

OS DOIS ÍNDIOS ALEGRES.  
WILCOCK EM AIRA  
*THE TWO HAPPY INDIANS. WILCOCK IN AIRA*

Raúl Antelo

ORCID 0000-0001-9799-6550

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq  
Florianópolis, SC, Brasil.

**Resumo**

Difíceis de classificar, os romances de César Aira e os contos de J. Rodolfo Wilcock estão essencialmente relacionados com o estudo de um tempo crepuscular. Mostram o colapso em sociedades em que o curso da vida e a promessa de futuro estão ameaçadas por receios de continuidade da espécie. Ambos escreveram histórias sobrecarregadas e bizarras. Ambos deixam seus leitores perplexos acerca de sua “tradição”. Embora ambos os autores compartilhem um espaço de experiência comum, não há referências de um ao outro em suas obras.

**Palavras-chave:** *ready-made*; escritura; inovação; tradução.

**Abstract**

Difficult to classify, César Aira's novels and J. Rodolfo Wilcock's short stories are inherently concerned with the study of a twilight time. They show the collapse in societies where the course of life and the promise of the future are disrupted by threats to generational continuity. Both authors wrote overwrought and bizarre stories. Both leave readers perplexed about their “tradition”. Although both authors share a common space of experience, there are no references to each other in their works.

**Keywords:** *ready-made*; writing; innovation; translation.

**Resumen**

Difíciles de clasificar, las novelas de César Aira y los cuentos de J. Rodolfo Wilcock se relacionan esencialmente con el estudio de un tiempo crepuscular. Muestran el colapso de sociedades donde el curso de la vida y la promesa del futuro se ven amenazados por el temor a la continuidad de la especie. Ambos escribieron historias sobrecarregadas y extrañas. Ambos dejan perplejos a sus lectores acerca de su “tradición”. Aunque ambos autores comparten un espacio común de experiencia, no hay referencias entre sí en sus obras.

**Palabras clave:** *ready-made*; escritura; innovación; traducción.

O anacronismo, longe de ser um estreitamento, é uma abertura histórica. Ao tempo contínuo, tecendo uma saga de obras e períodos estéticos enfileirados, propõe relações que não são de influência mas de ruptura e reconfiguração, em que a descontinuidade avulta; contra a ordem evolutiva e sucessiva, que nos fornece o espírito de um certo momento ou época, privilegia os conflitos e choques de variados contratempos; em vez de um sentido progressivo ou circular da história, em termos de ascensão e queda, modelo aliás tomado das ciências naturais, trabalha, pelo contrário, com uma certa reversibilidade temporal. O anacronismo é o elogio do lugar-comum daquilo que, aparentemente, não tem qualquer comunidade compartilhada. Isto posto, comecemos nosso arrevesado percurso.

Em junho de 1988, César Aira desenvolve um curso no centro cultural da Universidade de Buenos Aires. O tema declarado é “Como ler Copi?”, mas, indiretamente, podemos entender essas intervenções sem objeto, colocando-se apenas a ética (a estética) de seu modo de ler a “literatura nacional”. Obviamente, é sintomático Aira ter escolhido um escritor que era também um artista plástico, mas não menos ilustrativo, um argentino de infância uruguaia, levando sua vida adulta em Paris. Mas gostaria de problematizar, nessa leitura, a função que ocupa “o nacional” na estética de Aira. Esse valor é, evidentemente, um *ready-made*, algo produzido em série de que se lança mão com o propósito de alterar a sensibilidade. Em um momento das palestras, Aira questiona-se:

Ahora bien, ¿qué es el Uruguay? Esto ya es más complicado. No hay cosa más rara que el Uruguay, un país yuxtapuesto, que no es del todo un país por su relación de parte a todo con la Argentina, país margen (Borges jamás lo llamó Uruguay, siempre “banda oriental”), una soberanía puesta en el espacio, pero subrayando sólo el espacio. Y eso se comprime, como un concepto. Se comprime hasta salir de la geografía, y empezar a funcionar en otros sistemas, por ejemplo, el literario. En el Uruguay nacieron tres de los más grandes poetas franceses. ¿Conocen el poema de Murilo Mendes? *O Uruguai é um belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle. (O país não tem oeste.)* Etc.<sup>1</sup>

La ontología del Uruguay, la hizo Borges. Recuerden su comentario a *The Purple Land*, la novela de Hudson que cuenta un viaje cruzando de norte a sur todo el Uruguay. Borges dice que es la mejor novela argentina. Pues el

---

<sup>1</sup> É uma das prosas de *Poliedro* (1965-1966): “O Uruguai é um belo país da América do Sul, limitado ao norte por Lautréamont, ao sul por Laforgue, a leste por Supervielle. (...)”

As principais produções do Uruguai são: Lautréamont, Laforgue e Supervielle.

O Uruguai conta três habitantes: Lautréamont, Laforgue e Supervielle, que formam um governo colegiado. Os outros habitantes acham-se exilados no Brasil visto não se darem nem com Lautréamont, nem com Laforgue, nem com Supervielle” (MENDES, 1994. p. 1023-4).

Uruguay es el *locus* del realismo argentino, la escena donde se representa la realidad de la Argentina – que no se representa *en* la Argentina, la patria por excelencia de la representación. El Uruguay es una Argentina miniaturizada, es decir objeto artístico *a priori*. Por otro lado, el Uruguay se ajusta a la teoría borgueana del realismo. Él decía que la acción de sus cuentos prefería ubicarla en una época no demasiado próxima al presente, para que los lectores no pudieran encontrar defectos de realismo, pero tampoco demasiado alejada, para que no los encontraran los historiadores. Unos cincuenta o sesenta años. Sólo algún viejo improbable estaría en condiciones de localizar un error... En una palabra, para Borges la ficción es lo *inverificable*. Traspuesto el método del tiempo al espacio, el Uruguay resulta el paisaje obligado del escritor argentino. Digamos que si Borges es el teórico de esta situación, Onetti es su poeta (AIRA, 1991, p. 19-20).<sup>2</sup>

O *ready-made*, nos diz o próprio Aira (1999, p. 157-161.), tem algo de fábula, isto é, de demonstração humorística, com um ar artesanal e doméstico, daí que a brevidade seja um traço que *ready-made* e fábula compartilham. Por ser demonstrativa, e dado que a essência da tese é justamente ser demonstrável, a fábula é necessariamente breve: podendo-se supor o leitor suficientemente convencido, a fábula deve acabar porque estendê-la seria correr o risco de fragilizar a convicção. Porém, diante de um *ready-made*, não cessam de proliferarem paradoxos. Por início de conversa, perante um *ready-made*, não existe mais qualquer diferença entre fazer e apreciar arte. Abolida essa diferença, o artista abre mão de qualquer privilégio perante o não-artista e, esvaziado de seu *métier*, ele acaba por defrontar-se com o paradoxo de que qualquer um pode ser artista. Mas a situação longe está de ser utópica e comunitária. Não é essa a situação de Duchamp, e muito menos a de Aira, que trabalha sempre numa sorte de saturação do procedimento. A propósito, Kant estipulava que nada é tão contrário à beleza como a repugnância, assim como nada se coloca mais abaixo do sublime do que o ridículo, ideias que Thierry de Duve retoma para postular um retorno a Kant depois de Duchamp (DE DUVE, 1996; 1989). Instala-se, portanto, o dilema: ora acreditamos que os *ready-mades* modificaram a natureza da arte, passando de uma questão morfológica para uma questão funcional, e assim toda arte (depois de Duchamp) tornou-se conceitual, ora, pelo contrário, acreditamos que a natureza da arte tenha sido irreversivelmente modificada e que o julgamento do gosto tenha perdido completamente seu direito à existência. *Mutatis mutandis*, reler Kant depois de Duchamp, e, conseqüentemente, substituir o julgamento “isto é belo” pela assertiva “isto é arte”, implica avaliar a “arte” como antagonista do “gênio” e do “gosto”, referida que está tanto a uma “inapresentável” ideia

---

<sup>2</sup> Sobre o particular, ver LINK (2017).

estética, quanto a uma “indemonstrável” ideia racional. A ficção, mais uma vez, demonstra-se inverificável.

