

El archivo Wilcock, acción y dispersión de un *Sur* a otro

Carina González
University of Florida

Resumen

Construir, estudiar y analizar el archivo de un escritor implica ponerlo en relación con la dispersión de su obra, entendida como un proceso y no como una suma de textos. En el caso de Wilcock, los desplazamientos provocados por el exilio trabajan más directamente con la dispersión ya que constantemente son leídos y escritos desde dos lugares a la vez. Esta desterritorialización quiebra las marcas nacionales y provoca la mezcla de elementos que desestabilizan el archivo. En este trabajo propongo analizar la irrupción de un elemento externo capaz de socavar la estabilidad de la norma a partir de la física.

RODOLFO WILCOCK– DISPERSIÓN – ENTROPÍA – ARCHIVOS LITERARIOS - ARCHIVOS DE LA LENGUA

La tendencia a pensar al archivo como un antídoto contra la dispersión implica una especie de conciencia moral medida en términos de lo que se debe hacer o no se debe hacer para armar un marco que defina a la lengua o, en el caso específico del arte, a la literatura. Me interesa desarticular esta oposición entre el bien y el mal (encarnados en lo estático y lo dinámico, en aquello que el archivo detiene para impedir su disolución) para vincular dos conceptos que son, en realidad, complementarios, ya que el archivo lejos de fosilizar los documentos actualiza la memoria a partir de su interacción con el campo cultural. Partiendo de una definición más amplia de archivo, aquella que Michel Foucault acuña como un dispositivo de construcción o afirmación de saberes más que como un conjunto que celebra la predominancia del documento, la dispersión entra en juego como una práctica que acciona como fuerza centrípeta tensionando y cuestionando constantemente la circulación de los discursos. De esta manera, el archivo proporciona un marco dentro del cual lo disperso puede existir, generando la renovación de la materia, la reconfiguración del sistema, aquello que al desarrollar una dinámica parecida a la de los fluidos, impide la cristalización. En este sentido, la dispersión funciona como una condición indispensable para que el archivo sea una estructura dinámica, abierta a los cambios que habilitan su relación directa con la historia y con la diversidad registrada a través de las múltiples voces de la memoria.

Para la literatura, construir, estudiar y analizar el archivo de un escritor implica ponerlo en relación con la dispersión de su obra, entendida más como un proceso y no como la suma de todos los textos que la conforman. En el caso de Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), como tantos otros escritores migrantes, los desplazamientos provocados por el exilio trabajan más directamente con la dispersión ya que constantemente están siendo leídos y escritos desde dos lugares a la vez¹. Esta desterritorialización quiebra las marcas nacionales, transgrede los bordes entre las disciplinas y provoca la mezcla de elementos que desestabilizan el archivo de una lengua, de una cultura y de una identidad estética. Lo que propongo en este trabajo es analizar la irrupción de un elemento externo capaz de socavar la estabilidad de la norma a partir de la física. El acercamiento científico es parte de una elección estética que el mismo Wilcock piensa no sólo en relación a su poética sino también a los cambios que el mundo ha experimentado durante la Guerra Fría y a la difusión popular que los adelantos tecnológicos han alcanzado a un nivel masivo. Lecturas insistentes que sentaron una

¹ Wilcock pertenecía a la generación del 40 y, como poeta, fue reconocido con varios premios nacionales antes de su partida. Además, se vinculó con el grupo *Sur* a través de su amistad con Silvina Ocampo con quien escribió la tragedia en verso *Los traidores* (1956). Después de una breve estadía en Londres (1955) se traslada definitivamente a Roma en 1960 evadiendo culturalmente lo que para él representaba el ala fascista del peronismo.

