

# JUAN RODOLFO WILCOCK O LA REESCRITURA DE SÍ MISMO

*Juan Rodolfo Wilcock, or the Art of Self-Rewriting*

**María Belén Hernández-González**

Universidad de Murcia  
mbhg@um.es

## Resumen

Juan Rodolfo Wilcock (Buenos Aires, 1919 – Lubriano, 1978) fue miembro del grupo Sur y gran amigo de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, con quienes viajó por primera vez a Italia en 1951. Decidió exiliarse definitivamente en Roma en 1957, alejándose así del peronismo, y adoptó, a partir de entonces, la lengua italiana para componer su obra. En este artículo se muestran algunas estrategias de autotraducción de *El caos*, libro en parte redactado en castellano, pero recreado, aumentado y publicado por primera vez en italiano (Bompiani, 1960) y finalmente retraducido por Wilcock a ambas lenguas hacia 1974, con los títulos *Parsifal. I racconti del caos* (Milán, Adelphi) y *El caos* (Buenos Aires, Sudamericana). El continuado trabajo de corrección y retraducción de esta obra ilumina la interpretación de su última narrativa. Desde esta perspectiva, la poética de Wilcock se observa como una conjunción del doble oficio de escritor-traductor. Este aspecto, no suficientemente estudiado aún, lo sitúa como excepcional referencia de los fenómenos modernos de la transculturación y el multilingüismo.

**Palabras clave:** Juan Rodolfo Wilcock; Revista Sur; literatura argentina; literatura italiana; autotraducción; re-escritura; transculturación.

## Abstract

Juan Rodolfo Wilcock (Buenos Aires, 1919 – Lubriano, 1978) was a member of the group of artists and intellectuals gathered around the literary journal Sur and a good friend of Silvina Ocampo and Adolfo Bioy Casares, with whom he first traveled to Italy in 1951. He decided to go into exile in Rome in 1957,

moving away from the Peronist regime and adopting the Italian language to compose his work. This article looks at some of the self-translation strategies he used in his book *El caos*, part of which was written originally in Spanish but recreated, enlarged and first published in Italian (Bompiani, 1960), and finally retranslated by Wilcock to both languages around 1974 under the titles of *Parsifal: I racconti del caos* (Milan, Adelphi) and *El caos* (Buenos Aires, Sudamericana). Wilcock's continuous correction and retranslation of this work provides an entry into the interpretation of his late narrative. From this perspective, his poetics can be seen as a conjunction of his double skill as a writer-translator. This aspect, which has not yet been sufficiently studied, makes him as an exceptional reference for Transcultural Studies.

**Key words:** Juan Rodolfo Wilcock; Sur literary journal; Argentine Literature; Italian literature; self-translation; rewriting; transculturation.

Juan Rodolfo Wilcock se registra en la historia de la literatura italiana como un autor italiano de origen argentino y –viceversa– en Argentina como un autor argentino que a mediados de los años cincuenta se mudó de lengua y de país, sin que ello dirima el dilema entre sus lenguas y culturas de preferencia. El enfrentamiento de ambos periodos de su vida, así como la adopción inusual para su tiempo de dos lenguas de escritura, ha llevado a la crítica durante décadas a seccionar y reproducir una lectura bipolar de su poética, lectura que solo empieza a superarse en los últimos años, a partir de ensayos como los recogidos en *Dossier Juan Rodolfo Wilcock* (1995) o *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, editado por Roberto Dedier (2002). A partir de 2010 los textos de Wilcock parecen haber recobrado una inusitada actualidad, reflejada en la reedición de sus libros tanto en Italia como en Argentina, así como en la multiplicación de reseñas y comentarios. Quizá la clave para comprender el redescubrimiento del escritor resida en una asombrosa capacidad de anticipar los fenómenos de la transculturación propios de la sociedad actual, tales como la experimentación con la propia tradición literaria conjugada con una visión cosmopolita de la cultura y la búsqueda de una perspectiva narrativa en viaje continuo entre distintas lenguas y tiempos. Así, el exilio voluntario y la adopción de nuevos códigos de escritura

suscitan el extrañamiento y el anhelo de un lector del futuro. La autotraducción se convierte para Wilcock en un proceso esencial de su poética universalizante, pues como se mostrará a continuación, la dúplice creación del autor y el traductor confluye en la reescritura de la propia obra.

El concepto de transculturación pertenece a la generación de los cuarenta y, como se recordará, fue formulado por Fernando Ortiz (1940) en el contexto de la cultura afrocubana. Este se refería entonces al proceso de asimilación, a través de la selección y la reelaboración inventiva de una cultura dominante, por parte de un grupo subordinado o marginal. Sucesivamente, una vez pasado el periodo postcolonial, el concepto ha evolucionado hacia un intercambio pluridireccional de culturas, que en el escenario de la globalización ha dado lugar a los estudios sobre los procesos de interacción entre la identidad múltiple del individuo y su comunidad. Para autores como Wolfgang Welsch, el concepto de transculturación supera los conflictos entre culturas distintas—como pudiera ser el caso de Wilcock entre el italiano y el español—, pues al operar contra la homogeneización cultural, explicaría las tendencias de la globalización en simbiosis con el deseo de pertenencia local (1999: 212).<sup>1</sup> La obra de Wilcock, en efecto, articula una multitud de planos compositivos cifrados en la superposición de juegos de encaje intertextual donde la ocultación de los códigos de referencia exige distintos niveles de interpretación, no solo desde la clave territorial sino también desde la temporal. En muchos aspectos dicha clave está destinada al lector del futuro, como advierte el escritor en la nota al texto de *I due allegri indiani*: “L’opera che qui

---

<sup>1</sup> El concepto de transculturización reelaborado por Wolfgang Welsch observa las formas culturales de manera flexible y articuladas en relación con las nuevas ideas sobre lo local y global. Para Welsch, ya no existen entidades fijas que es posible describir como objetos de la cultura, sino que existen conceptos operativos que se definen en varios espacios o niveles simultáneos, desde el macronivel de la sociedad al micronivel de la experiencia individual (Welsch, 1999).

proponiamo è tutta tesa verso al lettore futuro [...] nell'attesa di un pubblico ancora non nato. [...] L'elegante e intelligente lettore è l'unico e singolo autore legale e morale del libro" (Wilcock, 1973: 8).