Vemos, portanto, que a vanguarda, através do *ready-made*, produziu autênticas imagens transcendentais, no sentido kantiano: utilizou signos zero, esvaziados pelo evento messiânico que ela mesma precipitava e, por isso mesmo, só conseguiu apresentar imagens fracas, imagens que, necessária e funcionalmente, seriam menosprezadas quando operassem junto a imagens de alta visibilidade, fortes. A estratégia do *ready-made* pressupõe, então, a desidentificação das identidades nominais, socialmente estruturadas, sob a forma de reapropriações, transformações e manipulações. “El Uruguay es una Argentina miniaturizada, es decir objeto artístico *a priori*.” Assim, estendem-se os hipotéticos privilégios do museu (e das histórias nacionais, militares e gloriosas) a todas as outras coisas que conotem esse valor, ora pretéritas, mas acima de tudo, presentes. É uma estratégia menos interessada em mostrar objetos quebrados, danificados, destruídos ou desfigurados, do que objetos desfuncionalizados, que destacam um devir-obra do não-feito, “o suporte necessário do não feito, que se aloja em sua matéria como um relato secreto” (AIRA, 2018, p. 19). Contudo, não se chega muito longe por essa via. A coleção (a história nacional) ora democratizada não chega a incluir tudo, ao menos tal como era ao momento da desfuncionalização. O novo processo conota um fluxo do tempo e a própria arte como tal torna-se fluida. Aira ativa assim uma *reologia* (a ciência que estuda os fluidos) nacional, desviando seu olhar do objeto convencional para suas relações com o tempo e o espaço. “Traspuesto el método del tiempo al espacio, el Uruguay resulta el paisaje obligado del escritor argentino.”<sup>3</sup> Travam-se ali novas relações, que podem ser apenas espaciais e temporais, mas, não raro, são lógicas e

---

<sup>3</sup> Pouco depois, Aira rescreveria um outro texto, de 1991: “al estudiar las raíces del populismo argentino, examinaremos la obra de dos hombres, uno, un político y pensador, el otro, un poeta. El político fue José Artigas (1764-1850), caudillo uruguayo que fue el primero que en el Río de la Plata articuló con claridad ideas de federalismo y democracia radical. Durante casi una década, Artigas resistió a los planes que tenía Buenos Aires para su provincia, y durante un tiempo llegó a ser la figura política dominante en la Banda Oriental y el Litoral. El segundo hombre estudiado en este capítulo es Bartolomé Hidalgo (1788-1822), también uruguayo, que combatió a las órdenes de Artigas y conoció bien, sin dudas, las ideas del caudillo. Hidalgo es conocido sobre todo como el inventor de la poesía gauchesca, también llamado *género gauchesco* o simplemente *gauchesca*. Aunque Hidalgo tomó mucho de una tradición secular de retratar personajes populares en dialecto coloquial, fue el primero en presentar imágenes concretas del gaucho del Río de la Plata en literatura, así como el primero en usar esa imagen con fines francamente políticos, muchos de los cuales siguen de cerca las ideas de Artigas. También merece ser recordado por haber sido el primer literato en promover al gaucho como tipo nacional, figura popular con sustento mítico que en algún aspecto encarna a la Argentina real. Si alguien se asombra de que dos uruguayos estén en el centro de este capítulo, debo recordar que el Uruguay, o *Banda Oriental* como era conocida, formaba parte del virreinato del Río de la Plata en tiempos coloniales, y que hasta la década de 1820 siguió viéndose a sí mismo como una provincia más del conjunto llamado Provincias Unidas. La independencia del Uruguay resultó en gran medida de fuerzas externas, particularmente de Brasil y Gran Bretaña, antes que de un separatismo interno. En la década que siguió a la Independencia, Artigas e Hidalgo, lo mismo que los porteños, se veían como ciudadanos de las Provincias Unidas del Río de

políticas. A estratégia consiste em se apropriar de um objeto (o “Uruguai”) e inseri-lo num espaço onde a diferença para além da diferença (entre país e paisagem, por exemplo) pode ser novamente produzida, ou encenada. Recusa-se, então, o espaço fechado (do museu ou da história nacional, em particular) pressupondo que esse espaço usufrui de uma condição privilegiada, excepcional e socialmente aceita, para, assim, postular que seus pressupostos de autonomia são ilusórios. O paradoxo, entretanto, consiste em que uma tal estratégia abre irreversivelmente mão da aura (AIRA, 2005). A ficção do sujeito autônomo, fruitor e criador (apreciador da arte ou cidadão) cede perante a disseminação, anônima e de massas, dos procedimentos de citação, extração, acumulação, serialização e repetição de imagens previamente existentes. Por essa via, a própria materialidade (historicidade) dos objetos fica, ao mesmo tempo, opaca e oculta, mas, ao ser exibida em novo contexto, conquista um valor agregado suplementar, a diferença invisível entre o real e a simulação. Ali reside a ideia, para Borges, de que toda ficção é *inverificável*. Por último, o Uruguai (o *ready-made*) é *justaposto*, portanto, híbrido, encavalgado a duas lógicas. E essa é a característica que Aira destaca nas ficções de Kafka<sup>4</sup>.

Mas voltemos aos *ready-mades* de Aira. Uma década depois, numa conferência sobre o campo e a cidade, proferida no Colégio do México, em 1998, Aira afirma serem esses os dois vetores centrais da literatura latino-americana, porém, para não cair numa leitura à maneira de Raymond Williams, Aira potencia o método conceitual e nos diz que, para torná-los operacionais, é preciso desdobrar esses fatores em quatro termos, campo, cidade, homem do campo, homem da cidade, e recombiná-los entre si, formando os quatro temas básicos. Se o sujeito está na cidade e o camponês permanece no campo, a peripécia está ainda para ser inventada, e para tanto, se lança mão de elementos psicológicos ou sociais. Mas se as personagens circulam e atravessam a fronteira, temos aí uma peripécia e, de certo modo, uma ficção, ou arquificção, talvez o modelo original de toda ficção possível.

---

la Plata. Más aún: ni ellos ni muchos de sus contemporáneos uruguayos aspiraban a una nacionalidad propia” (SHUMWAY, 2002, p. 67).

<sup>4</sup> Os contos de Kafka, nos diz, são sempre dois contos, encaixados um no outro. Em “A colônia penitenciária”, por exemplo, a história que chama a atenção é a da máquina de torturar-escrever. Essa história, entretanto, está emoldurada em outra, a do problema administrativo gerado na Colônia. Como se advertisse que o assunto “interno” podia monopolizar em excesso a atenção do leitor, Kafka aumentou propositalmente o “marco”. E, de fato, romances como *O castelo* e *O processo* são descrições do marco de um centro que fica vazio. Talvez aí resida o segredo da inovação de Kafka, a chave do “kafkiano”. Desde sempre, na literatura, em relatos longos ou curtos, utilizou-se uma segunda história, ocasional, para emoldurar ou encenar a invenção principal. Kafka acabou eliminando essa invenção, ainda que desenhando em oco com a invenção secundária. Ao nada dizer sobre este centro, criou um universo peculiar, que soa a formalista, vazio, mas desse vazio irradia, porém, um sentimento angustiante de inutilidade, que contamina a atividade das personagens. Aira conclui que o trabalho habita o tempo e o constitui; o trabalho é sempre o trabalho de criar efeitos a partir de causas. Mas em certo momento da história é possível inverter a equação e supor o efeito pela causa, até mesmo adiantá-lo. É isso que pode ser chamado de “arte” (AIRA, 1999).