tradición respecto a públicos no expertos como la *Scientific American* son una fuente inagotable de temas que desarrollará en sus libros fragmentarios como *Fatti Inquietante* (1961) o *La sinagoga de los iconoclastas* (1972). Teniendo en cuenta este acercamiento científico se podría plantear la dispersión, desde la física, como una operación que indica “separación” a partir del movimiento de partículas que cambian de configuración modificando, de esa manera, la estructura de un sistema. Esta interpretación es pertinente para el caso de Wilcock, no sólo porque nos sirve para entender las modificaciones dentro del archivo sino también porque funciona como matriz de su escritura. Para entender cómo afecta la dispersión al archivo de la lengua conviene empezar por sus primeros relatos que aparecen compilados por primera vez en *El Caos* (1960). Este libro es paradigmático porque indica el momento de pasaje del español al italiano, el comienzo de su narrativa (hasta entonces Wilcock había sido reconocido como poeta perteneciente a la generación del 40) y el cambio de género hacia ficciones que exploran más la vertiente fantástica mezclada con el grotesco². Estos virajes indican una separación, en el sentido territorial, marcada por el exilio, pero también en relación con el canon literario argentino liderado por la revista *Sur* (en alguna oportunidad Wilcock se refiere a esta influencia literaria como una trinidad divina en la que Borges era “el genio total” Bioy “la inteligencia activa” y Silvina “la Sibila y la maga”), y en el derrotero lingüístico marcado por la extraterritorialidad de aquellos que deciden un cambio de lengua.

Me interesa, entonces, proponer una lectura del *El caos* que dé cuenta, no sólo de la dispersión a la que está sujeto todo archivo sino también a la dimensión física que este término acarrea como tendencia caótica de la materia, en este caso estética y escrituraria, a la que Wilcock parece rendir homenaje en sus ficciones. En primer lugar, la aparición de “El caos” como cuento en el número 23 de *Sur*, en 1960, señala la coyuntura territorial del exilio y reproduce las metamorfosis del cambio de lengua ya que casi al mismo tiempo, se publica la versión italiana en el semanario *Il Mondo* con el título “La danza della morte” (esta vez segmentada en dos entregas, 23 de febrero y 1.º de marzo de 1960). En agosto de ese mismo año, aparece su primera versión como libro, publicada por la editorial Bompiani bajo el título de *Il caos*. En 1974 salen dos publicaciones más; en Adelphi, *Parsifal, I racconti del caos*; y *El caos*, en Sudamericana, que lo reedita en 1999 incorporando dos relatos nuevos: “Recuerdos de juventud” y “La nube de Ross”.

Las mutaciones de este libro sólo pueden ser entendidas como un proceso que involucra la inestabilidad geográfica, lingüística y cultural que incorpora la mirada extranjera como parte de la propia identidad. En primer lugar, se cuestiona la condición natural de una lengua materna que al incorporar la lengua del otro se auto-representa como extranjera, el extrañamiento de la lengua propia y el uso de una lengua ajena como si fuera la lengua de pertenencia. El axioma proustiano muchas veces citado por César Aira que impulsa a “hablar la propia lengua como si fuera una lengua extranjera” se une a la potencia revolucionaria que las literaturas menores ejercen sobre las mayores y así, a través de esta condición subversiva de la lengua que Deleuze y Guattari descubren en la literatura de Kafka, también Wilcock transforma el español para hacerlo hablar en italiano. A propósito de la lengua, es él mismo quién acentúa su naturaleza plural, esa especie de lengua poseída por una lengua “otra” que rompe con la ilusión del monolingüismo, cuya única finalidad parece ser la justificación de la autoridad y el imperialismo de una lengua hegemónica.

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 de Patagones me enseñaron a leer y a nadar. A los once años entré al Colegio Nacional, donde aprendí el

² Los pocos estudios críticos sobre su obra resaltan el ingreso del peronismo ya sea en la representación de las masas y de la clásica oposición civilización/barbarie o en la parodia de sus líderes políticos. Sin embargo, respecto a la modificación que realiza sobre el género fantástico habría que ligarlo más a la “literatura de la imaginación” impulsada por José Bianco en el periodo que estuvo como director de *Sur* ya que lo grotesco deriva de una ampliación del gusto hacia las zonas prohibidas de la abyección que el autor de *Las ratas* también ensaya en sus ficciones.

inglés, el italiano, la Historia y las Ciencias Naturales; a los dieciséis ingresé a la Facultad de Ingeniería, donde más tarde me recibí, como casi todos los que ingresan a ella; a los diecisiete aprendí el alemán, y a tocar el piano. A los veinte años empecé a escribir, con una vocación debilísima pero quizás irresistible³.