En sus textos se percibe un continuo movimiento entre una erudítisima hipertextualidad supranacional, relacionada con la civilización clásica, y la aniquilación del humanismo, maquinada a través de relatos monstruosos, donde resalta el gusto por el orden subvertido, en un acopio de temas irreverentes y macabros que en ocasiones caen en la antropofagia. En este sentido, Daniel Balderston ha observado, en los cuentos de Wilcock que clasifica como "cruelles" (Balderston, 1983) y en la novela redactada en italiano *L'ingegnere* (1975), una dicotomía entre civilización y barbarie (Balderston, 1986b) que se produce por el enfrentamiento del lector con una estética del horror. Si bien, más allá de dicotomías de género o intención, Wilcock –como ha visto Cenati (2006: 3)– se declara *poeta en prosa* y procura consolidar (sobre todo a partir de la década final) un hilo de continuidad en toda su producción, bien fuera publicada en español o en italiano, los monstruos de Wilcock, que en apariencia pretenden ahuyentarnos de sus ficciones, suelen ser personas corrientes cuyo punto en común consiste en adaptarse de forma deficiente a la sociedad. La deformación carnal se concibe desde la metafísica, pues surge a consecuencia de la falsedad del discurso, es decir, a causa de la imposibilidad de comunicación con sus contemporáneos. El proyecto estético del autor lucha radicalmente contra el engaño en el cual se encuentra atrapado el individuo; la deformidad y la metamorfosis se convierten en recursos humorísticos para intentar transgredir el desorden que la razón no consigue salvar. En este empeño, puede reconocerse la conexión del autor con la tradición cómica de las poéticas modernas, las cuales fuerzan la ficción hacia lo subalterno como vía de conocimiento fragmentario, conscientes de la definitiva ruptura de los conceptos clásicos de belleza y verdad (Hernández González, 1999). Por otra parte, Wilcock, quien fuera el interlocutor más brillante del trío Jorge Luis Borges-Silvina Ocampo-Adolfo Bioy Casares aprendió pronto de su maestría en borrar todas las huellas de la subjetividad autoral y

eliminar cualquier rastro de humanidad a fin de establecer una mirada irónica sobre la narración. Pero, aunque demostraba ya desde su juventud una extraordinaria facilidad para la efectividad textual y la creación de juegos de sentido, para él la vía de la inteligencia se encontraba agotada: tullidos, mutilados e inválidos simbolizan en sus narraciones esta convicción. De tal manera que el espíritu “centáurico” del escritor, la hibridez de influencias y la multiplicidad de registros que con el tiempo supo dominar, parecen en parte una tarea autoimpuesta y estrechamente ligada al esfuerzo por la depuración filológica.

En especial, como se mostrará, el estudio de los movimientos de autotraducción que pueden rastrearse entre las múltiples publicaciones de los relatos que componen su colección *El Caos* revela huellas textuales de algunos de los temas que vertebraron la obra de Wilcock y que lo posicionan como precursor de la postmodernidad: el viaje, el distanciamiento cifrado en el exilio voluntario, el extrañamiento de la realidad, el gusto por lo atemporal y la ambigüedad espacial.

### **Lenguas, traducción y viajes en la obra de Wilcock**

De padre inglés y madre italiana, Wilcock dominaba siete idiomas y tras obtener el título de ingeniero dejó la profesión para dedicarse a las letras. Durante su carrera, cultivó una escritura poligráfica. Sus primeros títulos fueron poemarios (*Libro de poemas y canciones*, 1949; *Persecución de las musas menores*, 1945; *Paseo sentimental*, 1946), seguidos de relatos fantásticos, teatro, novelas experimentales y ensayos críticos. Fue además un incansable traductor, oficio que ejerció tanto durante su primera etapa en Argentina –particularmente fructífero al frente de las dos revistas por él fundadas: *Verde memoria* (1942-1944) y *Disco* (1945-1947)<sup>2</sup>–,

---

<sup>2</sup> Entre 1942 y 1944, Wilcock dirigió junto a Ana M. Chouy media docena de números de la *Revista Verde Memoria*, incorporando traducciones propias que se multiplicaron en la siguiente revista, *Disco*, una suerte de antología

como luego en Italia, donde colaboró intensamente con Italo Calvino en la editorial Einaudi y con Roberto Calasso en la editorial Adelphi.<sup>3</sup>

---

de literatura argentina contemporánea junto a clásicos españoles, ingleses y franceses, presentados sin orden ni referencias bibliográficas a títulos ni obras, como si fuera el catálogo de una cultura heterogénea y multiforme. El procedimiento traductivo de Wilcock en estas revistas ha sido estudiado por Amanda Salvioni (2002). Además de sus numerosas colaboraciones como traductor en revistas hispanoamericanas propias y ajenas, Wilcock realizó la traducción al castellano de los siguientes títulos en orden de publicación: *La bestia debe morir* de Nicholas Blake (Bs. As., Emecé, 1945); *Muerte glacial* de Milward Kennedy (Bs. As., Emecé, 1945); *Mi hijo el asesino* de Patrick Quentin (Bs. As., Emecé, 1945); *Cuentistas norteamericanos* (Bs. As., Jackson, 1946); *Fausto* de Christopher Marlowe (Bs.As. Disco, 1946); *Poetas líricos ingleses* (Bs. As., Jackson, 1949); *El revés de la trama* de Graham Greene (Bs. As., Sur, 1949); *Crepúsculo desolado* de Michael Sadleir (Bs. As., Emecé, 1950); *El hombre que eludió el castigo* de Berenice Carey (Bs. As., Emecé, 1951); *A través del puente* de Graham Greene (Bs. As., Emecé, 1951); *La condena* de Franz Kafka (Bs. As., Emecé, 1952); *Los abandonados* de Paul Gallico (Bs. As., Emecé, 1952); *El poder y la gloria* de Graham Greene (Bs. As., Emecé, 1952); *Caminos sin ley* de Graham Greene (Bs. As., Criterio, 1953); *La nueva neutralia* de Evelyn Waugh (Bs. As., Criterio, 1953); *Flecha en el azul* de Arthur Koestler (Bs. As., Emecé, 1953); *Misa sin nombre* de Ernst Wiechert (Bs. As., Emecé, 1953); *Campo de batalla* de Graham Greene (Bs. As., Emecé, 1954); *El alquimista* de Ben Jonson (Bs. As., La Reja, 1954); *El peregrino* de Joyce Carey (Bs. As., Emecé, 1954); *El jubón de terciopelo* de James Street (Bs. As., Emecé, 1955); *El derrumbe de la Baliverna* de Dino Buzzati (Bs. As., Emecé, 1955); *El americano imposible* de Graham Greene (Bs. As., Emecé, 1955); *Diarios* de Franz Kafka (Bs. As., Emecé, 1955); *Cartas a Milena* de Franz Kafka (Bs. As., Emecé, 1955); *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot (Bs. As., Raigal, 1956); *Salka Valka* de Haldor Laxness (Bs. As., Sudamericana, 1957); *El triunfador* de Hans Kades (Bs. As., Emecé, 1958); *El secreto* de Luca de Ignazio Silone (Bs. As., La Isla, 1957); *El paso de la India* de E. M. Forster (Bs. As., Sur, 1957); *Aspectos del amor* de David Garnett (Bs. As., Sur, 1957); *Harry Black* de David Walker (Bs. As., La Isla, 1957); *Sigamos bailando* de John Wain (Bs. As., La Isla, 1957); *Cosas de hombre* de Douglas Fairbairn (Bs. As., La Isla, 1957); *Sígueme* de Shelby Foote (Bs. As., Emecé, 1958); *Conozca la religión* de Fulton Sheen (Bs. As., Emecé, 1959); *El ángel subterráneo* de Jack Kerouac (Bs. As., Sur, 1959).

