
La «revelación» de Masaccio, Cortázar en Florencia

El hilo de la fábula

The «revelation» of Masaccio, Cortázar in Florence

Bruschi, Renata Adriana

 **Renata Adriana Bruschi***

renata.burschi2@unibo.it

Università di Bologna

Italia

El hilo de la fábula

Núm. 29, e0065, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN 1667-7900

Recepción: 9 Abril 2025

Aceptación: 10 Junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.29.e0065>

Resumen. En el n. 195/196 del 1951 la revista Sur publica la poesía «Masaccio» escrita por Julio Cortázar. ¿Cuál fue la relación del escritor con la literatura italiana en los primeros tiempos de su actividad creativa? ¿Qué valor e impacto tuvo para él la observación directa de algunas obras pictóricas en Florencia? Tras recordar los principales momentos vinculados a la escritura del poema «Masaccio», el artículo presenta algunas semejanzas de la poesía cortazariana con las composiciones de Eugenio Montale en *Ossi di Seppia* (1925).

Palabras clave: «Masaccio», Julio Cortázar, revista Sur, Eugenio Montale, Florencia

Abstract. In 1951 the poem *Masaccio*, written by Julio Cortázar, was published in the number 195/196 of *Sur* magazine. What was the relationship between the Argentinian writer and the Italian literature in those first years of activity? What were the value and impact of the direct observation of some artistic paintings in Florence? This article focuses on the genesis of the poem *Masaccio* and presents some similarities between Cortázar's poem and Eugenio Montale's poetry included in *Ossi di Seppia* (1925).

Keywords: «Masaccio», Julio Cortázar, *Sur* magazine, Eugenio Montale, Florence

Notas de autor

* **Renata Adriana Bruschi** es profesora y doctoranda de la Universidad Alma Mater Studiorum de Bolonia. Tras recibirse en Letras Modernas, en la Universidad Católica de Milán empezó su actividad docente en Milán. Los ámbitos de su investigación son la difusión de la narrativa italiana en Argentina y la figura de Victoria Ocampo. Es autora de *Giorgio Bassani in Argentina. Alcune brevi note per uno studio sulla diffusione della sua narrativa* (2019), *Alma Buenos Aires, Guida letteraria al mito di una città* (2022), *La prima mostra del libro italiano e la sua ripercussione sulla stampa argentina* (2024), *Avatares de una italianista en La Plata* (2024). Coordinó la publicación *Antonio Dal Masetto: Pagine tra Verbania e l'Argentina* (2020).

Durante su viaje a Italia en 1950 Julio Cortázar, impactado por las obras de arte que observó en Florencia, Siena y en otros centros italianos, compuso el poema «Masaccio» publicado en la revista *Sur* n. 195/196 del 1951. Su análisis permite comprender la modalidad con que el joven escritor argentino se relacionó con algunos aspectos de la cultura italiana. Para un primer acercamiento a la cuestión, se ha considerado oportuno rastrear, entre las cartas que él escribió en ese periodo, algunos datos que refieren cuáles fueron las reacciones del escritor frente a los frescos que el pintor quattrocentista realizó en la Cappella Brancacci, o bien frente a la *Crucifixión* y al retrato de *San Pablo* (Cortázar, 2012:301) y cuáles fueron las circunstancias que llevaron a la composición del poema. Serán también tomadas en cuenta las sucesivas inclusiones del mismo en *Pameos y Meopas* (1971) y *Salvo el Crepúsculo* (1985)¹. Se analizarán, por último, algunas consonancias entre el desarrollo de su narrativa y los versos dedicados al pintor toscano, escritos en 1950, en los cuales, por otra parte, parecerían converger algunas sugerencias del poeta Eugenio Montale.