En esta cita, el castellano está desplazado al lugar de la lengua extranjera y es parte de un saber relacionado a otras habilidades como nadar o leer. Todas las otras lenguas también transgreden las normas y parecen estar fuera de lugar, lo que le permite al escritor construirse desde el afuera. Esta pluralidad que avala la construcción de una lengua que naturalmente convive con otras esconde la problemática que rodea la relación oralidad y escritura vinculada a la construcción de las lenguas nacionales. Se sabe que el archivo de una lengua es un dispositivo de memoria pero que además es un regulador de la norma y que por eso actúa en el plano pedagógico y de la educación. Elvira Arnoux (2000) ha señalado, en su estudio sobre las glotopolíticas que crearon las gramáticas del Estado-Nación, que el archivo no sólo es un reservorio de materiales sino un conjunto de componentes y ejemplos que establecen un patrón sobre el cual se construye la lengua nacional, tratando de controlar las variedades y el posicionamiento que la memoria tiene en los modos de uso. Esta misma dinámica de un archivo que controla la norma se da de manera coyuntural en el periodo histórico en el que Wilcock decide su exilio. Asentado y aceptado en el canon cultural italiano, Wilcock evita sorpresivamente ser considerado un escritor extranjero. Su carácter argentino sólo se anuncia vagamente en referencias a Borges y a sus orígenes pero los italianos parecen haberlo adoptado sin las reticencias pertinentes. Esta asimilación es producto de las políticas de la lengua que, sobre la década del 60, el gobierno italiano implementa para imponer la hegemonía del romano y eliminar la tendencia revolucionaria de los dialectos. Según Pablo Gasparini, el italiano sobrio y límpido que Wilcock elige utilizar cuando decide su cambio de lengua funciona como una lengua de control, aquella lengua extranjera sobre la que se debe ejercer una mayor vigilancia frente a la lengua vernácula que se utiliza con más naturalidad y con menos cuidado sobre el propio discurso. Este manejo de los grandes monumentos literarios de la tradición (Dante, Boccaccio y Petrarca) y de un modelo lingüístico asentado en el purismo de las formas clásicas se inserta exitosamente en el contexto histórico de la lengua italiana ya que cuando Wilcock hace su entrada en el nuevo campo cultural, las políticas lingüísticas habían iniciado un proceso de homogeneización y padronización de la lengua nacional, en el cual el italiano se imponía sobre la contaminación deformante de los dialectos⁴. Por esta razón, la literatura de Wilcock se recibe afirmativamente, a partir del uso de un italiano clásico que parecería quedar fuera de los cambios de la historia y de la condenada infiltración dialectal. En cierta forma, el italiano de Wilcock (tan “cercano al latín”, como él mismo afirmarí) habilita la ilusión de una lengua neutra y pura, sin las variaciones dialectales de lo popular y sin la afectación de la oralidad que eran leídas como marcas de barbarie, para usar un término que también sirvió para definir *El caos* en el entorno argentino.

Sin embargo, la destreza lingüística de Wilcock corre paralela a su capacidad para destruir las certezas de una escritura que no sólo se mide en el lenguaje sino también en su uso y apropiación. ¿De qué manera una lengua deja de ser homogénea y se vuelve revolucionaria? ¿Cómo se infiltran y se descomponen los modelos de significación? No se trata de reproducir artificialmente las variaciones de la oralidad sino de utilizar la cualidad disruptiva que, a partir de la filosofía del lenguaje, afecta toda relación de significación. No es arbitrario que estas reflexiones

³ Nota solicitada por los editores de una antología, 1945; compilada por César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1987. Citado en *Diario de Poesía* no. 35. Primavera de 1995, p. 16.

⁴ Para un análisis más profundo de la relación entre lenguas vernáculas y lenguas de control en Wilcock ver: Pablo Gasparini, “Wilcock a dos tiempos y a dos voces”. En *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Iberoamericana (en prensa).

sobre la dispersión del lenguaje se hayan plasmado en experimentos cada vez más vanguardistas como la invención de Llorenç Riber, un director catalán que pone en escena las *Invenções Filosóficas* de Wittgenstein o en la destrucción de la gramática italiana a través de la metáfora arquitectónica que da cuerpo a *El templo etrusco* (1973). El recorrido de Wilcock se inicia en la búsqueda del sentido inarticulado después de la crisis de la representación, un interés que lo lleva hacia la filosofía del lenguaje, a la exploración del universo simbólico que inscribe al sujeto en la triada con lo real y lo imaginario, a la incorporación de los sentidos arbitrarios que, al mismo tiempo, son apropiados como objetos lúdicos por las vanguardias, y desemboca en la entropía lingüística propia de la teoría de la información más ligada a sus inquietudes científicas.