<sup>3</sup> Además de las autotraducciones y sus numerosas colaboraciones críticas en revistas y periódicos italianos (*Tempo presente*, *Il Mondo*, *La Nazione*, *L'Espresso*, *La Voce Repubblicana*, *Il Messaggero*, *Il Tempo*, *Il Sipario* –

Si se observa el elenco de sus traducciones hacia ambas lenguas, se hace patente que la traducción fue a lo largo de su vida su principal fuente de ingresos y que de este oficio se nutrieron también sus ficciones. Sobre todo, hay que recordar que Wilcock compartía con el grupo de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, el concepto de traducción creativa del cual tomó sus propios modelos de escritura (Willson, 2004: 273). Por afinidad y edad, se formó entre los traductores *traidores* de la segunda época de *Sur*, cuando José Bianco y Enrique Pezzoni impulsaron una praxis de traducción entendida como un modo de enriquecer el propio idioma, introduciendo en él ecos de otras lenguas, fruto de la asimilación crítica de los textos. En

---

también con el pseudónimo de Matteo Campanari–, *L'Osservatore Romano*), Wilcock publicó en Italia los siguientes títulos en orden de publicación: *Poesie* de James Joyce (Milano, Il Saggiatore, 1961); *Frammenti scelti da La veglia di Finnegan* de James Joyce (Milano, Mondadori, 1961); *Per le strade di Londra* de Virginia Woolf (Milano, Il Saggiatore, 1963); *Una stanza tutta per sé* de V. Woolf (con L. Bacchi Wilcock) (Milano, Il Saggiatore, 1963); *Tamerlano il Grande* de Christopher Marlowe (Milano, Adelphi, 1966); *Teatro completo* de Christopher Marlowe (Milano, Adelphi, 1966); *Lei* de H. Rider Haggard (Milano, Bompiani, 1966); *Mia madre Lizzie* de Edward Dahlberg (Milano, Adelphi, 1966); *Clasicismo e romanticismo* de Antal (Torino, Einaudi, 1966); *Poesie in inglese* de Samuel Beckett (Torino, Einaudi, 1967); *MacBird!* de Barbara Garzón (Milano, Feltrinelli, 1967); *Ricardo III* de William Shakespeare (Milano: Bompiani, 1967); *La nube purpurea* de M. P. Shiel (Milano: Adelphi, 1967); *Una pinta di inchiostro irlandese* de Flann O'Brien (Torino, Einaudi, 1968); *Alce Nero parla* de John G. Neihardt (Milano: Adelphi, 1968); *Arte e anarchia* de Edgar Wind (Milano: Adelphi, 1968); *L'uccisore e l'ucciso* de H. Walpole, (Milano: Bompiani, 1969); *Nelle vene dell'America* de William Carlos Williams (Milano: Adelphi, 1969); *I negri* de Jean Genet (Milano, Il Saggiatore, 1971); *Tutto il teatro di J. Genet* (con G. Caproni) (Milano, Il Saggiatore, 1971); *Sulle fumane della H Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto* de Elizabeth Smart (Milano, Il Saggiatore, 1971); *L'Oro delle tigri* de Jorge Luis Borges (Milano, Rizzoli, 1974 con Livio Bacchi Wilcock); *Vite brevi di uomini eminenti* de John Aubrey (Milano: Adelphi, 1977); *Dizionario dei luoghi comuni* de Gustave Flaubert (Milano, Adelphi, 1980); *Poesie scelte* de T. Traherne (con C. Campo ed E. Zolla Milano, Rizzoli, Milano, 1980); *Biglietti da visita. Un viaggio autobiografico* de N. Douglas (Milano, Adelphi, 1983); *Poiché ero carne* de Edward Dahlberg (Milano, Adelphi, 1988).

particular, en la época en que Bianco era secretario de la revista *Sur*, se proponían y comentaban los textos extranjeros que llegaban a la redacción como en un verdadero taller literario. Así pues, la comparación y crítica textual se convirtieron en procedimientos comunes para los nuevos traductores de *Sur*. Desde los secretarios de redacción hasta los últimos colaboradores, prácticamente todos actuaron en la revista como traductores, ya que su labor era el resultado de una hibridación entre interpretación de textos extranjeros, reflexión crítica y creación literaria propia (Hernández González, 2012).