CORTÁZAR Y LA CULTURA ITALIANA

Antes de analizar las circunstancias de sus primeros viajes a Italia, podría ser oportuno recordar los últimos años transcurridos en Argentina, que preceden su decisión de emigrar, para obtener algunas informaciones sobre los conocimientos que siendo estudiante y luego docente podría haber asimilado sobre la cultura italiana y en especial sobre el arte. Como es sabido, completados los estudios secundarios en el Mariano Acosta, empezó su actividad docente en las escuelas secundarias. A partir de 1944, gracias a sus intensas lecturas de las poesías y de las novelas francesas, en idioma original, y a su conocimiento de la producción bibliográfica en francés, con su solo diploma del Colegio Normal se desempeñó como Profesor de Literatura Francesa en la Universidad de Cuyo, de reciente creación.

Sobre su dominio del idioma italiano, un dato interesante se encuentra en la sección *En itálico modo* incluida en la obra póstuma *Salvo el crepúsculo*. En esas páginas, escritas en edad adulta y debilitado por la enfermedad, Cortázar declaró «Aprendí un poco de italiano en los años cincuenta» (Cortázar, 1985:104).² Este dato nos remite a su estadía en Italia de 1950 y luego a la segunda y más larga permanencia junto a Aurora Bernárdez en 1953/1954 (Barchiesi, 2020:35-37). Sin embargo, si se consulta su epistolario, no faltan las menciones que parecen atestiguar lecturas anteriores en italiano. Por ejemplo, en enero de 1939 escribe a Luis Gagliardi «gracias por el ofrecimiento del *Fausto*. Terminé hace días la admirable traducción italiana de Manacorda» (Cortázar, 2012:49) aludiendo a la versión italiana, publicada en 1932, del drama escrito por Goethe. En otras palabras, es posible que acostumbrara a leer textos en italiano, quizás recurriendo a un diccionario bilingüe, y que años más tarde, estando en Europa, haya tenido mayores oportunidades para expresarse oralmente en ese idioma. En cuanto a la literatura, es probable que haya compensado la carencia de su conocimiento, que hubiera podido adquirir si hubiese realizado estudios universitarios en el

¹ En sus últimos meses de vida, el autor trabajó en la recopilación de sus escritos pensados para ser publicados en un volumen misceláneo. Las correcciones de esas páginas no confluyeron en la edición de Sudamericana, pero la posterior edición de Alfaguara las incorporó.

² El dato bastante impreciso no permite entender mejor el tipo de aprendizaje, de todas formas, parece relacionado a sus recorridos por Italia y sus eventuales lecturas, menos probable parece ser que haya tomado cursos, si bien su trabajo pudo haber favorecido eventuales contactos con quienes lo ensañaban.

ámbito de las Letras, con cuanto pudo asimilar mediante la lectura directa de los textos literarios. Una prueba bastante parcial de sus gustos relativos a la producción literaria italiana en los años treinta y cuarenta se encuentra en la misma carta a Gagliardi ya citada, cuando Cortázar alude a Gabriele d'Annunzio, manifestando aprecio por *La hija de Iorio*. «Yo creo que D'Annunzio se salvará - su renombre se ha visto comprometido por muchas obras intrascendentes - con ese drama y algunas otras cosas» y si bien censura un exceso de esteticismo le reconoce méritos en su capacidad dramática (Cortázar, 2012:49). También las conversaciones con intelectuales amigos, en Buenos Aires o bien ya en Mendoza con los colegas universitarios (Correas, 2014) pudieron ser fuente de acceso a las obras literarias italianas. Durante esa breve etapa mendocina, entre 1944 y 1945, trabajó amistad con el artista gráfico Sergio Sergi (Trieste 1896 – Mendoza 1973),³ originario de la Trieste austrohúngara, y con otras personalidades de la cultura local, quienes lo sostuvieron en sus ambiciones literarias. En Mendoza se encontraba también Manlio Lugaresi, (Buenos Aires 1912 – Roma 1982), docente, poeta y ensayista. Lugaresi desarrolló una intensa actividad cultural en el ambiente local y en la recién instituida universidad, a la que llegó para dictar clases de latín, habiendo conseguido poco antes, según refiere Lila Bujaldón de Esteves (2019:145-146), el título en doctor en Letras en la Universidad de Milán. ¿Cuánto de la poesía italiana de inicio siglo XX, en especial Montale, pudo ser conocida por Cortázar gracias a esos contactos?

