
Un paseo entre los museos. Julio Cortázar en Italia

A walk among the museums. Julio Cortázar in Italy

Barchiesi, María Amalia

El hilo de la fábula

 **María Amalia Barchiesi***

maria.barchiesi@unimc.it

Università degli Studi di Macerata
Italia

El hilo de la fábula

Núm. 29, e0064, 2025

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN 1667-7900

Recepción: 21 Enero 2025

Aceptación: 10 Junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.2025.29.e0064>

Resumen. Este artículo se propone abordar la obra de Julio Cortázar estudiando la fecundidad intrínseca del influjo de un modelo elemental en su obra: el museo, paradigma que constituyó un intertexto fundamental en sus escritos. Se examinará su obra en un preciso lugar y en un periodo específico: entre los años 1953 y 1954, cuando el escritor pudo asimilar el sistema textual y paratextual de los museos italianos que visitó asiduamente durante su estadía en dicho país, siempre en búsqueda de nuevos sistemas semióticos que pudieran extralimitar los bordes tradicionales de la literatura.

Palabras clave: museos, Italia, semiótica del arte, historia de la perspectiva, intertextualidad

Abstract. *This article aims to approach Julio Cortázar's work by studying the intrinsic fecundity of the influence of an elementary model in his work: the museum, which constituted a fundamental intertext in his writings. It will examine his work in a precise place and during a specific period: between 1953 and 1954, when the writer was able to assimilate the textual and paratextual system of the Italian museums he visited assiduously during his stay in that country, always in search of new semiotic systems capable of exceeding the traditional boundaries of literature.*

Keywords: *museums, Italy, semiotics of art, history of perspective, intertextuality*

Notas de autor

* **María Amalia Barchiesi** es profesora titular de Lingüística y traducción española en la Università degli Studi di Macerata. Ha publicado los volúmenes *Borges y Cortázar, lo fantástico bilingüe* (2009); *La metáfora disobediente. Le retoriche postmoderne dell'EZLN* (2012); *En busca del signo. Narraciones e imaginarios hispanoamericanos* (2012); *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia* (2020) y *Arti in traduzione Semiotica Linguistica Antropologia* (2023).

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas vamos tratar de seguir a un infatigable Julio Cortázar en su laberíntica travesía por los diferentes museos y ciudades de arte italianos que tanto lo apasionaron, por esas mismas salas que recorrió minuciosamente, extrayendo materiales y puntos de vista para elaborar sus diferentes textos. Lo haremos iluminando, en primer lugar, algunas de las obras artísticas que particularmente lo sobrecogieron, y de las cuales nos proporciona implícita o explícitamente en su producción literaria un análisis pormenorizado. En otras palabras, vamos a tratar de profundizar en la obra de Julio Cortázar su declarada «felicidad de los museos», como escribe en «Estela en una encrucijada», una bella poesía fechada en agosto de 1968, incluida en *Salvo el crepúsculo* (1984), en la cual resume sus experiencias estéticas en la admirada Italia. El poema sella a modo de piedra conmemorativa, como las estelas de la antigua Roma, la conclusión de su primer matrimonio con Aurora Bernárdez y de una intensa experiencia artística que compartieron recorriendo ininterrumpidamente ciudades y museos italianos:

Los mármoles que tanto amamos siguen ahí en
los museos Vaticanos, y las tablas
temblorosas de vírgenes y de ángeles, Duccio de Buoninsegna,
Ambrogio Lorenzetti, y los trajes a rayas de los duomos
y junto al Amo sigue Santa Maria della Spina, todo sigue
en Urbino, en Perugia, en San Sepolcro, en Siena.
Tú los verás acaso una vez más
y yo también acaso una vez más
en tiempos diferentes, sin compartir ese segundo
siempre nuevo y distinto de detenerse frente a un Donatello
y sin hablar, perdidos en la contemplación, saber
que el otro estaba al lado, que después sería el diálogo,
el acuerdo o la pugna o las razones
y sobre todo ese calor por dentro, esa felicidad de los museos
y después bajo el sol, comiendo en pobres trattorías,
o en nuestro cuarto miserable, lavándonos por turno junto al
fuego,
mientras las voces retomaban un acorde del Giotto, un sesgo
de Francesco Laurana, y rehacíamos
en un aire común, en un contacto de eternidad precaria,
y en la orilla del sueño, una sonrisa del Angélico
los azules de Piero, los pardos de Masaccio.
Fuimos todo eso juntos; sólo quedan
nuestros ojos a solas en el polvo del tiempo.
Agosto 1968 (Cortázar, 2005:215).