La ósmosis entre traducción y creación en particular ha dado lugar en Wilcock a correspondencias directas entre al menos tres de sus traducciones al italiano con textos propios: *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien, modelo para su novela *I due allegri indiani*; *Work in Progress* de Joyce, para el relato "Dialoghi con il portiere" y *Dizionario dei luoghi comuni* de Flaubert, que ha libremente inspirado su texto poético homónimo. Otras numerosísimas fuentes nunca fueron explicitadas por Wilcock; la mayoría proceden de literatura desconocida que solo una profunda labor crítica podrá revelar. En cambio, en la repetición de títulos de traducción hacia sus dos lenguas de escritura descubrimos sus modelos más importantes: Christopher Marlowe, Franz Kafka, Samuel Beckett y James Joyce, autores que cultivan un registro cómico-demoníaco y un estilo anti-retórico siempre reanimado en Wilcock. En cuanto a sus traducciones del italiano al español, aparecen solo dos autores: Dino Buzzati e Ignazio Silone, quizá porque los traductores de la cultura italiana contemporánea en *Sur* eran numerosos: Attilio Dabini, Alberto Girri, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, Fryda Schultz Mantovani, Lancelotti, así como los propios Bianco y Pezzoni. Viceversa, del español al italiano, apenas son dos los autores que tradujo: Borges y su propia obra teatral en colaboración con Silvina Ocampo, *Los traidores* (1957) –la versión italiana de esta última aparece sin el nombre de ella.



Estos datos denotan, entre otras cosas, que a Wilcock no le interesó realizar un trasvase de la cultura hispánica a la italiana, como tampoco se había mostrado en 1953 (fecha del doble monográfico de *Sur* dedicado a la cultura italiana) predispuesto hacia las letras italianas. De hecho, en 1954, Londres fue su primera opción como residencia. El inglés se le apareció entonces como la lengua más atrayente, como vehículo de la cultura mayoritaria. Pero tras un año como traductor oficial en la BBC puso rumbo a Roma, decantándose allí por una lengua de adopción que era considerada en Argentina, en parte, como la lengua deforme de los inmigrantes y, en parte, como la lengua áulica de Dante. La versión de *El oro de los tigres*, de Borges, muy tardía y realizada por Wilcock en colaboración con su hijo, parece subrayar el voluntario alejamiento de sus maestros argentinos, sobre todo si tenemos en cuenta que Elio Vittorini, uno de los autores italianos más traducidos en *Sur*, había propuesto la edición de *Ficciones* de Borges en la colección internacional *I Gettoni* de Einaudi ya en 1955, época en que Wilcock se instalaba en Italia. En otras palabras, el *boom* de la literatura hispanoamericana empezaba a surgir en Italia mientras Wilcock, autor y traductor de excepción, miraba hacia otro lado.

Esta distancia, así como la salida de Argentina del autor, siempre se ha justificado como un rechazo a la dictadura, presente en algunas de sus ficciones, particularmente en “Los donguis”, “Felicidad” y “Casandra”. Sin embargo, también pueden proponerse como causas de peso la saturación del ambiente literario y el espíritu crítico que el autor tenía hacia su propio círculo literario, como ha sugerido John King (1989). Este tema puede verse, por ejemplo, en su cuento “La noche de Aix”. En el mismo, relata una visita a Aix-en-Provence, en la que pasa un sábado enfrascado en la visión de un documental sobre Argentina donde aparecen desfigurados todos los rasgos nacionales y donde él ya no puede reconocerse. Finalmente, vuelve al hotel demasiado tarde y debe pasar la noche a la intemperie. La noche y el frío constituyen un espacio de incomunicación con la comunidad: “Y esa certeza suya de que nadie en el futuro comprendería su experiencia, ni siquiera se interesaría en ella, constituía la mejor

confirmación de la esencia misma de la experiencia, que era la soledad” (Wilcock, 2015: 127). En efecto, “La noche de Aix” representa quizá la toma de conciencia de una etapa en nueva del escritor, al declarar: “dio por terminada su prueba de iniciación no del todo involuntaria, su ejercicio de desligamiento del ritmo social, primera jornada de un proceso de inversión que con la ayuda de la suerte podría hacer de él un verdadero viajero sobre la tierra” (Wilcock, 2015: 132). El viaje se convierte así en una manera de estar en el mundo, en un trabajoso recurso impuesto para cuestionar la propia posición frente a la realidad, cuyo espacio fluctuante entre lenguas y culturas obliga al escritor a realizar un continuo esfuerzo de autotraducción.

### **Autotraducción y distanciamiento en *El Caos*: hacia la construcción del relato transcultural**

*El caos* es el libro que inicia el viaje sobre la tierra de Wilcock y al mismo tiempo es la obra que, por su formación transfronteriza y transcultural, podría representar mejor la estética del autor. En sus páginas se conjuga la intertextualidad propia del cosmopolitismo argentino con el ejercicio del extrañamiento<sup>4</sup> y la transgresión de la cultura clásica (Podlubne/Giordano, 2002; Cattoni, 2010). Es importante señalar que la reescritura de *El caos* en sus dos últimas ediciones italiana y española completa el esforzado trabajo de hibridación entre ambas culturas, europea y americana, tarea que será la base de la literatura del Wilcock de los últimos años. Alejandro Patat en el artículo “Wilcock, scrittore straniero” (2010) realiza un interesante estudio sobre los elementos de integración entre la cultura argentina y la italiana en la autotraducción de *Poesia spagnola* (1963), el poemario que Wilcock reescribe como antología

---

<sup>4</sup> Alejandro Patat (2010) realiza un interesante estudio sobre los elementos de integración entre la cultura argentina y la italiana en el autor en el que analiza la autotraducción de *Poesia spagnola* (1963), el poemario que Wilcock reescribe como antología crítica de sí mismo en Italia (véase también Bourbotte, 2017).

crítica de sí mismo en Italia (véase también Bourbotte, 2017). En dicha antología el escritor opera ateniéndose a tres criterios fundamentales: el primero es la cuidadosa selección de poemas ya publicados en Argentina, de los cuales incluye solo uno; el segundo, el uso de formas métricas poco frecuentes en italiano que lo lleva a descartar los sonetos en favor de composiciones experimentales; y el tercero, una autotraducción escrupulosamente literal de los textos que privilegia el contenido sobre la forma (Patat, 2010: 116). Esta obra lírica, contiene, de forma paralela a *El caos*, las claves del proceso de extrañamiento del escritor en su patria de adopción y las pruebas de su doloroso esfuerzo por autoexcluirse de la cultura de su tiempo.