Essas ficções têm o objetivo de fixar uma nacionalidade. Consolidada essa construção e dividido o campo por toda a eternidade de uma *belle époque*, argumenta Aira, a ausência de fazendeiros, somada à largueza do Prata, no contraste campo/cidade, dá a esse par uma conotação abstrata que, a seu ver, é responsável pelo tom intelectual e especulativo que singulariza a literatura do Prata no contexto latino-americano.

Meio século passado, porém, o jogo estereotipou-se, quando não se esgotou completamente, como o próprio Aira admite. Um deles extinguiu-se por completo, o do homem do campo no campo: era insustentável, já que restrito apenas às literaturas regionais. No Uruguai, que não é tão grande assim, a ponto de possuir regiões, sobreviveu como *crioulismo*. Em Juan José Morosoli, por exemplo, a vida rural tingeu-se de um melancólico fatalismo nacional.

Morosoli es un autor tan extraño como genial; también es infinitamente discreto y su genio, tanto como su esencial extrañeza, pueden pasar desapercibidos. Puede parecer un criollista de los tantos que hubo en el Uruguay, apenas más diestro que otros en la redacción de breves cuentos de sentido suspendido, que más parecen comentarios sobre personajes curiosos del campo y los pueblos. Sus peculiaridades son como un regusto para lectores meditativos (AIRA, 2001, p. 381).

Já em Francisco Espínola, “el más artista, el más universal y el mejor de los buenos cuentistas criollistas uruguayos” (p. 200), a tensão cidade/campo, notadamente em “¡Qué lástima!” (1933), estando a cidade confinada a uma saudade infinita, se reproduz em outro paradoxo esclarecedor: a ironia comovente. Todos os crioulistas uruguaios apontaram seu trabalho à experimentação com emoção profunda, o que os reduzia a uma repetição da paisagem no homem. Mesmo sendo um programa minimalista, ele teve um desenvolvimento demorado naquela literatura, uma vez que suas premissas exigiam uma elaboração minuciosa, e o próprio Espínola levaria um quarto de século para dar por encerradas as três ou quatro páginas de sua transcendental obra-prima, “Rodríguez” (1958), na qual ele reescreve o *Fausto*, pouco importa se crioulo ou não-crioulo, concluindo assim o ciclo com o triunfo do camponês, na identidade campo-campo.

Mas haveria uma outra deriva que é o triunfo do campo na cidade. Essa alternativa cai fora da ficção e adquire claramente o relevo de um mito, uma arquificção. Precisamente, no tal curso sobre Copi, Aira aborda a questão quando diz:

Eva Perón es un mito para argentinos: un cuento que todos conocemos y que no nos cansamos de que nos vuelvan a contar. Pero ese mito, para alguien

que tome certa distância, es susceptible de tratamento onírico. Basta con tomar uno a uno sus elementos (la mujer fálica, la humillación de ser mujer, los vestidos de Dior, la Revolución...) y barajarlos como si se los fuera a interpretar. Pero en lugar de una interpretación, surge otra cosa, fulminante: Eva Perón es un travesti.

Es como aquel escritor japonés, no recuerdo quién era, que fue a París con la idea de triunfar revelándole a los europeos la buena nueva de que Juana de Arco había sido un travesti. Los europeos no se dieron por aludidos. (A ese japonés, corregido y aumentado, lo encontrarán en el primero de los cuentos de Virginia Woolf *a encoré rappé*.) [...] Evita es un travesti; no hay nada en la obra que lo diga explícitamente, como no sea el hecho de que en la primera representación el papel fue interpretado por un hombre. Pero su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita harto demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen.

A la inversa, eso explica el final: Evita travesti, el sueño del mito, *sobrevive para difundirse por el mundo como imagen* (AIRA, 1991, p. 106-107).

A travessia da barreira campo/cidade coincide com a travessia dos gêneros, não apenas literários, mas ficcionais e sexuais. Adotando, pouco importa se deliberadamente, a tese de Heidegger, a obra pervive enquanto imagem porque o mundo tornou-se imagem. A ideia não deixa de conotar profunda familiaridade com o mundo barroco e também não deve nos surpreender a existência de um negligenciado antecedente de Aira, Juan Rodolfo Wilcock.

Com efeito, ao se transferir à Europa, em meados dos anos 1950, Wilcock começa a colaborar na revista do autor de *Fontamara*, Ignazio Silone, e do ensaísta Nicola Chiaromonte<sup>5</sup>, a *Tempo presente*<sup>6</sup>. Logo nos primeiros

---

5 Pensador libertário, antiestalinista, Nicola Chiaromonte (1905-1972) lutou na guerra civil espanhola e foi ficcionalizado como Scali, no romance *L'Espoir*, de André Malraux. Amigo de Camus, ainda na Argélia, foi, durante a guerra, aos Estados Unidos, onde colaborou em *The New Republic*, *Atlantic Monthly* e *Partisan Review*. Em 1949, foi trabalhar na UNESCO, em Paris, e, quatro anos mais tarde, instala-se definitivamente em Roma. É autor de vários livros de ensaio: *Credere e non credere* (1971), *Silenzio e parole* (1978), *The paradox of history* (1970) e *The Worm of consciousness and other essays* (com prefácio de Mary McCarthy, 1976).

6 A colaboração de Wilcock na *Tempo presente* estendeu-se por doze anos: "Lettera da Buenos Aires", *TP*, a. I, n° 1, abr. 1956, p. 86-88; "Lettera da Montevideo", *TP*, a. I, n° 5, ago. 1956, p. 399-401; "Lettera da Buenos Aires", *TP*, a. II, n° 7, jul. 1957, p. 563-565; "Gazzetta. Viaggio con russi", *TP*, a. II, n° 7, jul. 1957, p. 592-593; "Gazzetta. Evelyn Waugh si confessa", *TP*, a. II, n° 8, ago. 1957, p. 673-675; "Vulcano", *TP*, a. II, n° 9-10, set./out. 1957, p. 737-742; "Gazzetta. Problemi di una minoranza", *TP*, a. II, n° 9-10, set./out. 1957, p. 793-794; "Gazzetta. Viaggi nel tempo", *TP*, a. II, n° 11, nov. 1957, p. 900-901; "Gazzetta. Agnosticismo", *TP*, a. II, n° 12, dez. 1957, p. 978-979; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. II, n° 12, dez. 1957, p. 979-980; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 1, jan. 1958,