Consultando el catálogo de su biblioteca, depositada en la Fundación Juan March de Madrid y disponible online, se constata la presencia de un ejemplar de Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, editado en 1948 por Mondadori en la colección *I poeti dello Specchio*. El volumen lleva el sello de la Librería San Marcos, de Buenos Aires, de lo cual se deduce que fue adquirido en la capital argentina, si bien no es posible saber en qué momento el texto llegó en manos del escritor ni bajo cuáles circunstancias. ¿Fue adquirido por él mismo? ¿Le fue regalado por algún amigo o colega? ¿Lo incluyó entre los libros que embarcó hacia Francia cuando decidió establecerse en París? No se han encontrado elementos que puedan confirmar su procedencia. El dato que aporta el sello San Marcos permite solo relacionarlo con la librería italiana que fue administrada por los socios Chiappori y Poggi desde 1948 en la Galería Güemes.⁴ La librería pues se encontraba en la zona entre la calle Florida y Avenida de Mayo, a pocos pasos del Bar London city, donde Cortázar solía pasar algunas horas.

En lo que se refiere a otros autores italianos, su biblioteca conserva pocos libros y en general prevalecen los textos editados cuando ya vivía en Francia. Por ejemplo, la copia de las poesías de Ungaretti *Vita di un uomo. 106 poesie 1914 – 1960* es de 1969; sin embargo, no se debe excluir que en su primera juventud en Buenos Aires haya podido conocer la obra de Ungaretti, dado que la difusión de sus líricas en Argentina es temprana y está asociada a su presencia en la capital argentina, cuando el poeta llegó para participar al congreso del Pen Club en 1936. En ese entonces Cortázar había ya completado sus estudios superiores y trascurría sus días inmerso en la lectura. Cabe destacar por otra parte el conocimiento de Giacomo Leopardi, que menciona en el prólogo a *Pameos y Meopas* cuando enumera sus lecturas iniciales. El poeta de Recanati aparece junto a Hölderlin, Keats, Mallarmé, Darío y Salinas, «sombras entre tantas sombras en la vida de un argentino que todo quiso leer, todo quiso abrazar» (Cortázar, 1971:10-11). Es posible que lo haya conocido gracias

³ Nombre de arte de Sergio Hocévar.

⁴ Se agradece a Celia Martínez Cristina de la Biblioteca Julio Cortázar, Fundación Juan March (Madrid), quien examinó el ejemplar para brindar esta información.

a las traducciones de Calixto Oyuela, quien fue uno de los principales promotores de sus poesías en Argentina desde fines del siglo XIX (Marani, 1992). De su declaración se desprende que hasta tanto estuvo viviendo en Argentina la asimilación de elementos culturales elaborados en Italia se inscribió en ese conjunto de conocimientos de carácter general que un buen manual de historia de la literatura, algún ensayo crítico y algunas revistas literarias publicadas en Buenos Aires le hubieran podido transmitir, a los cuales podrían sumarse las lecturas de antologías poéticas, fruto de consejos recibidos o de elecciones personales.