La primera edición de la obra aparece con el título *Il Caos* en 1960, en la editorial Bompiani. En el volumen se recogen quince relatos escritos entre 1948 y 1960, en parte editados en publicaciones periódicas y que, según el autor, sufrieron intervenciones por parte de los editores sin que él pudiera evitarlo. En 1974 la editorial Adelphi publicó la obra con el título *Parsifal: I racconti del Caos*. Simultáneamente, Wilcock había enviado el libro autotraducido a Silvina Ocampo, instándola a buscar editor en Buenos Aires. Enrique Pezzoni acogió el texto con el título *El Caos* ese mismo año en la editorial Sudamericana.

Con respecto a la crítica que Wilcock hace de las intervenciones editoriales, en la nota al lector de la última versión italiana, afirma a propósito de la edición de 1960 que “del tutto insufficiente, se non altro perché il testo rimaneggiato partiva dal presupposto, poco lusinghiero, che i lettori somigliassero ai segretari di redazione delle riviste letterarie che allora frequentavo” (1974: 10). En realidad, el escritor, en la supuesta traducción italiana, se lamenta de una mala traducción de un relato suyo, cuando el libro aún no se había publicado en castellano, ni se trataba de una versión ajena o censurada, puesto que era la original, aunque él se haya empeñado en fijar esta idea ficticia dentro del libro. En particular, uno de los cuentos aparecidos ya en la edición de 1960, “Escriba”, muestra con

irónica mirada, la animadversión del escritor hacia sus primeros editores italianos, que interrumpen con una llamada telefónica su concentrada soledad:

*Viminale* —È lei che mi ha telefonato stamane?

*Scriba* —Volevo sapere che cosa hanno deciso di fare con i miei racconti.

*Viminale* —Può ringraziare il cielo; ho una buona notizia per lei. Il signor Esquilino li ha letti e ha detto che erano un po' strambi ma che in qualche modo dobbiamo riempire la quota annuale di scrittori nazionali. Restano in piedi le obiezioni del signor Vaticano, d'altronde giustissime: dobbiamo trovare un altro titolo per due dei racconti, sopprimere in tutto circa quindici paragrafi pericolosi, sostituire quelle parole che tanto sono dispiaciute al signor Quirinale, e tagliare quell'epigramma che sembra alludere al vecchio Gianicolo.

*Scriba* —Non posso accettare.

*Viminale* —Lo sapevo; non fa niente. Il correttore, signor Celio, si è occupato in questi giorni della revisione, e il libro già corretto è stato presentato al censore palatino monsignor Pincio. Se questi lo rifiuta, il che è molto probabile, le rimandiamo il manoscritto e così non se ne parla più.

*Scriba* —E se il censore lo accettasse?

*Viminale* —Non canterei vittoria prima del tempo. Il censore ci mette sempre parecchi mesi a gestare una qualsiasi opinione. Insomma, lei può stare tranquillo: il suo libro si trova in pieno processo di pubblicazione. Dopotutto, non deve dimenticare che lei scrive in una lingua praticamente morta.

*Scriba* —Appunto, voglio farla rivivere. (Wilcock, 1960:189-190)

En la sucesiva autotraducción castellana, reeditada por Ernesto Montequin, se lee:

*Señor Viminal:* —¿Usted me llamó esta mañana?

*Escriba* —Pretendí inquirir qué han decidido hacer con mis cuentos.

*Señor Viminal:* —Gracias al cielo, traigo buenas noticias para usted. Los leyó el señor Esquilino y dijo que eran aburridos pero que de algún modo hay que llenar la cuota anual de autores locales. Quedan en pie las objeciones del señor Vaticano, fácilmente atendibles: debemos cambiar el título de dos cuentos, suprimir en total quince párrafos peligrosos, reemplazar esas palabras que tanto disgustaron al señor Quirinal, y abolir el epigrama que parecería aludir al viejo Janículo.

*Escriba:* —No cuenten conmigo.

*Señor Viminal:* —No contamos. El corrector señor Celio se encargó de las sustituciones, y el libro corregido ya fue presentado al censor palatino monseñor Pincio. Si lo rechaza, como es probable, le devolveremos el manuscrito y usted queda bien con todos.

*Escriba:* —¿Y si lo acepta?

*Señor Viminal:* —No cante victoria antes de tiempo. El censor tarda siempre sus buenos meses en gestar alguna opinión. Bástele saber que su libro se encuentra en franco proceso de publicación. Después de todo, recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta.

*Escriba:* —A ratos intento revivirla. (Wilcock, 2015: 173-174)

En los años posteriores a la primera edición italiana, Wilcock afirma haber luchado por recuperar los derechos de los relatos, los cuales revisó a fin de devolverles la sobriedad que según él habían perdido con las intromisiones de la ignorancia. En realidad se trató de una labor de reescritura meticulosa —como puede verse oblicuamente en este mismo cuento—, y no para restituir la expresión lingüística original, sino a fin de ahondar en un tono atemporal e irreal que pudiese cifrar mejor su lectura en la posteridad. La versión en castellano redactada en 1974, como vemos, también es literal—si bien acentúa, con respecto al original italiano, su tono sarcástico, al

sostituire “scrittori nazionali” por “autores locales”, “erano um po’ strambi” por “eran aburridos”, y “non posso accettare” por “no cuentan conmigo”. Percibimos en la autotraducción una intención deformante, que lleva a subrayar aún más lo grotesco del ambiente literario frente a la inadaptación del Escriba, quien en la segunda versión usa explícitamente el castellano, pero renuncia a toda ambición artística. En conjunto, las correcciones hechas al texto tienden a pulir la forma y desvincular al personaje del espacio original. Los nombres de editores, censores y autoridades poseen una clara intención simbólica y humorística, susceptible de ser percibida en cualquier época y lugar.