p. 69-71; "Gazzetta. Un'altra 'dichiarazione'", *TP*, a. III, n° 1, jan. 1958, p. 77-78; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 2, fev. 1958, p. 156-157; "Gazzetta. Il prezzo dell'immoralità", *TP*, a. III, n° 2, fev. 1958, p. 162-163; "Gazzetta. Indottrinamento in Corea", *TP*, a. III, n° 2, fev. 1958, p. 164-166; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. III, n° 2, fev. 1958, p. 168-169; "Libri. Un padre e il suo destino", *TP*, a. III, n° 2, fev. 1958, p. 173-175; "Riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 3, mar. 1958, p. 242-245; "Gazzetta. Amore della verità", *TP*, a. III, n° 3, mar. 1958, p. 251-252; "Gazzetta. Vantaggi dell'Apartheid", *TP*, a. III, n° 3, mar. 1958, p. 253-254; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 4, abr. 1958, p. 322-324; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. III, n° 4, abr. 1958, p. 340-341; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 5, maio 1958, p. 412-414; "Gazzetta. Spartizione dell'Antartide", *TP*, a. III, n° 5, maio 1958, pag. 420; "Gazzetta. Russell - Dulles - Kruscev", *TP*, a. III, n° 5, maio 1958, pag. 421; "Il 'Dottor Zivago' e il romanzo contemporaneo", *TP*, a. III, n° 6, jun. 1958, p. 482-487; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 6, jun. 1958, p. 507-509; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. III, n° 6, jun. 1958, p. 520-522; "Gazzetta. Un altro dramma cattolico", *TP*, a. III, n° 7, jul. 1958, p. 594-595; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 7, jul. 1958, p. 615-617; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. III, n° 8, ago. 1958, p. 683-684; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 8, ago. 1958, p. 691-693; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. III, n° 8, ago. 1958, p. 693-697; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, p. 795-796; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, p. 797-798; "Gazzetta. Giornalismo romano", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, pag. 804; "Gazzetta. Viaggio sulla luna", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, p. 807-808; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, p. 810-811; "Libri. Omaggio a Darwin", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, p. 821-823; "Libri. Scienza e verità", *TP*, a. III, n° 9-10, set./out. 1958, p. 823-824; "Gazzetta. Problemi del romanzo", *TP*, a. III, n° 11, nov. 1958, p. 894-896; "Gazzetta. Inghilterra o USA?", *TP*, a. III, n° 11, nov. 1958, p. 902; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 11, nov. 1958, p. 908-911; "Sommerzione", *TP*, a. III, n° 12, dez. 1958, p. 943-948; "Gazzetta. I poveri non esistono", *TP*, a. III, n° 12, dez. 1958, p. 989-991; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. III, n° 12, dez. 1958, p. 993-994; "Libri. Pro e contro Neruda", *TP*, a. III, n° 12, dez. 1958, p. 998-1000; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. III, n° 12, dez. 1958, p. 1009-1010; "Gazzetta. Alla conquista del vuoto", *TP*, a. IV, n° 1, jan. 1959, p. 61-62; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 1, jan. 1959, p. 74-76; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. IV, n° 1, jan. 1959, p. 76-78; "Gazzetta. Spettacoli sadici", *TP*, a. IV, n° 1, fev. 1959, p. 147-148; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. IV, n° 2, fev. 1959, p. 153-154; "Libri. Un uomo completo", *TP*, a. IV, n° 2, fev. 1959, p. 158; "Libri. Unamuno inedito", *TP*, a. IV, n° 2, fev. 1959, p. 158-160; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 2, fev. 1959, p. 166-168; "Il monologo interiore. Note sull'evoluzione del romanzo", *TP*, a. IV, n° 3, mar. 1959, p. 208-213; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 3, mar. 1959, p. 239-241; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. IV, n° 3, mar. 1959, p. 241-243; "Gazzetta. L'italiano impenetrabile", *TP*, a. IV, n° 4, abr. 1959, p. 314-316; "Gazzetta. Le sagre della canzone", *TP*, a. IV, n° 4, abr. 1959, p. 322; "Libri. La vita sotterranea", *TP*, a. IV, n° 4, abr. 1959, p. 327-328; "Libri. Uno spagnolo francese", *TP*, a. IV, n° 4, abr. 1959, p. 331; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 4, abr. 1959, p. 337-339; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 5, maio 1959, p. 405-406; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. IV, n° 5, maio 1959, p. 406-407; "Gazzetta. La macchina infernale", *TP*, a. IV, n° 5, maio 1959, p. 412-413; "Gazzetta. La cortina di cactus", *TP*, a. IV, n° 5, maio 1959, p. 417-419; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. IV, n° 5, maio 1959, p. 420-422; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 6, jun. 1959, p. 498-500; "Gazzetta. Linguaggio civile", *TP*, a. IV, n° 6, jun. 1959, p. 503; "Gazzetta. Aiuti all'America latina", *TP*, a. IV, n° 6, jun. 1959, p. 504-505; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 7, jul. 1959, p. 573-575; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. IV, n° 7, jul. 1959, p. 575-576; "Gazzetta. Contemporanea", *TP*, a. IV, n° 7, jul. 1959, p. 586-587; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 8, ago. 1959, p. 658-660; "Gazzetta. Premi letterari", *TP*, a. IV, n° 8, ago. 1959, p. 664-665; "Gazzetta. L'estate dei 'teddy boys'", *TP*, a. IV, n° 8, ago. 1959, p. 667-668; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 9-10, set./out. 1959, p. 765-767; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. IV, n° 9-10, set./out. 1959, p. 767-770; "Gazzetta. Materie inerti", *TP*, a. IV, n° 9-10, set./out. 1959, p. 777-778; "Gazzetta. Turismo di massa", *TP*, a. IV, n° 9-10, set./out. 1959, p. 780-781; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 11, nov. 1959, p. 858-860; "Rassegna delle riviste. Inghilterra", *TP*, a. IV, n° 12, dez. 1959, p. 936-938; "Rassegna delle riviste. Spagna e America latina", *TP*, a. IV, n° 12, dez. 1959, p. 938-939; "Gazzetta. Protestanti spagnoli", *TP*, a. IV,



números da revista, em meados de 1956, após o golpe que derrubara Perón na primavera de 1955, ele cria uma cena mítica, a do escritor rumando ao exílio, nada menos que na companhia de Borges. Vemos as duas personagens, “Wilcock” e “Borges”, na balaustrada do navio:

Mentre l’Uruguay ci si avvicina nella spessa bruma del fiume marrone, ci divertiamo, con Borges, a immaginare le frasi che farebbero maggiormente indignare gli uruguayani; questa, ad esempio: “Montevideo è una città d’importanza storica per la sua vicinanza a Buenos Aires”. Nonostante la parte di verità che questa maligna affermazione contiene, Montevideo non è una dipendenza di Buenos Aires. È una parte, meno grande dell’altra, come se un tempo le due città fossero state una sola, e in seguito il Río de la Plata le avesse divise. Mentre in tutte le provincie dell’Argentina lo spagnolo si pronuncia in modo diverso e facilmente riconoscibile, gli abitanti di Montevideo parlano come quelli di Buenos Aires, e un peruviano o un cubano, udendoli, non avvertono alcuna differenza. Il fatto che vi si parli nello stesso modo e con lo stesso accento, e inoltre con un’inflessione diversa da quella di tutti gli altri ispano-americani, crea un’insolita unità sentimentale tra le due Repubbliche. È praticamente impossibile distinguere un uruguayano da un argentino: eppure il sentimento di nazionalità è così forte dalle due parti che gli uruguayani che risiedono sulla sponda argentina del fiume raramente si decidono a mutare cittadinanza, e così gli argentini (WILCOCK, 1956, p. 399-401).