En lo que se refiere a las artes, que ejercitaron una fuerte influencia en el desarrollo de su talento creativo, es necesario proceder con otras cautelas. El lenguaje pictórico no impone la barrera de la diversidad idiomática o de la disponibilidad de traducciones, pero presenta el inconveniente de la necesidad de recurrir a reproducciones, cuya calidad puede ser modesta, cuando las obras artísticas se encuentran expuestas en sitios distantes. De todas formas, Cortázar manifestó una innata sensibilidad hacia la pintura, las artes gráficas y la fotografía, que lo llevó a profundizar el conocimiento del arte en forma autónoma. Tal pasión motivó la visita de los centros artísticos italianos en 1950 y en la sucesiva permanencia en Italia de 1953/1954. A su notable interés, sumó un fuerte deseo de comunicar a sus amigos sus observaciones frente a las obras pictóricas. En la introducción ya citada a *Pameos y Meopas*, Cortázar nombra al crítico literario e historiador de arte británico John Addington Symonds, «cuya fantásica historia del Renacimiento italiano fue una memorable lectura de mi juventud estudiosa y erudizante» (Cortázar, 1971:11). Aunque la opinión adulta sobre ese ensayo lo lleva a redimensionar la importancia de la obra, el libro formó parte de su biblioteca también en Francia, se trata de un ejemplar editado en New York en 1935. A este propósito, en *Pameos y Meopas* se encuentra una reflexión sugestiva, que deriva de su comentario al poema dedicado a Alejandro Magno, donde alterna versos en castellano, francés e inglés. El autor relaciona el trilingüismo experimentado en el poema con su proceso de maduración intelectual. Se trata de un recorrido de desarrollo creativo que incluye la aceptación de algo que intenta explicar recurriendo a una imagen simbólica de uso coloquial, a saber, la «eterna doble cara de la medalla». Con esa imagen hace alusión a la coexistencia en la vida de la serena idealización y el cotidiano vivir, entre dolor y goce. Afirma Cortázar que la elección de utilizar diversos idiomas en sus versos derivó del «rechazo de la Grecia de la imaginación adolescente idealizada a través de Leconte de Lisle, Winckelmann y mi maestro Marasso, y substituida hoy por una visión no sé si más real pero en todo caso menos “clásica”» como reconoce ya adulto (Cortázar, 1985:168).

Probablemente, algo semejante ocurrió con sus conocimientos del arte italiano, a cuyo propósito, con el afán de entender mejor las nociones asimiladas en esos años juveniles vividos en Argentina, resulta de interés traer a colación una frase escrita en febrero de 1950. En ella, una serie de reflexiones enunciadas con el intento de ordenar las ideas nos permiten conocer en parte la evolución de sus valoraciones sobre los maestros de la pintura italiana de la tarda Edad Media y del Renacimiento.

En realidad, solo he gustado plenamente de dos líneas de pintura: la que me atrevo a llamar Siena – Gentile da Fabriano, Pisanello, Uccello, Benozzo Gozzoli (Ghirlandaio), Botticelli. (Perdón por estos acercamientos, pero admito que en todos se da la tendencia hacia la pura ilustración, hacia la iluminación, que creo culmina en Sandro de una manera que los cuadros de los Uffizi muestran de modo perfecto). Y la otra línea, que no es línea sino algunos solitarios que trabajan como fuera del tiempo: Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Miguel Ángel (...) Masaccio me ha dejado atónito, ¡qué genio! Tuve mucha

suerte, pues a parte de la Capilla Brancacci, encontré en Pisa (donde hay un museo estupendo) la Crucifixión que estaba antes en Nápoles y el San Pablo. También vi el fresco de Santa María Novella. Masaccio – y los más malos de Miguel Ángel – bastarían para llenar este recuerdo de Italia (Cortázar, 2012:301).⁵

Oportunamente Barchiesi afirma que en Cortázar «su mirada es intertextual, coincide con las de varios textos» porque en las ciudades italianas «se hallan depositados procesos literarios, epistémicos, culturales, históricos y estéticos» (Barchiesi, 2020:100) y, mientras reconstruye con extremo detalle los recorridos museales y las visitas a monumentos que atesoran obras figurativas, cita las páginas narrativas cortazarianas que guardan relación con las obras pictóricas observadas. También en la acotada producción poética se encuentran elementos que permiten afirmar con Barchiesi que «el arte italiano contemplado y estudiado escrupulosamente en cada detalle a lo largo de su vida contribuyó a expandir [...] su repertorio literario» (Barchiesi, 2020:134).