Esta tendencia a la abstracción y a la universalidad, observable en su práctica de autotraducción, puede relacionarse con el desplazamiento geográfico y el nuevo entorno en el que se asienta Wilcock. Al establecerse en Roma, tal como hiciera Georges Santayana, el escritor desprecia la cultura moderna de su tiempo y se concentra en la tradición clásica. Como consecuencia, se ve en él un progresivo aislamiento de la literatura italiana del momento, paralelo al deterioro de sus relaciones con los escritores argentinos de su generación. En Italia el ambiente de acogida fue inicialmente esperanzador. A pesar de los problemas económicos entabló amistad con los escritores y cineastas más destacados del neorrealismo, desde Alberto Moravia a Pier Paolo Pasolini y de Eugenio Montale a Ennio Flaiano, algunos lo describieron con admiración (e.g., Pasolini 1995; Calvino 2006). Se ha estudiado también su afinidad con Dino Buzzati, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi y Giorgio Manganelli. Sin embargo, como es sabido, el ambiente literario italiano de la década de los sesenta estaba fuertemente influido por la propaganda comunista y la cultura dominante de izquierdas, lo cual produjo en Wilcock un doble efecto de extrañamiento acorde con la poética del caos que venimos comentando.

La postura política de Wilcock debía parecer ambigua o excéntrica desde el punto de vista de la mayor parte de los intelectuales italianos. Si bien se había mostrado crítico con el peronismo y, en

Roma, ajeno a todo resquicio conservador, había escogido como amigos a escritores y cineastas con el carné del partido comunista, nunca se implicó en acciones políticas. Lo cierto es que era ante todo un iconoclasta: repudiaba las jerarquías y compromisos sociales, era famoso por su cinismo contra toda autoridad, sistema o institución; como consecuencia, se apartó de los círculos de poder y las premiaciones literarias. En los últimos años, denominados en Italia “anni di piombo” a causa de la violencia terrorista en las calles, Wilcock vivía solo en el campo, leyendo y revisando textos en una casa destartalada de espaldas a cualquier contacto con la actualidad de su tiempo. Inclusive, su muerte pasó desapercibida en la prensa italiana, pues coincidió con el hallazgo del cuerpo de Aldo Moro, quien había sido asesinado a manos de las Brigadas Rojas.

### **Autotraducción y reescritura**

Wilcock trabajó profesionalmente como traductor más aún que como creador. Es llamativo, por ello, que los libros autotraducidos en la obra de Wilcock sean únicamente dos: en primer lugar, *Poesie spagnole* (1960), donde selecciona del *corpus* lírico precedente un conjunto de poemas lo más anómalo posible para el lector italiano; el segundo, como ya hemos visto, se trata de su versión española de *El Caos*, cuya transposición resulta más compleja, pues se trata de relatos en parte publicados antes de establecerse en Italia y en parte escritos en el exterior. Se trata, en buena parte, de una producción de juventud, pero al ser revisada y traducida por sí mismo pocos años antes de su muerte, representa una elección representativa que puede ser interpretada de manera intencional. Esta exigua selección autocrítica parece pues especialmente significativa para vislumbrar el resto de su obra y la posible reconstrucción de su memoria cultural.

En particular, si tomamos como referencia la edición odiada por Wilcock, *Il Caos* (1960), es posible seguir algunas pistas del trabajo

del autor en relación a la autoraducción y la reescritura.<sup>5</sup> Es interesante notar, por ejemplo, la variedad de opciones que pueden encontrarse con respecto a la direccionalidad de la autotraducción de los relatos de esta obra. En orden de aparición, el primer cuento que da título al libro en la primera edición italiana y la última castellana, “Il caos”, es un relato publicado inicialmente en español en la revista *Sur*, en el número 263 de marzo-abril de 1960. La primera versión en italiano apareció en la revista *Il Mondo* entre febrero y marzo del mismo año con el título “La danza della morte”, por alusión a un cuadro que conduce al deforme aristócrata protagonista hacia la epifanía del caos. El escritor, tal vez pensando en la posteridad, aún debía aspirar a publicar su obra en Argentina, pues propuso ambas versiones en el mismo año y casi contemporáneamente. El hecho de que haya trabajado paralelamente en ambas lenguas es fundamental para comprender la estrategia de universalización desarrollada al final de su vida.

“La festa dei nani” también fue publicado en ambas lenguas en 1960. Según Ernesto Montequin (2015),<sup>6</sup> apareció en la revista *Ficción* 24/25 (marzo-abril y mayo-junio) de 1960. En el manuscrito original el relato se titulaba “La venganza del enano”, pero luego fue modificado en ambas versiones.

“Vulcano” fue el primer relato escrito en español pero publicado en italiano; apareció en *Tempo presente* II 9-10, septiembre-octubre 1957, en traducción de Francesco Tentori, y fue luego también traducido al italiano por Wilcock para la edición Bompiani.

“Parsifal”, relato colocado al final en la versión definitiva y del que toma título significativamente la nueva versión de relatos en Adelphi, fue publicado por primera vez en italiano en *Il mondo*, el 21 de

---

<sup>5</sup> Para una comparación más detallada de las variantes de traducción de las dos versiones del libro en italiano, véase el estudio de Cenati (2006).

<sup>6</sup> Las páginas de referencia de los textos en castellano se refieren a esta última edición revisada.



octubre de 1957. Igualmente, “Trenti re”, colocado en cuarto lugar en la edición definitiva, fue publicado originalmente en italiano, con el título “Felicità”, en *Il Mondo*, el 29 de julio de 1958 (en la edición Adelphi el autor restituyó el título original).

Por el contrario, “La bella Concetta”, colocado en séptimo lugar en la versión definitiva, fue escrito originalmente en italiano y traducido luego con el título de “La engañosa”. En italiano conserva el mismo título en ambas versiones, pero tanto en *Il caos* como en *El caos*, la versión está condensada. Existen además otras dos versiones del mismo relato, “Negli uffici della cooperativa”, publicadas en la revista *Gli Shocks 2* (Milán, 1967) y en *I due allegri indiani*, episodios 5 y 26 (“Prime esperienze di Cavallo Alto in Uganda”), las cuales constituyen dos ediciones con variantes. “Ricordi di gioventù” es otro de los primeros cuentos escritos originalmente en italiano y fue publicado inicialmente con el título *Lo zio bello* en *Il mondo* (5 de julio de 1960). Fue omitido en *Parsifal* y en la edición *El caos* de 1974. Se ha recuperado en la edición crítica de 2015. “Il tempio della verità”, escrito también originalmente en italiano, no fue traducido hasta la edición Sudamericana, donde aparece como “El templo de la verdad”. “Scriba” tampoco apareció traducido hasta la edición de Sudamericana.