Wilcock embaralha os tentos. Ele agora apoia o governo golpista e não seria essa a determinante histórica a explicar seu exílio europeu. Por isso, além desse lugar-comum da (falsa) inexistência de diferença, Wilcock plagia por antecipação o relato de Aira (que a essas alturas, aliás, frequentava a primária em Pringles):

L’Uruguay è un piccolo paese incastrato come una molla tra l’opulenza e la prodigalità economica del Brasile e dell’Argentina; non appena vuole imitare la larghezza dei suoi vicini, qualcosa gli ricorda la sua piccolezza. Ma, vista da Buenos Aires, Montevideo occupa una posizione stranamente simbolica: essa rappresenta, in certo modo, la libertà. In Argentina ci furono due violente dittature che soppressero tutte le libertà: quella di Rozas a metà del secolo scorso, e quella di Perón a metà del nostro. Durante questi due periodi, gli abitanti di Buenos Aires minacciati dalla tirannide si esiliavano automaticamente a Montevideo. In vari modi, attraverso le isole del Paraná, su imbarcazioni private, su aerei di contrabbando, la salvezza era sempre la stessa:

---

n° 11, nov. 1959, p. 866; “Gazzetta. I voti meditati”, *TP*, a. IV, n° 12, dez. 1959, p. 943; “Gazzetta. Kafka e gli anarchici”, *TP*, a. IV, n° 12, dez. 1959, p. 943-944; “Gazzetta. Contemporanea”, *TP*, a. IV, n° 11, nov. 1959, p. 870-872; “Rassegna delle riviste. Inghilterra”, *TP*, a. V, n° 1, jan. 1960, p. 64-65; “Gazzetta. Contemporanea”, *TP*, a. V, n° 1, jan. 1960, p. 81-83; e, por último, “Il trionfo del tempo”, *TP*, a. XIII, n° 9-10, set./out. 1968, p. 52-56.

passare in Uruguay. Dalla parte del Brasile c'erano le foreste, dalla parte del Paraguay e della Bolivia l'isolamento e la miseria, dalla parte del Cile le Ande, invalicabili come un oceano. E a Montevideo i profughi furono sempre ricevuti con affetto, con generosità, con orgoglio e con naturalezza. Soprattutto con ciò che cercano gli esiliati: con familiarità, con la stessa atmosfera delle case che avevano lasciate. Chi è perseguitato si rifugia istintivamente in casa dei suoi parenti: l'argentino si rifugia a Montevideo (WILCOCK, 1956, p. 399).

Fixada, portanto, a fórmula centro/periferia, também não surpreende que surja, conseqüentemente, a imagem da arquificação, que já não se constrói como a tensão campo/cidade, em função de uma contradição. A arquificação sustenta-se na premissa de que “não há relação sexual”, isto é, ela já não opera no plano da lógica ou da identidade, mas no do inconsciente ou, ainda em outras palavras, ela é um enunciado que deixou de ser ideológico para ser abertamente político:

È evidente che questa non è la storia di un fenomeno sociale. Eva Duarte volle provocare una lotta di classe, mas per far questo doveva prima impoverire i lavoratori, e farlo direttamente era controproducente. Preferì il metodo teatrale: fece credere ai lavoratori che erano poveri e privi di camicia, inoltre seguì una politica economica d'inflazione, perché guadagnassero più denaro ma con un minor potere d'acquisto; uccideva così due uccelli con un solo colpo, ma correva anche il rischio di non ucciderne nessuno. Quando la tirannide cadde, tutti occupavano nella scala sociale ed economica lo stesso posto che avevano occupato dodici anni prima, tranne alcuni gerarchi che scapparono dal paese. Perciò ci si chiede a volte se è successo davvero qualcosa. A ciò si aggiunge la strana decisione, quasi generale, di nominare il meno possibile Perón e sua moglie nei giornali e alla radio; credo che questo silenzio, che nessuno ha ordinato<sup>7</sup>, nasca da un intimo bisogno, al quale non sono estranei il tedio e la vergogna (WILCOCK, 1956, p. 86).

Esconde-se aí um autorretrato do próprio Wilcock, escritor normalmente cindido entre uma fase em espanhol, neoclássica ou mesmo neorromântica, e um período italiano, cujas ficções se aproximam do bestiário medieval ou das bibliotecas de vidas infames, como *A sinagoga dos iconoclastas* (1972), cujo título arremeda o de Diógenes Laércio, em grego, *Laertiou Diogenous philosophon bion kal dogmaton synagoge* (PASOLINI, 2006). Mas entre ambas as margens, a castelhana e a italiana, configurando um espaço-tempo compartilhado,

---

7 Desinformação de Wilcock. O decreto-lei 4161, de 5 de março de 1956, instrumento central da assim chamada política de *desperonização* do país, proibia mencionar Perón e Eva Perón, com pesadas punições (até seis anos de prisão). Vigorou até 18 de novembro de 1964 (governo Illia), exceção feita do período presidencial de Frondizi (1958-62). Despolitizando o estado de exceção, Wilcock julga moralmente (“il tedio e la vergogna”), introduzindo a noção de *culpa* (BALDERSTON, 1986, p. 573-581).

figura uma prática muito sólida de tradutor, ativa em ambas as direções (BLENGINO, 2002, p. 25-35). Começa pela apresentação e comentário de autores ingleses, franceses e alemães, em periódicos portenhos, como *Sur*, *Verde Memoria* (que ele mesmo dirigiu com Ana María Chouhy Aguirre) e sua própria revista *Disco*, até trabalhos na indústria cultural, em clara expansão depois da guerra. Tal o caso do romance policial (Wilcock traduziu, por exemplo, *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, inaugurando assim a coleção “El séptimo círculo”, dirigida por Borges e Bioy Casares, que registra sua farta colaboração). Mas é também o caso do que poderíamos chamar de clássicos da modernidade: ele traduziu ao espanhol os *Quatro quartetos* (1956), de T.S. Eliot, e vários volumes de Franz Kafka, para a editora Emecé: *La condena* (1952), as *Cartas a Milena*, os *Diários* (1955); e além desses, *El derrumbe de la Baliverna* de Dino Buzzati (1955); *El secreto de Luca*, de Ignazio Silone (1957); *El paso de la India*, de E. M. Forster (1957). Todavia, Wilcock opera também no outro sentido, passando para o italiano as *Poesie*, de James Joyce, os poemas ingleses de Samuel Beckett, o *Ricardo III*, de William Shakespeare, *I negri*, de Jean Genet, *Per le strade di Londra*, de Virginia Woolf e, até mesmo o celeberrimo “Anna Livia Plurabelle”, do *Finnegans Wake*. Como argumenta Diego Bentivegna, a tradução, em Wilcock, longe de representar apenas uma prática discursiva lateral ou secundária, nos diversos momentos de sua obra, constitui o ponto de articulação de uma poética alternativa relativamente aos modos hegemônicos, modos da negação e da síntese dialética, da imaginação modernista. A tradução fornece uma continuidade, na ordem do provisório, que permite aproximar a experiência Wilcock de outras emblemáticas do século XX: a experiência Kafka, a experiência Genet, a experiência Pasolini ou a experiência Celan. Não à toa, Wilcock afirma, em relação a Beckett, mas extrapolando, poderíamos dizer o mesmo em relação a ele, e a Aira, pois não, que a confiança narrativa neles assume a esperta *imago* de uma total falta de fé, porém, trata-se, nesses casos, de uma simples aparência: a verdadeira falta de fé deveria ter optado pelo silêncio, mas a reticência, no entanto, não é silêncio. Pode ser fraqueza, desconfiança, desilusão, máscaras todas de uma força de linguagem irrefreável (BENTIVEGNA, 2005, p. 123-137; LADDAGA, 2000).