Pocos críticos se han preguntado cuál fue exactamente el aspecto que a mediados del siglo XX presentaban las obras citadas de pintor toscano, en especial los frescos de la Capella Brancacci, que Masaccio realizó entre 1423 y 1428. La historia de ese ciclo pictórico pone en evidencia las modificaciones operadas algunos años más tarde, después que el mecenas Felice Brancacci, exiliado desde 1435, cayó en desgracia. A esas circunstancias se sumaron el intento de cubrir los frescos durante el siglo XVII, al que se opuso Vittoria della Rovere, y el incendio del siglo sucesivo. Las pinturas murales que Cortázar observó estaban pues en condiciones deterioradas. Desde 1984 el trabajo de restauración permitió recobrar la forma primigenia y rescatar algunas partes que habían quedado cubiertas por materiales decorativos, conservando de tal modo inalterada la pigmentación originaria. Lo que hoy un visitante puede observar no coincide totalmente con lo que el joven poeta, cumpliendo tardíamente su Grand Tour, percibió y reelaboró en sus versos.

EL POEMA DEDICADO A MASACCIO. SUS EDICIONES Y ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Mucho se ha escrito sobre las circunstancias de su viaje a Europa y la decisión de radicarse en Francia, donde el escritor llega gracias a una beca (Salas, 1980; Morales Ortiz, 2014; Cadena Pardo, 2021). Su epistolario y las entrevistas otorgadas abundan en informaciones sobre ese traslado. Los sucesivos viajes por Italia también aparecen recordados en sus cartas, ya sea mediante noticias concretas sobre las fechas de su estadía, las búsquedas de los hoteles y los paseos realizados, ya sea con la comunicación de sus impresiones. En ellas se leen diversas valoraciones consignadas con la inmediatez de quien sigue deslumbrado por algunas obras o conmovido frente a la posibilidad de observar cuadros conocidos, hasta hace poco, a través de las palabras de sus profesores y en los manuales de estudio. Esta vez, sin la mediación de las reproducciones fotográficas o de la palabra que describe y explica, Cortázar recorre museos como si estuviese llamado a participar de un gran banquete cultural, cuyo gozo desea compartir con los amigos. Como ya ha sido señalado, el poema «Masaccio» fue editado por primera vez en la Revista *Sur*, en el número 195/196 del 1951 poco tiempo después de su redacción, más tarde fue incluido en el 1971 en *Pameos y Meopas* y luego integró en 1985 la obra póstuma *Salvo el crepúsculo*. Daniel Mesa Gancedo,

⁵ Carta de Cortázar a Eduardo Jonquières del 13 de febrero de 1950.

que en 1997 defendió su tesis doctoral sobre la poesía de Cortázar, considera que «Masaccio» ocupa un lugar «preeminente en el corpus cortazariano, siquiera sea por el número de veces que ha sido publicado» (Mesa Gancedo, 1997:976).

«Masaccio» constituye una de las pocas colaboraciones de Cortázar para la revista literaria dirigida por Victoria Ocampo (Romano, 1980; Cervera Salinas, 2021) y permite analizar su rol de mediador entre Italia y Argentina, con la salvedad que tal posición no derivaría probablemente de su deliberada voluntad de dar a conocer aspectos de la cultura italiana, sino que parecería surgir de su entusiasmo por entrar en contacto con una cultura universal, de la cual desea asimilar estímulos para completar su aprendizaje intelectual. El escritor desarrolla esa mediación desde su condición de argentino con fuerte vinculación con la cultura europea, en especial francesa e inglesa, pero con menor conocimiento de la italiana. Desde este punto de vista, su rol de mediador está en consonancia con los propósitos de la revista dirigida por Victoria Ocampo. Sin embargo, mantuvo una posición marginal entre los colaboradores de la revista. La falta de noticias biográficas que atestigüen la cercanía o el diálogo frecuente con la directora de la revista es un dato elocuente de su menor compromiso con el programa literario sostenido por *Sur*. Si bien en esos años Cortázar compartía con Ocampo el rechazo de los totalitarismos y la pasión por la cultura francesa e inglesa, bajo otros conceptos sus intereses divergían.