Dicha felicidad se traduce, además, en una fructífera incidencia de las modalidades discursivas y textuales de los museos, en esa dichosa reelaboración del paradigma museístico que lleva a cabo en su narrativa, poniendo en evidencia no solo su avidez de atesoramiento cultural,

sino también ese inagotable deseo de emociones y sensaciones estéticas que estimularon siempre su escritura. Sus innumerables e incesantes paseos por el dédalo de salas italianas consistieron en cuidadosas lecturas de técnicas y artificios pictóricos, arquitectónicos, escultóricos. El museo fue lugar de fulgurantes descubrimientos, de la fugaz captura de lo bello y de la suspensión temporal que implica dicha captura. Todas estas aventuras estéticas luego aflorarían literaria y fantásticamente en sus poesías, cuentos y novelas.

1.«A ITALIA, A ITALIA A ITALIA»

Cortázar, que ya había hecho un viaje casi turístico a Europa en 1951, obtiene en 1950 una beca del gobierno francés para pasar un año en París y ya permanecer definitivamente en Europa (Goloboff, 1998: 91-93). En una carta fechada el 31 de octubre de 1952, que escribe desde París a Eduardo Jonquières, con el cual podía desplegar su vertiente artística y su incondicional devoción por el arte como el pintor Etienne, uno de los personajes de *Rayuela*, comenta:

(...) devoro cuadros y museos, necesito ver y aprendo a ver y un día sabré. Lo noto en detalles, casi ridículos, por ejemplo, en que he tirado corbatas que antes apreciaba (esto le hubiera encantado a Wilde) y en que estoy dispuesto a admitir que el Tintoretto es un buen pintor. Necesito ir a Flandes (¿cuándo, pobre de mí, empleadito cotidiano?), y volver a Italia, a Italia, a Italia (Cortázar, 2010:121).

Nos concentraremos, pues, en un periodo crucial, en los años 1953 y 1954, en los desplazamientos que realiza junto a Aurora Bernárdez por museos y ciudades de arte italianos, gracias a una larga estadía en Italia de varios meses que ambos habían planificado, como relata en otra de sus cartas para ir a traducir a Poe y estudiar el arte italiano. Permanecen allí por casi un año desde septiembre de 1953 hasta el 9 de junio de 1954. Más adelante, en otra carta describe el plan de este viaje:

(...) nos vamos de recorrida a Italia durante septiembre y octubre, en octubre nos plantamos en Roma, donde Aurora tiene ganas de vivir, y nos quedamos ahí a pasar todo el invierno y a traducir Poe como dos enanos (...) Y Aurora se habría dado el gusto de conocer a Roma a fondo, de mí no te hablo, pero puedes imaginarme enloquecido en la Vía del Babuino, en el Pincio y en el Campidoglio, de los que me acuerdo con una ternura constante (Cortázar, 2010:165).