Como destaca, além do mais, Jeremías Bourbotte, sua tradução (1957), *El ángel subterráneo* (*The subterraneans*), de Jack Kerouac, constitui a introdução da literatura *beatnik* no âmbito hispano-falante mas, conquanto repute Kerouac “fra gli addetti alla ricerca verbale”, e destaque o maior mérito da obra, o de ter dado “una forma letteraria e per così dire lambiccata al linguaggio alquanto ridotto di una gioventù *bohémienne*, disincantata e disorientata, del suo paese” (WILCOCK, 1959, p. 328), a versão de Wilcock é hesitante e, não raro, repõe formas outrora marginais (o próprio adjetivo *bohémien*, usado para

traduzir a *beat generation*), mas cujo anacronismo destoa na tradução. Mesmo o título do romance, *El ángel subterráneo*, é elucidativo de certo repertório eurocêntrico em que Wilcock se movimentava com familiaridade. Ao incluir a palavra “ángel” no rótulo, orienta-se o leitor à amante do narrador, uma *hipster* negra, que é o símbolo poético da cultura *underground*. A escolha mostra que Wilcock lê o romance como uma clássica história de amor, e portanto, o eixo da narrativa não é tanto o eu narrador e seu particular uso da língua inglesa, mas a representação do anjo no corpo de uma mulher negra (BOURBOTTE, 2019, p. 101-113)<sup>8</sup>. Ali reside a transgressão. O sintagma “el ángel subterráneo” enfatiza então a tensão entre o divino e o mundano, o alto e o baixo, tensões recorrentes no universo de Wilcock. Sintomaticamente, um ano antes, flanando por Roma, em particular, na visita à galeria Borghese, Wilcock destaca uma Madonna atribuída a Boticelli, “representación clara de la gracia entre guirnaldas de flores nítidas y ángeles inconfundiblemente italianos” (WILCOCK, 1958), que são sempre agentes de proteção contra perigos externos<sup>9</sup>.

Tal como Wilcock, César Aira, que começa traduzindo Orwell e Mallarmé (uma deliciosa crônica de Marguerite de Ponty sobre jóias) na revista *El cielo* (1968), que ele próprio editava com Arturo Carrera, também tem abundante folha corrida como tradutor, não raro, repetindo a estratégia de alimentar a indústria cultural de editoras como Emecé, ainda que, frequentemente, encontrem-se na lista clássicos como Shakespeare, Kafka ou Potocki, ou ensaístas acadêmicos como Homi Bhabha<sup>10</sup>. Em resposta a

**8** Valha a condescendência que o mesmo Wilcock aplicava às traduções do latim de Ezra Pound, que “si rivoltava contro la traduzione da copisteria e ci ricordava che tradurre è un altro modo di inventare e che nessuno può vivere in un tempo che non è il suo (e incidentalmente, che anche gli errori di un traduttore vanno rispettati)” (WILCOCK, J. Rodolfo – “Pound: il miglior fabbro”, s/d).

**9** “El castillo del Ángel”. *La Prensa*, Buenos Aires, 6 jul. 1958. Ali descreve o Castelo de Sant’Angelo, em cujo telhado destaca “desde tiempo inmemorial un ángel; el actual es de bronce, obra de Pietro van Verschaffelt el flamenco”. Mais adiante, acrescenta, “dice la tradición que esta estatua conmemora la visión que tuvo Gregorio Magno en el año 590; mientras el santo Papa efectuaba una procesión con el clero y el pueblo para impetrar el cese de una peste inexorable, divisó en la cúspide de la Mole Adriana un ángel que envainaba la espada, como anunciándole que la ira de Dios se había calmado. También se llama del Ángel el puente que atraviesa el Tíber frente al mismo castillo, y que es considerado por algunos como el más hermoso que nos ha legado la antigüedad”.

**10** Aira traduziu BROWN, Wilson B.; HOGENDORN, Jan S. — *Nueva economía internacional*. Buenos Aires, Fraterna, 1979; ANSON, Jay — *666. La casa endemoniada*. Buenos Aires, Emecé, 1981; TARG, William — *Vidas secretas*. Buenos Aires, Emecé, 1983; KING, Stephen — *Cementerio de animales*. Buenos Aires, Emecé, 1984; SMITH, Robert Kimmel — *La segunda mujer*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1984; BELLOW, Saul — *Son más los que mueren de angustia*. Buenos Aires, Emecé, 1987; CAMPBELL, Joseph — *El poder del mito*. Barcelona: Emecé, 1991; DUCHEIN, Michel — *Marie Stuart*. Buenos Aires: Emecé, 1991; SHUMWAY, Nicolás — *La invención de la Argentina: historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé, 1993; SHELDEN, Michael - *Orwell — Biografía Autorizada*. Buenos Aires, Emecé, 1993; SPIEGELMAN, Art — *Maus. Historia de un sobreviviente* (tomo I); *Maus. Y aquí comenzaron mis problemas* (tomo II). Buenos Aires, Emecé, 1994; GILL, William — *Mentiras y secretos*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1995; KING, Stephen — *Misery. El riesgo de la fama*. Buenos Aires,

uma enquete da revista *Xul*, em 1982, Aira definia a tradução, um pouco à maneira do conde de Buffon, como “a mãe do estilo”. O fato de a atualidade carecer de estilo (é a tese de Gombrowicz de que, na Argentina, o pequeno jornalista que vende o jornal tem mil vezes mais estilo que o escritor de elite) é devida à posição dos melhores artistas, sempre contrários à tradução, coisa que, paradoxalmente, constata-se, de forma mais clara, nas artes visuais, porque os estímulos plásticos da realidade nem sempre são traduzidos a uma linguagem coesa, permanecendo, pelo contrário, em estado bruto, ou deliberadamente traduzidos só pela metade. Um artista é afetado pela natureza, por exemplo, mas longe de elaborar o estímulo até o estágio do quadro pintado, faz uma obra com árvores e coelhos reais. Tal é a matriz de *La liebre* (1991), ficção em que Aira reescreve (traduz) os relatos patagônicos de Charles Darwin, e indiretamente a longa tradição de viajantes ingleses, “fundadores da literatura argentina” (PRIETO, 1996), bem como textos locais, mesmo que ideologicamente enfrentados quanto ao conceito de nação: *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), clássico de Lucio V. Mansilla, e *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* (1884), de Estanislao Zeballos. Outro tanto podemos dizer de *Ema la cautiva* (1981), igualmente cindida pelo vetor nacional (o termo *cautiva* que logo remete ao sequestro de mulher branca por parte dos índios), e o Ema, que retroage a antecedentes europeus, não só

---

Emecé, 1995; ASHFORD, Daisy — *Los jóvenes visitantes*. Buenos Aires, Eudeba, 1997; BOURNE, Benjamin Franklin — *Cautivo en la Patagonia*. Buenos Aires, Emecé, 1998; OWEN, Jane — *Chicas de Camden*. Buenos Aires, Mondadori, 1998; RUSSELL, Mary D. — *Rakhat. La última misión de la compañía*. Barcelona, Emecé, 1998; CLARK, Mary Higgins — *Mientras mi preciosa duerme*. Barcelona, Plaza & Janés, 1999; PATTERSON, Richard North — *El juicio final*. Buenos Aires, Emecé, 1999; ACKERMAN, Diane — *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona, Anagrama, 2000; CAMPBELL, Joseph — *Los mitos en el tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 2000; CLOSE, Glen — *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000; LIPMAN, Matthew — *Escribir: cómo y por qué*. Buenos Aires, Manantial, 2000; CATE, Curtis - *Saint-Exupéry*. Buenos Aires, Emecé, 2000; LIPMAN, Matthew — *Suki*. Buenos Aires, Manantial, 2000; SAINT-EXUPÉRY, Antoine de — *Vuelo nocturno*. Buenos Aires, Emecé, 2000; SHAKESPEARE, William — *Cimbelino*. Cali, Norma, 2000; BRADBURY, Ray — *Ahmed y las máquinas del olvido*. Buenos Aires, Emecé, 2001; ACKERLEY, J. R. — *Vacación hindú*. Valencia, Pre-textos, 2002; BHABHA, Homi K. — *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002; CAMPBELL, Joseph — *Tú eres eso*. Buenos Aires, Emecé, 2002; CHANDLER, Raymond — *El simple arte de escribir. Cartas y ensayos escogidos*. Buenos Aires, Emecé, 2002; BRADLEY, Marion Zimmer — *La casa del bosque*. Barcelona, Salamandra, 2002; POTOCKI, Jan — *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Valencia, Pre-Textos, 2002; DOYLE, Arthur Conan — *El sabueso de los Baskerville*. Buenos Aires, Estrada, 2002; IRVING, Washington — *El jinete sin cabeza. La leyenda de Sleepy Hollow*. Buenos Aires, Estrada, 2002; ROBB, Candace — *El secreto del boticario*. Barcelona, Salamandra, 2002; CHANDLER, Raymond — *Adiós, muñeca*. Buenos Aires, Emecé, 2003; BARDIN, John Franklin — *El percherón mortal*. Barcelona, Ediciones B, 2004; BASTIDE, Jean François de — *La casita*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004; KAFKA, Franz — *La metamorfosis*. Ilustrações Luis Scafati. Valencia, Brosquil, 2004; AKIRA, Yoshimura — *Justicia de un hombre solo*. Buenos Aires, Emecé, 2006; ALDISS, Brian — *Un mundo devastado*. Barcelona, Edhasa, 2007; CHANDLER, Raymond — *La hermana menor*. Buenos Aires, 2007; SANT'ANNA, Sérgio — *Un crimen delicado*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007; TESSON, Sylvain — *La vida simple*. Barcelona, Alfaguara, 2013; CHIRICO, Giorgio de — *Hebdomeros*. Buenos Aires, Mansalva, 2014.