El poema se presenta dividido en dos secciones, cada una precedida por un epígrafe autógrafa. Las estrofas difieren por el número de versos que las componen; a su vez, los versos varían en número de sílabas. En términos de estructura, teniendo en cuenta que el nombre de Giacomo Leopardi aparece citado entre los poetas que constituyen su canon personal - como ya se ha indicado - se podría afirmar que entre los dos escritores hay convergencia en el uso de esquemas poéticos libres, tendencialmente graves o solemnes, y en el recurso a la lírica para desarrollar temas de cariz existencial o filosófico. En el caso de «Masaccio», como bien analiza Mesa Gancedo, quien lo considera «un poema denso y extenso que plantea cuestiones capitales en la escritura cortazariana» (Mesa Gancedo, 1997:977), la complejidad de los significados está relacionada con la presencia de referencias al orfismo y a la figura del pintor como un vidente, de clara filiación pre-romántica.

Algunos datos sobre la génesis de estos versos se pueden obtener en sus cartas. El autor confió sus impresiones iniciales sobre las obras del pintor Masaccio a Eduardo Jonquières, en una carta fechada el 13 de febrero de 1950, y poco después escribió a Aurora Bernárdez, en una carta fechada el 22 de febrero del mismo año, mientras viajaba en tren desde Ravenna hacia Padova «de la gran impresión que me produjo Masaccio resultó un largo poema que viaja conmigo y que sufre raras transformaciones en los trenes y los hoteles» (Cortázar, 2000:303).

En estas palabras, es posible vislumbrar su trabajo de revisión textual, como sugiere la expresión «raras transformaciones», al que se superpone probablemente otra transformación que atañe al mismo autor. Cortázar adopta gradualmente una nueva modalidad para relacionarse con los productos culturales europeos y reelaborar estímulos que plasmará en su posterior obra narrativa. En concreto, el dato brindado por la carta a Aurora abre interrogantes sobre el trabajo de redacción de ese largo poema, que pocos meses después será enviado a la revista *Sur* para su publicación y a la vez permite suponer un proceso de maduración intelectual. A propósito del texto cabe preguntarse cuáles fueron las variantes aportadas, qué pudo haber descartado y qué agregó en un segundo tiempo. La cuestión, sin embargo, no es de simple abordaje, dado que sería necesario disponer de las versiones precedentes inéditas a las que el autor alude y de la versión enviada a la redacción de la revista argentina. La consulta del archivo de la Editorial Sur, Fundación Villa

Ocampo no ha dado el resultado deseado, de todas formas, es posible citar algunas pocas variantes que se pueden constatar poniendo en relación las tres versiones publicadas. En este cotejo, parece evidente que la modificación de mayor relieve, en la medida en que repercute en el plano del significado y del significante, se lee en el v. II, 27 «el eco/de incendios sonoros, poemas y desentierros», que en las dos posteriores publicaciones resulta modificado en «el eco /de incendios, desentierros y poemas». El poeta ha quitado el adjetivo «sonoros», anulando una sinestesia, y colocado en posición final el término «poemas». Si la versión publicada por la revista *Sur* en 1951, en el caso corresponda al texto enviado por el poeta, presenta la palabra «poema» colocada antes de «desentierro», en las versiones impresas del 1971 y de 1985 el poeta elige colocarla en posición final, donde converge la atención del lector. El sintagma pertenece a una estrofa en que Cortázar reflexiona sobre el paso del tiempo y alude a los cambios que cada época conlleva. Si consideramos que en la palabra «incendio» el poeta condensa el poder destructor del fuego, que anula las creaciones humanas, y suponemos que en la palabra «desentierro» alude a la capacidad de dar la espalda al pasado y encaminarse hacia otro futuro, entonces la colocación de «poema» en conclusión de su frase podría entenderse como la intención de atribuir a la composición de los versos poéticos el poder de ofrecer a las creaciones humanas arrasadas una nueva vida en la dimensión intelectual, mediante la eternidad de la palabra literaria.

Otros cambios, menos sencillos de explicar, se observan en el v. II, 2, donde el tiempo pasado «empezó» es substituido por «empezaba» en las dos publicaciones sucesivas. También el verso II, 48 «como al pan o la paga» en las versiones posteriores resulta ser «como el pan y la paga»⁶. En los tres casos de variantes entre las versiones publicadas, en concreto, poco queda de ese trabajo de revisión continua al que aludió en su carta a Aurora.