A su vez, “Sommersione”, colocado en quinto lugar en la edición definitiva, está traducido del español como “Hundimiento”. Esta versión había obtenido un premio en el concurso de cuentos literarios de la revista *Sur* en 1948, donde se publicó en el número 164-165 de junio-julio del mismo año. Inicialmente su título era “Error y naufragio”. La primera versión en italiano se publicó en *Tempo Presente* III, 12 (diciembre 1958) con el título “Sommersione” y en *Parsifal* se cambió su título a *Affondamento*. Es de notar también que en la versión de 1958 se omite la frase final (“Si ha habido un hombre, lo ha sido solamente un instante antes de su muerte”), la cual reaparecerá en la versión de 1974.

Por su parte, “I donghi”, originalmente escrito en español con el título “Los donguis”, se publica directamente en español en la revista uruguaya *Número 27*, en diciembre de 1955. Esta versión es la que se incluye también en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges y Bioy Casares. “La notte di Aix” fue publicado por primera vez en la revista cubana *Ciclón* II, 3 (mayo 1956) y pueden encontrarse variantes del nombre del personaje que aparece en el sueño del protagonista (el nombre de “Perón” es reemplazado por el de “Tropez” en la edición Bompiani). “Cassandra” fue publicado por primera vez en español en *La prensa* (26 de febrero 1956) y luego en italiano en *Il Mondo* (19 de agosto de 1958). “La villa” se publicó por primera vez en *La Nación* (2 de diciembre de 1951) con el título “La casa” y luego fue ampliado para el libro *Il Caos*. En *Parsifal* se titula de nuevo “La casa”, como en el original español y en la versión última de *El Caos*.

En síntesis, de los quince textos aparecidos en la primera edición de *Il caos* (1960), siete piezas aparecieron primero en italiano y fueron autotraducidas al castellano para la edición Sudamericana, mientras que dos cuentos fueron probablemente escritos paralelamente en castellano e italiano, ya que su aparición en ambas lenguas es casi contemporánea. Estos son “El caos” y “La fiesta de los enanos”, relatos que se han mantenido con el primero y segundo orden en todas las ediciones y que son emblemáticos para la poética de Wilcock. No es por tanto exacto afirmar que *El caos* es un libro de viejos cuentos escritos en español y traducidos al italiano, como declaran sus biografías y la propia nota al texto del autor. Se trata más bien de una obra producida, reelaborada y retraducida por el autor a lo largo de su vida y con una intencional bidireccionalidad. La misma puede entenderse en el contexto de los rasgos ya estudiados de atemporalidad y ambigüedad espacial, ya que el complejo y dinámico vaivén de autotraducciones puede verse como una textualización de los mismos. La multidireccionalidad de los procesos de autotraducción rastreados, así como la doble publicación de sus relatos, sitúa esta obra de Wilcock en dos entornos lingüísticos y culturales diferentes al mismo tiempo, eliminando, así, distancias

geográficas y temporales. Dentro de este análisis, es importante destacar que el autor ha escondido las pistas sobre el orden de creación y sus contextos de publicación, lo cual de alguna manera enfatiza la *desterritorialización* y la *destemporización* de los mismos.

### **Una lengua de ida y vuelta, la anticipación postmoderna**

En este contexto, me gustaría proponer que la atemporalidad y ambigüedad espacial que Wilcock genera a partir de las idas y vueltas de sus autotraducciones pueden entenderse como una anticipación de los procesos postmodernos de globalización y dislocación. En efecto, ilustres teóricos de la traducción contemporánea, como Franco Buffoni (2002) y Lawrence Venuti (2014), han remarcado en Wilcock el tratamiento anticipado de las cuestiones traductológicas postmodernas. Este último, en el prólogo a la edición en inglés de *La sinagoga de los iconoclastas*, explica:

I chose to translate Wilcock precisely because he can unsettle and perhaps advance thinking about narrative and cultural identity.[...] He exemplifies the truly international tendencies in contemporary fiction [...]. There is another more writerly reason why I chose to translate W.: his style [...] reflects the different projects [...]. He offers his translator a rare opportunity to write with more intense self-consciousness, to range over various jargons and discourses, conventions and genres, to play the arch mimic. (Venuti, en Wilcock, 2014: 8)

En la era de la cultura digital son cada vez más frecuentes las autotraducciones que trasponen por lo general los textos desde las lenguas minoritarias o locales hacia las lenguas mayoritarias que pueden acceder a la difusión global y viceversa. Wilcock se adelanta en parte a algunos de los modernos procesos de autotraducción al cultivar una escritura heterogénea y multiforme, fuera de cualquier canon y despreocupada de guías de lectura para los que ignoramos sus referentes hipertextuales. De algún modo, medio en serio, medio en broma, el autor deja un rastro que nos permite recuperar sus claves. Algunas de las más originales incluyen la reelaboración

irreverente e irónica de los originales, como se observa en el cuento “Escriba”; el trasvase de materiales narrativos de las traducciones a la ficción y viceversa, como prueban los relatos nacidos del oficio de traductor, que para Wilcock han sido juegos o ejercicios de escritura para goce de un lector futuro (por ejemplo, el cuento “Dialoghi con il portiere”, inspirado en Joyce); la búsqueda de la universalización en la reescritura de los textos por medio de una depuración lingüística extrema que confiere fuerza a la ficción (patente sobre todo en la autotraducción de los relatos “El caos” y “La fiesta de los enanos”); y el distanciamiento y extrañamiento de su narrativa a través de la supresión de los detalles realistas vinculados a espacios o tiempos (como sucede en el cuento “La engañosa”, donde el episodio amoroso rememorado por el narrador se convierte en metáfora de un tipo femenino).

Por último, podemos afirmar que, mediante sus autotraducciones, Wilcock ha cancelado meticulosamente las pistas sobre su propia tarea como creador, por una parte, con la adopción de una perspectiva donde el autor, des-sublimado, ha perdido su prestigio frente a la sociedad y, por otra, con el filtrado de todos los elementos personales hasta el punto de intercambiar su identidad con el otro, como ocurre por ejemplo en “Vulcano”, o bien de disolverse en el texto. En “La fiesta de los enanos”, el monstruoso complot contra los amantes se compara a una indeterminada novela titulada *Sin dejar huellas*. De igual modo, falseando los detalles sobre el proceso de escritura paralela de *Il caos/El caos*, Wilcock consigue manipular su figura y ocultarse a sí mismo.