*Madame Bovary* (1856), mas também *Emma* (1815), de Jane Austen, com o qual o olhar de Aira em relação à nação é absolutamente estereoscópico, um ícone local e outro, europeu, oscilando o an-artista entre a sátira e a simples distância.

Duchamp foi o carrasco da tradução, fulmina Aira em sua resposta a *Xul*. A tradução é um mito. Seu ritual é a literatura, não a tradução propriamente dita. Traduzir poesia, então, é coisa mais néscia ainda, porque ela só interessa quando se dá “uma passagem de tonalidade”, como na tradução de Marianne Moore das fábulas de La Fontaine<sup>11</sup>. Em texto mais recente, Aira ainda elaboraria outro conceito, o “quantum de irreprodutibilidade”, que poderia ser equiparado à “passagem de tonalidade”: “Manter um quantum de irreprodutibilidade tornou-se a tarefa que indicou a direção para a qual se devia ir. Isso fez com que a Arte Contemporânea fosse, ou seja, uma arte de formatos, uma épica de formatos em fuga” (AIRA, 2018, p. 14)<sup>12</sup>.

Comprova-se, assim, que podemos viver sem estilo, ou com miragens de estilo. Mas não podemos viver sem outras línguas, outras literaturas. O ideal é que um escritor leia somente em outras línguas que não a própria. Só assim ativará o princípio desconstrutivo de *plus d'une langue* (Derrida), que é um dispositivo alheio à linguagem ingênua, mas sem o qual não há literatura. Estendendo o conceito de tradução literária, Aira ainda observa que a soberania estatal descansa na idéia geral de tradução porque o sentido, cujo fundamento e garantia é a tradução, nos torna dóceis à lei. Desde que a ordem seja compreendida, será necessário acatá-la. Daí o valor liberador da literatura, que sempre opera *contra* o sentido. Nessa direção, acrescenta, é que aponta, mesmo vagamente, o famoso ensaio de Benjamin sobre a tarefa do tradutor<sup>13</sup>.

Trata-se de uma questão recorrentemente abordada em sua ficção. Em *Varamo* (2002), por exemplo, o aparecimento de duas notas falsas nos coloca o clássico problema da tradução. Qual o valor da verdade?

---

11 Em “Kafka, Duchamp”, Aira afirma que a fábula, como forma literária simples, é um gênero demonstrativo, que postula uma verdade moral, histórica ou política. Os gêneros didáticos, ou mesmo os discursos demonstrativos de alguma verdade, precisam dos “tipos” ou indivíduos universalizados, já que os seres individuais possuem contingências excessivas para funcionarem como blocos de afetos, eficazes numa demonstração. Aquilo que os tipos sociais ou históricos são no romance realista, na antiga fábula, foi representado pelos animais. Neles, a passagem do indivíduo à espécie é tranquila.

12 Um exercício com o qual admite ter fantasiado às vezes é o do anacronismo: intercalar artistas do passado na arte contemporânea, não como simples jogo contrafactual, mas para detectar esse *plus* de realidade oculta na obra.

13 “Encuesta: La traducción poética” in *Xul. Revista de Poesía*, nº 4, Buenos Aires, ago. 1982. Aira ainda escreveu, sobre o particular, “De la violencia, la traducción y la inversión”. *Fin de Siglo*, a. I, nº 1, Buenos Aires, jul. 1987.

Una diferencia tan irreductible que no hubo ningún concepto que abarcara las dos cosas. Ningún término salvo el Ser. Esa fue la génesis del Ser, y a partir de ahí hubo pensamiento y filosofía (...) Los dos billetes falsos habían venido a imponer también una heterogeneidad. Quizás había sonado la hora del fin del pensamiento (AIRA, 2002, p. 27).

E um pouco mais adiante, no mesmo texto, Aira formula a equivalência entre tradução e capitalismo, essas duas notas falsas reunidas pela abstração do valor.

El logro último de la literatura es hacer resonar de algún modo el contenido en la forma. Supongo que sería difícil encontrar ejemplos probatorios, y mucho más llegar a alguna certeza objetiva. Pero en este caso nuestra conciencia de críticos se ve gratificada, quizás ilusoriamente, por el hecho de que el contenido de la ansiedad de Varamo en las horas que precedieron a la escritura fue el dinero y el método que nosotros adoptamos para transmitir su estado de ánimo fue el indirecto libre... y hay una identidad profunda, que nadie podría negar, entre dinero e indirecto libre. Así como éste es la razón que mueve y explica cada paso del discurso, así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie. Cada uno en su ámbito, indirecto libre y dinero son la causa que fluye sobre o bajo las demás causas. El estilo indirecto libre (y aquí está el límite de su eficacia, no siempre contemplado por sus autores) lleva a la abstracción; no es necesario ser un filósofo para saber que el efecto del dinero sobre la sociedad es inficionarla de abstracción, lo que no tiene nada de sorprendente porque el dinero es la abstracción, y su utilidad no está en ninguna otra parte (AIRA, 2002, p. 66-67).

Marx chamou o dinheiro de equivalente geral, mas, contemporaneamente, esse regime geral de equivalência ultrapassou a esfera da economia para invadir todos os espaços da existência, atingindo, notadamente, a técnica. Simmel, em *Filosofia do dinheiro*, e mais tarde Benjamin, em “O capitalismo como religião”, forneceram, enfim, as coordenadas: o capitalismo é uma pura religião de culto. Tudo nele significa em relação ao culto, sem qualquer dogma, nem teologia, nem tempo sagrado. Mas é um culto oneroso (*verschuldend*, diz Benjamin), que gera culpa e dívida. Ele não aponta à reforma do Ser, mas à sua destruição, porque conota sempre preocupações, como doença do espírito (*Geisteskrankheit*) que ele é (BENJAMIN, 2011; HAMACHER, 2002, p. 81-106; AGAMBEN, 2017, p. 113-132). A técnica literária que traduz essas preocupações é o discurso indireto livre. Em um ensaio sobre o monólogo interior, Wilcock admite que compreensão e explicação dos processos inconscientes possam auxiliar na interpretação das relações entre o homem e a história, algo que ele, particularmente, considera inexistente, e,

para o leitor contemporâneo, completamente desinteressante<sup>14</sup>. Mas admite também que a questão se verifica até mesmo nos escritores mais “abstratos”, como Joyce, onde convivem narração e tradução.