POSIBLES ECOS DE POESÍAS ITALIANAS

El abordaje de este aspecto requiere una breve premisa referida al uso de las figuras retóricas. Cortázar introduce constantes oxímoros y antítesis, comparaciones, metáforas, símbolos y enumeraciones, personificaciones cuya interpretación nunca es evidente. Prevalcen naturalmente las imágenes visivas, pero no faltan algunas auditivas y táctiles, como también algunas sinestesias. En lo que se refiere a los campos semánticos, dominan las expresiones referidas al color y a la contraposición luz/oscuridad.

Cortázar inicia con algunas frases nominales, como se puede apreciar en la estrofa inicial de «Masaccio»

Un oscuro secreto amor, una antigua noticia
por nadie confirmada, que sola continúa y pesa;

Luego imagina el recorrido que realiza el pintor por Florencia llegar a la capilla para ponerse a la obra. Mientras la vida pulsa, luminosa y resonante, como un «engaño dulce» (v. I, 13-14) a su alrededor, en su interior Masaccio siente el sufrimiento de quien anhela obtener nuevos efectos pictóricos. El paso de la armonía exterior al tormento interior se resume en el verso 9 de la primera parte «Edificio mental, ¿cómo crecer para alzarte a tu término?» Y es en esta dimensión que el

⁶ En este caso, es bastante probable que se trate de error en la composición tipográfica del texto.

resto del poema se desarrolla, expresando el estado de ánimo interior del pintor, en una lucha que Cortázar resume en el verso «todo por hacer contra tanto sueño» (v. I, 37) y que es probablemente también la lucha del escritor por encontrar la forma adecuada para dar expresión a sus ideas.

Si se coteja el poema cortazariano con algunos versos de Eugenio Montale, en especial de *Meriggiare pallido e assorto*, publicado en *Ossi di seppia* (1925), los elementos comunes parecen ser en primer lugar la presencia de un yo lírico que mientras camina medita sobre temas abstractos. En el caso de «Masaccio» se trata de una reflexión sobre la creación artística, en *Meriggiare* prevalece en cambio la reflexión sobre la existencia humana. A esta semejanza, se puede sumar la coincidencia en la epifanía conclusiva. El desvelamiento en la composición montaliana se encuentra en los últimos versos

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia (Montale 1948:48).

También en «Masaccio» el poeta introduce un desvelamiento, que en sus palabras se connota como la irrupción dolorosa e improvisada de una revelación, se expresa en las palabras «De ese desgarramiento hizo un encuentro» (v. II, 38) y guarda estrecha relación con la representación de Cristo como un nuevo Orfeo

De ese desgarramiento hizo un encuentro,
Y Cristo pudo ser de nuevo Orfeo, un ebrio
Pastor de altura. Ahora entrañaba fuerza
Elemental; por eso su morir requería violencia,
Verde agonía, peso de la cabeza que se aplasta crujiendo
Sobre un torso de cruel sobrevivencia.

En tercer lugar, en ambos poetas coincide la idea de la inefabilidad, si bien con propósitos diferentes, dado que en Montale la imposibilidad de expresar ideas y juicios implica la renuncia a alcanzar la verdad en un momento de la historia atravesado por crisis profundas y encuentra su mejor expresión en la poesía *Non chiederci la parola*,

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo (Montale 1948:47).

En Cortázar, la inefabilidad alude al trazo pictórico y al esfuerzo por obtener efectos realistas. «Las cosas están ahí, pero lo que se quiere no está nunca/ es la palabra que falta» (I vv. 10-11) y «Pintar sin cielo un cielo» (II, v.8) son dos ejemplos que buscan transmitir la inefabilidad en la imagen. Se trata además de una concepción que tiene raíces órficas, como demuestra Mesa Gancedo (1997), y alude al rol de pintor innovativo llamado a inaugurar una nueva época del arte

italiano en que las reglas de la perspectiva logran realizar con mayor eficacia imágenes pictóricas impresionantes.