Pero tal vez uno de los textos que mejor podrá ilustrar el deseo de eliminarse como autor se halla en el poema titulado *Disfarmi*, perteneciente a *Luoghi comuni* (1961):

Stendo verso il mio passato  
vani tentacoli di sogno  
per carpire oggetti, carte,  
che forse non esistono più;

eppure, come un rimorso  
so che le mie ricchezze  
simboliche sono ancora là,  
in quella casa oggi chiusa  
gabbia di un pazzo e di una vecchia:  
i miei ritratti di allora,  
lo stampino con il mio nome,  
ed io, io dappertutto,  
negli specchi e sulle pareti.  
Su, debbo andare a smontare  
questo tempio di me stesso,  
saccheggiare, regalare  
ai musei le suppellettili  
più rare e buttare il resto,  
esorcizzare quel luogo  
che fu adibito al mio culto,  
morire senza lasciare  
tracce vergognose od altre,  
disfarmi di tutto, andarmene  
così come sono venuto. (Wilcock 1980: 34)

En estos versos, al igual que en las autotraducciones estudiadas, se subraya el afán por eliminar su persona de los textos *senza lasciare tracce*, por destruir los templos de sí mismo y situarse en continuo tránsito.

### **Bibliografía**

BALDERSTON, Daniel, "Los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". En: *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 750.

BALDERSTON, Daniel, "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock". En: *Revista Iberoamericana* 135-136 (1986a): 573-581.

BALDERSTON, Daniel, "Civilización y barbarie. Un *topos* reelaborado por J.R. Wilcock". En: *Discurso Literario. Revista de Temas Hispánicos* 4. 1 (1986b): 57-61.

BOURBOTTE, Jeremias, "La autotraducción de Juan Rodolfo Wilcock en *Poesie spagnole*". En: *La colmena* 96 (2017): 65-77.

- BUFFONI, Franco, "Wilcock traduttore e interprete". En: DEDIER, Roberto (ed.), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, 113-123.
- CALVINO, Italo, *Mundo escrito y mundo no escrito*. Madrid: Siruela, 2006.
- CATTONI, Silvia, "El caso Wilcock: un viaje hacia la extraterritorialidad". En: *Revista de culturas y literaturas comparadas* 1 (2017): 28-33.
- CENATI, Giuliano, "'I racconti del caos' e i mondi possibili di Juan Rodolfo Wilcock". En: *ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano* 59. 2 (2006): 169-202.
- GONZÁLEZ, Carina, *Virtudes de la errancia: escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*. Maryland: University of Maryland, 2007.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. Belén, "El humor, la ironía y el cómico. Códigos transgresores de lenguajes e ideologías". En: *Revista Signa* 8 (1999): 217-232.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. Belén, "El fenómeno cotidiano de la 'auto-traducción' en Italia y España". En: *Estudios Románicos* 19 (2010): 113-126.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. Belén, "Los traductores y ensayistas italo-argentinos en la segunda época de la revista *Sur*". En: VULCHEVA, Evgenia et al. (eds.), *El español: territorio de encuentros. 50 años de Filología Española en la Universidad San Clemente de Ojrid*. Sofía: Editorial Universitaria San Clemente de Ojrid, 2012, 464-473.
- KING, John, *Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- MANCOSU, Paola, "Lo demoníaco del 'yo': los confines de la ficcionalidad en *El caos* de Rodolfo Wilcock". En: *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* 3 (2008): 112-120.
- MONTEQUIN, Ernesto, "Nota al texto". En: WILCOCK, Rodolfo, *El caos*. Buenos Aires: La bestia equilateral, 2015.
- MONTEQUIN, Ernesto, "Un escritor entre dos mundos". En: *La Nación*, 4 de febrero de 1998.
- MURMIS, Miguel, "El artista y su advertencia". En: Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía* 35 (1995): 19-20.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Habana: Montero, 1940.
- PASOLNI, Pier Paolo, "El visitante del infierno". En: Dossier Juan Rodolfo Wilcock, *Diario de Poesía* 35 (1995): 24. [Texto original: Pasolini, Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979.]
- PATAT, Alejandro, "Wilcock, scrittore straniero". En: *La letteratura della migrazione, Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura* 12. 1 (2010): 113-122.
- PATAT, Alejandro, "La Argentina una inmensa traducción". En: *La Nación*, 11-10-2013 <<https://www.lanacion.com.ar/1627827-la-argentina-una-inmensa-traduccion>>, 14 de mayo de 2018
- PODLUBNE, Judith / GIORDANO, Alberto, "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Biaciotti". En: JITRIK, Noé (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002, 381-405.

- SALVONI, Amanda, "Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni Quaranta". En DEDIER, Roberto (ed.), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, 37-65.
- SUAREZ HERNANDEZ, Carolina, "Juan Rodolfo Wilcock: un ejemplo de transculturación y marginalidad en la literatura argentina e italiana". En: *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 5. Universitat de València (2010), <<http://www.uv.es/extravio>>, 16 de septiembre de 2018
- WELSCH, Wolfgang. "Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today". En: FEATHERSTONE, M. / LASH, S. (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 1999, 194-213, <[www2.uni-jena.de/welsch/papers/W\\_Welsch\\_Transculturality.html](http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html)>, 14 de Mayo de 2018
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Los traidores* (tragedia en verso escrita en colaboración con S. Ocampo). Buenos Aires: Losange, 1956.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Il caos*. Milano: Bompiani, 1960.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Poesie spagnole*. Parma: Guanda, 1963.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *I due allegri indiani*. Milano: Adelphi, 1973.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Parsifal, los cuentos del caos*. Milano: Adelphi, 1974.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Il libro dei mostri*. Milano: Adelphi, 1978.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Poesie*, Milano: Adelphi, 1980.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *Lo stereoscopio dei solitari*. Milano: Adelphi, 1989.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *L'Ingegnere*. Trento: L'Editore, 1990.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *I due allegri indiani*. Milano: Adelphi, 2011.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *The temple of Iconoclasts*, Lawrence Venuti (ed.). San Francisco: Verba mundi, 2014.
- WILCOCK, J. Rodolfo, *El caos*, Ernesto Montequin (ed.). Buenos Aires: La bestia equilatera, 2015.
- WILLSON, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.