La tecnica del romanzo consta di due elementi: uno immutabile, che è il “racconto” o la “narrazione”, semplice manifestazione del desiderio di raccontare qualcosa; l’altro, che è lo stile. E nello stile si può includere anche ciò che viene raccontato, sicché di solito si usa qualificare la realtà in termini di autori, ossia di stile: “una passione scespiriana”, “un aneddoto proustiano”, “un atteggiamento manzoniano”, “un adulterio alla Graham Greene”. Il desiderio di raccontare qualcosa è condizione indispensabile, non se ne può fare a meno: senza questa condizione non c’è romanzo. Nemmeno i più audaci “astrattisti” di questo genere letterario hanno potuto ignorarla: *Finnegans Wake* comincia raccontando l’argomento di *Finnegans Wake* (WILCOCK, 1959, p. 208).<sup>15</sup>

## Coda

Sergio Pitol nos diz, em um ensaio, que o escritor futuro deverá trabalhar sua vulgar extravagância, transformando a linguagem em um palimpsesto de ignorância e sabedoria, de trivialidade e sofisticação, até conseguir um livro absurdamente refinado, uma delícia, um relato de culto, uma iguaria para os *happy few*, parecido com os de J. Rodolfo Wilcock, César Aira, Enrique Vila-Matas, Francisco Hinojosa, Mario Bellatin ou Jorge Volpi (PITOL, 1999, p. 11-20)<sup>16</sup>. Poucos leitores aproximaram esses dois nomes, Juan Rodolfo Wilcock e César Aira. E, curiosamente, não há verbete Wilcock no *Dicionário de autores latino-americanos*, de César Aira.

---

14 “Non ha del tutto torto Pamela Hansford-Johnson quando sostiene nel suo scritto “Dibattito sul romanzo” (scritto che d’altronde ha confermato e approfondito una scissione, assai netta, già esistente nella critica inglese: il dissidio H. G. Wells – Henry James che oggi inaspettatamente è tornato di attualità) che “il romanziere, spinto dal suo senso di urgenza sociale a stabilire una relazione fra l’uomo e la sua epoca, non sa che farsene dell’estetica istante-per-istante. Ciò che questa estetica potrebbe insegnare è stato imparato, e oggi si vede che essa costituiva soltanto un piccolo filone della storia del romanzo, un filone che ormai è completamente esplorato ed esaurito”. Tuttavia è certo che comprendere e spiegare sono due delle funzioni fondamentali del romanzo, ed anche presupponendo che l’unico interesse del romanziere sia quello di stabilire una relazione fra l’uomo e la sua epoca (il che non è vero), non è detto che in certi casi non possano collaborare a questo compito la comprensione e la spiegazione dei processi interiori che hanno luogo in quella zona della coscienza dove ancora non si è formata la parola, né che questi processi non interessino più il lettore contemporaneo” (WILCOCK, 1959, p. 213).

15 Sobre o particular, ver FUSILLO (2002, p. 105-112).

16 Até na versão em livro (*El mago de Viena*. México, Era, 2014) o convívio Aira-Wilcock desaparece: “un bocado para los *happy few*, semejante a los de César Aira y Mario Bellatin.”



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Il capitalismo come religione. In: *Creazione e anarchia*. L'opera nell'età della religione capitalista. Vicenza: Neri Pozza, 2017. p. 113-132.
- AIRA, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- AIRA, César. Kafka, Duchamp. *Tigre*, n. 10. Grenoble: Université Stendhal, 1999.
- AIRA, César. *Sobre a arte contemporânea*. Trad. Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie, 2018.
- AIRA, César. “El artista ha perdido su aura, sólo van a la televisión a decir cosas banales.” Entrevista a Xavi Ayén. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 jun. 2005.
- AIRA, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé / Ada Korn, 2001.
- AIRA, César. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- AIRA, César. Encuesta: La traducción poética. *Xul. Revista de Poesía*, n. 4, Buenos Aires, ago. 1982.
- AIRA, César. De la violencia, la traducción y la inversión. *Fin de Siglo*, a. I, n. 1, Buenos Aires, jul. 1987.
- BALDERSTON, Daniel. La literatura antiperonista de J. R. Wilcock, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 135- 136, p. 573-581, 1986.
- BENJAMIN, Walter. Capitalismo como religião. Trad. e notas de Jander de Melo Marques Araújo. *Revista Garrafa*, UFRJ, n° 23, jan.-abr., 2011.
- BENTIVEGNA, Diego. La lengua de lo otro. Fuerza y debilidad en la poética de JuanRodolfo Wilcock. *Filología*, año XXXVI - XXXVII, Buenos Aires, p. 123-137, 2005.
- BLENGINO, Vanni. Wilcock dimezzato. In DEIDIER, Roberto (ed.) *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Treccani, 2002. p. 25-35.
- BOURBOTTE, Jeremías. El *habitus* de un traductor. *El ángel subterráneo* (1959) y la práctica traductora de Juan Rodolfo Wilcock en el auge del mercado editorial argentino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 8, n. 17, p. 101-113, nov. 2019.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: Institute of Technology, 1996.
- DE DUVE, Thierry. *Resonances du readymade*. Duchamp entre avant-garde et tradition. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

- DEIDIER, Roberto (ed.). *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Treccani, 2002.
- FUSILLO, Massimo. Wilcock saggista: il monologo interiore. In: DEIDIER, Roberto (ed.) *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Treccani, 2002. p. 105-112.
- HAMACHER, Werner. Guilt history. Benjamin's sketch "Capitalism as religion". *diacritics*, vol. 32, n. 3-4, p. 81-106, 2002.
- LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- LINK, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.
- MENDES, Murilo. "O Uruguai" in *Poesia e prosa completas*. Luciana Stegagno Picchio (ed.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo. J. Rodolfo Wilcock. La Sinagoga degli iconoclasti. In: *Descrizioni di descrizioni*. Milão, Garzanti, 2006.
- PITOL, Sergio. El mago de Viena y de nuevo Hamlet. *Letras libres*, vol. 1, n. 7, México, p. 11-20, jul. 1999.
- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- SHUMWAY, Nicolás. *La invención de la Argentina*. Historia de una idea. Trad. César Aira. Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 67.
- WILCOCK, J. R. Lettera da Montevideo. *Tempo presente*, a. I, n. 5, ago. 1956.
- WILCOCK, J. R. Lettera da Buenos Aires. *Tempo presente*, a.I, n. 1, abr. 1956.
- WILCOCK, J. R. Libri. La vita sotterranea. *Tempo presente*, a. IV, n. 4, abr. 1959.
- WILCOCK, J. R. Pound: il miglior fabbro, s/d.
- WILCOCK, J. R. La Galería Borghese. *La Prensa*, Buenos Aires, 5 jan. 1958.
- WILCOCK, J. R. El castillo del Ángel. *La Prensa*, Buenos Aires, 6 jul. 1958.
- WILCOCK, J. R. Il monologo interiore. Note sull'evoluzione del romanzo. *Tempo presente*, a. IV, n. 3, abr. 1959.

**Raúl Antelo** é Professor Titular de literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (hoje aposentado) e pesquisador 1-A do CNPq, Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Maryland e Leiden. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado *honoris causa* pela *Universidad Nacional de Cuyo*. É autor de vários livros, dentre os mais recentes, *A ruinologia*, *Visão e potência-do-não* e a correspondência Mário de Andrade-Newton Freitas.

**E-mail:** antelo1950@gmail.com

**Recebido em:** 16/03/2021

**Aceito em:** 15/08/2021