Por lo que atañe al plano del significante, parecería posible observar la coincidencia en la enumeración de objetos concretos que aluden a estados de ánimo. Montale los introduce para dar cuerpo a vivencias y percepciones, según cuanto teorizado por T.S. Elliot. En *Spesso il male di vivere* un arroyo, una hoja, un caballo representan, son el correlativo objetivo del sufrimiento existencial. ¿Cabría acaso la definición de correlativo objetivo también para algunas expresiones presentes en «Masaccio», como por ejemplo «el perro que huye con la cadena» (I, v. 11) y «la campana próxima» pero ajena (I, v. 12) que representarían el temor de no lograr transferir las imágenes pensadas en la superficie de las paredes?

Tomando como base las semejanzas recordadas, se podría postular que la obra Montale fue una de las fuentes de inspiración para Cortázar quien, sin embargo, en los años sucesivos relegará a menudo en un cajón sus poemas, mientras que la prosa de sus cuentos o novelas conquistará un vasto público lector. También en su producción narrativa es posible rastrear el influjo que las pinturas prerrenacimientoales. No es solamente el realismo de las imágenes observadas en la Cappella Brancacci que impacta en él, a ello se debe sumar la sensación de extrañamiento que se produce en quien observa el ciclo pictórico, debido a la extrema precisión de las proporciones y de la perspectiva que termina por desplazar al observador de su realidad presente, proyectándolo en un mundo paralelo que mucho tiene en común con la dimensión fantástica lograda en los cuentos escritos en esa misma época y publicados *Bestiario* en 1951. Entonces no parecerá del todo inoportuno, pensando en especial en el famoso verso «pintar sin cielo un cielo, sin azul un azul» (v. II, 8), considerar que la contemplación de los frescos dio lugar no solamente a una poesía que reforzó en el escritor su vocación por la escritura, sino que además ofreció un fuerte estímulo a su producción narrativa fantástica como tipología narratológica adecuada para revelar verdades existenciales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barchiesi, Maria Amalia (2020). *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*. Padova: CLEUP.
- Bujaldón de Esteves, Lila (2019). «La Sociedad Goethiana Argentina con sede en Mendoza», parte I, en *Asociaciones e instituciones de la minoría de habla alemana en la Argentina, casos e historias, Cuadernos del Archivo*, III, n.5/6, 143-151.
- Cadena Pardo, Paola (2021) Viaje estético, desplazamiento interior y exilio facultativo en Julio Cortázar: la experiencia migratoria en el discurso autobiográfico, en *Chasqui: Revista de literatura y cultura latinoamericana e indígena* 50-1, 275-287.
- Cervera Salinas, Vicente (2021). «Julio Cortázar: los años de Sur», en *Hispanamérica* 50 (148 abril), 31-38.
- Correas, Jaime (2014). *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1951) «Masaccio», *Sur* 195/196:24 - 27.
- Cortázar, Julio (1985) *Salvo el crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2012) *Cartas*, vol. I (1937- 1954) Buenos Aires: Alfaguara.
- Marani, Alma Novella (1992). «Versiones argentinas de los *Canti* leopardianos», en *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*, Roma: Bulzoni, 75-97.
- Mesa Gancedo, Daniel (1997). *La obra poética de Julio Cortázar*. Zaragoza: Prensas de la universidad.

- Montale, Eugenio (1948) *Ossi di Seppia 1920-1927*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Morales Ortiz, Gracia (2014). «Ser argentino es estar lejos: el desarraigo como proceso identificador en Julio Cortázar», en Revista Letral 12, 46-57.
- Romano, Eduardo (1980) «Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista 'Sur'», en Cuadernos Hispanoamericanos 364-366 (octubre- diciembre), 106-138.
- Salas, Horacio (1980). «Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado», en Cuadernos hispanoamericanos. 364-366 (oct.-dic.), 84-105.