “Leer metaficción es una actividad riesgosa”, *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 12, (octubre), 2010, pp. 353-369.
- ZEPPEGNO, Giuliana, “Transgresión lógica y semántica en la literatura fantástica contemporánea: análisis de unos relatos de Julio Cortázar a la luz de la bi-lógica de Ignacio Matte Blanco”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 31, 2013, pp. 271-305.