Dichos itinerarios artísticos, como se puede apreciar, quedaron afortunadamente plasmados en el cuantioso intercambio epistolar que el escritor entablaba asiduamente con sus amigos, comentando puntillosamente estos periplos artísticos. Son relatos vertiginosos, donde hasta incluso el lector más avezado en materia de historia del arte perdería el hilo de Ariadna, ya sea por la apabullante e intrincada acumulación de lugares visitados o por la exuberancia de belleza que allí se describe. Muchas de estas cartas consisten en detallados recuentos de reiterados y dilatados recorridos por museos de todo tipo y sitios de interés artístico que visita en este orden: Roma, Nápoles, Perugia, Asís, Orvieto, Arezzo, Florencia, Rávena, Ferrara, Bolonia, Pisa, Lucca, Prato, Siena, Venecia, Mantua, Verona, Padua y Milán. En estas ciudades Cortázar literalmente se lanza en búsqueda no solo de sus obras de arte predilectas o de sus pintores preferidos, sino

también para capturar el secreto ‘genius loci’ de los paisajes literarios que había leído en Argentina. Paisajes como la Roma de John Keats con sus fulgurantes momentos de belleza epifánica que evoca maravillosamente en *Imagen de John Keats* (1996), en base a su propia experiencia, en su primer viaje, de emocionado y lúcido ‘flâneur’ en las calles de Roma, en búsqueda de la experiencia directa y sensorial de los originales de ese arte que había visto y estudiado en Argentina en copias de malas ediciones. Y precisamente en este valor diferencial entre la copia latinoamericana y el original europeo, entre el «parecer» y el «ser», echará sus raíces una semántica peculiar de su narrativa (Barchiesi, 2020:101).

Como alguna vez lo subrayó Saúl Yurkievich: «las visitas de Cortázar a los museos concluían siempre con un análisis pormenorizado de cada cuadro que lo había impresionado, todo eso movilizaba su obra» (Yurkievich, 2002: 21-22). Pero también incentivó su labor literaria el espacio museo en sí, su dialogicidad interna, su calidad de supertexto, en el que se estratifican y cruzan múltiples narraciones, tiempos, técnicas y lenguajes artísticos de épocas y autores diferentes. Supertextualidad y estratificación que el escritor argentino asimiló intensamente en los años indicados, y que conforman una de las matrices de su literatura. Suerte de ‘imprinting’ que tuvo lugar en reflexiones estéticas que nacen en espacios museísticos italianos, en los cuales germinaron muchas ideas para su obra poética y narrativa, como por ejemplo *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Rayuela* (1963), *Todos los fuegos el fuego* (1966), entre muchos otros de sus textos narrativos. En una carta de 1954 dirigida a Fredi Guthmann, hace un balance de todo lo visto en los museos italianos y ciudades artísticas, definiendo la influencia mutua de artistas, épocas, estilos, que se da solo en Italia como un «campo de batalla espiritual»:

Y luego hay otra cosa que he sentido con mucha fuerza en Italia: llamémosle la influencia mutua de los artistas o a través del espectador. A medida que se mira, se piensa, se analiza el arte de una época, o se contemplan paralelamente distintas épocas, los artistas, los estilos y las técnicas se ponen a funcionar en nuestra sensibilidad. Habría que escribir alguna vez sobre el maravilloso campo de batalla espiritual que es una sala de museo, las líneas de fuerza que emanan en cada obra y gravitan sobre todas las obras y los sutiles cambios que experimenta un cuadro o una estatua, si se lo retira de un lugar para ponerlo en otro (Cortázar, 2000. 296-297).

Campo de batalla que no encuentra directamente expresión literaria a nivel temático en su narrativa sino en esa forma de aglutinación y sedimentación de sofisticadas técnicas artísticas que encierran varios de sus cuentos y novelas, como si el mismo escritor fuera un coleccionista de arte. Dos ejemplos paradigmáticos al respecto son «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*, 1959) y «La dirección de la mirada» (*Un tal Lucas*, 1979) (Barchiesi, 2020: 20-21). Para ilustrar nuestra hipótesis, nos detendremos a analizar «Las babas del diablo», prestando atención a su elaborada intertextualización intersemiótica y estratificación de diferentes dispositivos pictóricos italianos. Uno de ellos es el de las *Anunciaciones* italianas del *Quattrocento* que Cortázar pudo asimilar en sus periplos por la Italia central (Roma, Perugia, Siena), entre ellas, a saber, la alquímica y sugerente *Annunciazione* de Piero della Francesca, que forma parte del *Polittico di Sant’Antonio* (1460-1470), conservado en Perugia, en la *Galleria Nazionale dell’Umbria* que pudo observar detenidamente por lo menos en dos oportunidades (*figura 1*). Dicha pintura prevé el rol activo del observador mediante una suerte de juego de habilidad o *trompe l’intelligence* (Martone, 1985), que pone a prueba la perspicacia de este, tal como la realidad en la fotografía ampliada en «Las babas del diablo» lo hace