La lengua así corrompida parece estar afectada por una pulsión de muerte que nos vuelve a acercar a la dispersión, desde una perspectiva más bien material. Volviendo a la intervención de las ciencias convocada al principio de esta presentación, me gustaría partir de un concepto relacionado de manera directa con la dispersión: la entropía. Entre los muchos significados que se le adosan, la palabra entropía es utilizada para caracterizar una magnitud física asociada a la pérdida de energía. En cierto sentido, es una medida que sirve para contabilizar la dispersión. Los científicos de la mecánica clásica (inspirados por Rudolf Clausius en 1850) concluyeron que parte de la energía se disipa porque los sistemas aislados tienden a distribuirse o a buscar un equilibrio, es decir, la homogeneidad. Esta simple ley de la termodinámica afecta, no sólo la forma de interpretar las transformaciones que se definen por la improductividad sino también la manera en la que el hombre puede elaborar hipótesis sobre el destino del universo. El cuento de Wilcock “El caos” trabaja con la entropía a partir de dos vórtices que la ligan a la dispersión, por un lado la noción de caos o desorden; por otro, la muerte térmica a la que se arriba por una especie de desintegración gradual. Ambos traducen e interpretan la falta de energía que parece aquejar no sólo al organismo en degradación sino también al sistema político y al lenguaje, a partir de la crisis de la representación⁵.

En primer lugar, el epígrafe de Erwin Schrödinger: “La tendencia natural de las cosas es el desorden” tomado de su libro *What is life? The Physical Aspect of the Living Cell* (1945) establece la relación directa con el caos asociado siempre al desorden. No es el objetivo de este ensayo ahondar en las teorías que se manejan desde la mecánica cuántica para explicar la incidencia de las variables en el proceso de las mutaciones genéticas antes del descubrimiento del ADN. Sólo es importante recalcar, para los efectos de nuestro análisis, que a través de las leyes de la herencia se desarrolla una versión química del azar como elemento catalizador del orden. En todo caso, Schrödinger trata de contrarrestar los efectos de la entropía caracterizada por la fórmula de Boltzmann (1890) introduciendo elementos capaces de restablecer el orden o de, por lo menos, obstaculizar el caos. Si los átomos se alteran al pasar por nuevas configuraciones aleatorias se entiende que son capaces de generar el caos, pero también tienden a organizarse en la estructura más probable (lo que determina la “tendencia natural” hacia la homogeneidad). Esta paradoja enmarca las divagaciones de “El caos”, en el cual el narrador intenta digitar el azar para gobernar un país que asuma su naturaleza caótica. Al reconocer “el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia”, el incipiente filósofo pone en práctica un modelo que aspira a remedar el desorden de la naturaleza que “se mueve sin obedecer ni a directivas ni a finalidades” (23). De esta manera se aplica a generar un caos artificial:

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, 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

⁵ La sistema representativo es puesto en jaque por la política populista del peronismo y la confianza en el significado que se articuló sobre la transparencia del un lenguaje capaz de representar a la realidad en la poesía órfica se destruyen en la narrativa y en los libros de poemas italianos.

mis huéspedes una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre, para sumirlos en el caos. (36)

Este experimento que empieza con ridículas fiestas en las que se imita la mezcla bajtiniana del carnaval y la inversión de las categorías, en las que “(...) nadie era lo que había sido antes de entrar: los más eminentes políticos se volvían peluqueros de señora, los actores de teatro salían al jardín a jugar a la pelota con los cocineros, las famosas libertinas resolvían problemas de ajedrez” (38) sólo logra retardar o encubrir el efecto letárgico de la entropía ya que el país vuelve a ordenarse, en el sentido físico, a reunirse en la configuración más probable que es el regreso a la normalidad. De esta manera, el proyecto fracasa y el gobernador del caos se vuelve “justo, laborioso y progresista” (43).

Por otro lado, la deriva de los sistemas físicos hacia la disipación implica un acercamiento filosófico que, en el cuento, asume la parodia del existencialismo al preguntarse por el sentido del universo. La pérdida de energía de los sistemas aislados (que tiene su correlato en la nada existencial) debe ser combatida a partir de una fuente externa. En cierta medida, la relación entre uno y el universo encuentra una justificación científica ya que mediante la comunicación con el “otro” los sistemas abiertos logran aplazar el camino de la disipación. En el relato, la condición caótica de los sistemas es asumida como un atributo de la naturaleza y está vinculada además con su dimensión política porque el ser humano es parte de un constructo mayor que lo obliga a relacionarse con el medio ambiente, en términos biológicos, para poder sobrevivir (necesita respirar, comer y reproducirse) y en términos sociales, para reunirse en una comunidad. En el territorio orgánico, la entropía puede retardarse mediante la comunicación con el entorno, ya que los científicos han comprobado que los sistemas abiertos que se dejan afectar por el exterior pueden resistir más tiempo a la muerte térmica. De esta manera, el filósofo protagonista del cuento que se distingue de la plebe genéticamente por sus deformaciones (recordemos que está marcado por la parálisis y la pérdida de un ojo, diferencias genéticas como el labio leporino de los Habsburgo) establece un vínculo con el “populacho” en función de la utilidad para su propia supervivencia. Después de haber agotado los métodos que aspiraban a resolver la pregunta sobre el sentido del universo, el minusválido aristócrata decide mezclarse con las masas, contrarrestando el efecto de la entropía que crece en los sistemas aislados. Como el hombre es un sistema abierto, se comunica con el medio a través de sus órganos; necesita respirar, comer, relacionarse con otros seres humanos. Esta serie de intercambios, lejos de contaminar la pureza de una estirpe o de degradar las condiciones de un sistema, consigue disminuir la cadencia entrópica que evoluciona hacia la dispersión. Entonces, el contacto con el exterior produce un efecto positivo: Así es como llega el narrador a esbozar su propuesta filosófica:

(...) me vi obligado no diré a aceptar pero sí a examinar hasta qué punto eran válidas ciertas teorías modernas, en el sentido de que la investigación solitaria no puede revelarnos el enigma del universo, y que sólo a través de la comunicación con nuestros semejantes nos será permitido entender lo poco que nos es dado a entender del mundo que nos rodea. (10)

Sin embargo, la experiencia con la “muchedumbre” lo expone a otra dimensión del desorden que tiene que ver con el caos del carnaval. En medio de las celebraciones populares, el protagonista que lleva en su sangre la diferencia genética (aquella que hace evolucionar a la especie) “no puede soportar tanta realidad”⁶ y regresa a la distinción que según Pierre Bourdieu hegemoniza artificialmente los hábitos culturales. “En efecto, la tumultuosa visión de toda esa

⁶ La frase es de un poema de T.S Eliot. Wilcock la utiliza en un sentido estético para justificar la evasión que legitima la ficción. En este caso, me refiero a cierta igualdad o fraternidad que se entabla en los momentos de festejo al dejar de lado la hegemonía de una autoridad o la construcción naturalizada de las jerarquías sociales.

gentuza que a la luz de las innumerables linternas y antorchas se entregaban al desenfreno, dando rienda suelta a los instintos contenidos durante todo un año, no era en verdad tan placentera” (12). Atropellado por esta “plebe enloquecida” que la “gente de su clase” usualmente ignoraba, el joven filósofo se transforma en el rey del Carnaval. A pesar de su curiosidad filosófica, el noble agudiza las marcas jerárquicas al referirse despectivamente al pueblo, que no sólo está negado para la cultura sino que resulta incapaz de asumir su responsabilidad cívica como ciudadano. En esta celebración impera el caos, ya no como medida de la física, sino como una transgresión que reproduce la mezcla bajtiniana: “La avalancha de provincianos que para la ocasión se volcaban sobre la capital, convertían a las calles en un verdadero remolino donde todas las edades y las clases sociales se confundían” (11).

La mirada caótica que define las libertades carnavalescas encuentra un correlato en la disposición de los elementos naturales. Después de sucumbir al caos artificial del carnaval, el personaje busca refugio en la contemplación mítica de la naturaleza que le devuelve, sin embargo, la misma falta de sentido al comprobar que “se mueve sin obedecer ni a directivas ni a finalidades” (23) y que el ser humano no es más que “una voluntad insegura plantada en un cuerpo inadecuado, una ilusión de orden y de inexistencia en medio de un caos de desorden y de inexistencia, un suspiro de la naturaleza, y para peor un suspiro incompleto”. (29) Si la ley natural tiende a la dispersión y el vínculo con los otros sólo puede aletargar los efectos de la muerte por homologación, la versión política del caos aspira a reproducir el mismo desorden dentro del sistema de la comunidad. Por eso, el narrador se convierte en el gobernador del caos, alguien que acepta “el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia” y que pretende reproducirlo siguiendo los modelos de la física cuántica que admite la incertidumbre y la contingencia de los acontecimientos. El azar que desestabiliza los sistemas se muestra como el único modelo posible de configuración también para desordenar la comunidad. Entonces, “Administrar el azar, introducirlo, imponerlo, implantarlo, difundir como un misionero el respeto y la devoción que merecía, sería a partir de ese momento mi vocación y mi destino”. (34) La contingencia (paradójicamente planeada) funciona como brazo instrumental del caos ya que, si el orden es absurdo y, por el contrario, el desorden es un estado natural negado por la obsesión humana de controlar y producir algún tipo de organización, la única manera de vivir de acuerdo a las leyes de la naturaleza es abandonarse él.

Para concluir, inspirado en las corrientes científicas, Wilcock reflexiona sobre la estética y la política. Por un lado, sus relatos aspiran a la dispersión, el azar va enhebrando la trama, el caos irrumpe como catalizador del orden y la escritura se desvanece poéticamente en lo que Reinaldo Laddaga (2000) llama una “literatura indigente”. No sólo porque se incorporan a la escritura prácticas y gustos usualmente prohibidos tanto para la estética que sigue los modelos del realismo como para la que, en el Río de la Plata, está construyendo los modelos del género fantástico, sino porque al decirlo todo desde la hipérbole y la parodia (Wilcock es uno de los primeros que registra las torturas acaecidas aún antes de la dictadura militar desde una estética que se distancia del testimonio), la escritura vuelve a refugiarse en la elegancia del sentido y modifica las formas ignorando las reglas clásicas del relato que reglamentan, por ejemplo, cómo debe terminar el cuento⁷. Por otro, la apertura de los sistemas aislados hacia el exterior disminuye la entropía que los

⁷ Laddaga (2000) resalta esta especie de desilusión formal ya que los finales de los cuentos de Wilcock no se ajustan al pacto establecido con el lector. Más bien se detienen en la entropía propia del lenguaje y en el deleite inherente al disfrute del placer más instintivo que es el goce narcisista. Frente a la propuesta de las grandes narrativas, las literaturas indigentes son las que se obsesionan por construir situaciones de lenguaje en las que los discursos declinan en la intrascendencia, “prácticas de escritura que hacen un uso constante de los desórdenes del lenguaje y la narración: que recurren de manera sistemática al desorden de la significación que son las frases despojadas de sentido, al desorden de la expresión como manifestación de la afectividad que son las frases inexpressivas, al desorden de la enumeración como practica corporal que es el balbuceo, el desorden de la información como promesa de relevancia que es la banalidad o la idiotez y que prefieren

desgasta. En este sentido, al ingresar lo social como elemento que afecta las relaciones políticas, Wilcock elabora otra forma de acceder al fenómeno de masas relacionado con la irrupción del peronismo que permite pensarlas desde un ángulo diferente al clisé enarbolado por la fórmula civilización o barbarie. El caos, el azar y la muerte son coordenadas que, procedentes de la entropía, marcan también una impronta que Wilcock utiliza para organizar su estética y para interpretar la política.

Bibliografía

Arnoux, Elvira Narvaja de (2000). "La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario". *Lenguajes: teorías y prácticas*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Educación: pp. 95-109.

Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Boston, Harvard UP. Traducción de Richard Nice.

Deleuze, Gilles y Félix Guatari (1978). *Kafka por una literatura menor*, México, Era. Traducción de Jorge Aguilar Mora.

Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI

Gasparini, Pablo (en prensa). "Wilcock a dos tiempos y a dos voces". En: *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*, Pittsburgh, Iberoamericana.

Laddaga, Reinaldo (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Shrödinger, Erwin (1945). *What is life? The Physical Aspect of the Living Cell*, New York, The Macmillan Company.

Wilcock, Juan Rodolfo (1999). *El caos*, Buenos Aires, Sudamericana.

siempre a la narración justa, la oscuridad de narrar de menos que hace opaco lo que se narra, o las redundancias de narrar de más, que, de suyo, dispersa la unidad de los relatos". (22)