con su fotógrafo Robert Michel, quien fortuitamente había hecho una foto a una pareja «nada común» en la isla Saint-Louis. En otras palabras, nos referimos al papel detectivesco del personaje del cuento, precisamente como el de un observador ante las pinturas de Piero della Francesca, acicateado por el empleo paradójico de la perspectiva (Barchiesi, 2020:120). Juego de perspicacia que en la *Annunciazione* de Perugia ejerce una fatal atracción en un espectador medianamente curioso, como Michel, ya que, afirma Martone, la pintura incita al observador a transformarse en detective, a acercarse a esta para poder calcular su profundidad y reconstruirla intelectualmente (Martone, 1985:179). En lo específico, su paradoja estriba en la representación de un bloque de columnas — con toda su valencia simbólica en la historia de las Anunciaciones —, ubicado entre la Virgen y el ángel Gabriel, en el eje visual que los une. Sin embargo, la presencia de las columnas permanece oculta al espectador, no pudiendo advertir a primera vista el hecho de que el ángel, en la posición en la que se encuentra no puede ver a la Virgen, que desde su punto de vista se halla detrás de este mismo bloque (Arasse, 2009: 58-59). De este modo, Piero della Francesca activa el proceso del intelecto «cómplice» del espectador en la reconstrucción de todo el espacio representado (Martone, 1985:183).

Figura 1.

Annunciazione de Piero della Francesca, *Polittico di Sant'Antonio*



Dal sito https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Piero,_Polittico_di_Sant%27Antonio_05.jpg

Retomando el relato que estamos estudiando, observamos que para describir el perfil angelical del adolescente que está a punto de caer en la trampa de la mujer —de esa pareja que no termina de entender el fotógrafo—, se hace alusión indirectamente a otra pintura: la *Annunciazione* de Filippo Lippi (1440- 1445) (*figura 2*), activando de esta manera el *frame* del dispositivo de la *prospettiva legittima* de Leon Bautista Alberti¹, presente en las Anunciaciones; escena que se fue

¹ Para Argan (1968), la teoría de la perspectiva albertiana es una simple aplicación a la visión de las leyes de la geometría euclidiana. Si el espacio es una forma unitaria y homogénea, es también una forma en la cual todas las partes están distribuidas simétricamente respecto a una línea mediana o central. Pero esta línea se llega solo a

repetiendo con variantes en la pintura italiana, con sus tres figuras (la virgen, el espíritu santo y el ángel), y que examina en detalle en su libro Daniel Arasse⁴, para quien la perspectiva es una forma simbólica de un mundo conmensurable que hace visible lo infigurable (Arasse, 2009:21)².

Figura 2

Annunciazione di Filippo Lippi



Dal sito

https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_di_palazzo_Barberini#/media/File:Fra_Filippo_Lippi_011.jpg

establecer en relación con la ubicación de quien mira, cuya mente es como un plano en el que se proyectan mediante la vista, las imágenes de la realidad. El observador ve las líneas de profundidad convergir en un punto: de todas estas líneas, la mediana (el rayo central de Alberti) es la perpendicular al plano ideal sobre el que se proyecta, en la mente, la visión. Por último, Argan agrega que se puede considerar el conjunto de las líneas convergentes en un punto (punto de fuga) como una pirámide (Argan, 1968:80).

² Según Arasse, entre los siglos XIV y XVI existió en la pintura italiana una afinidad entre el tema de la anunciación y el instrumento figurativo de la perspectiva. La perspectiva es el instrumento perfecto para describir el misterio de fe de la Anunciación, es decir, el relato del paso de lo divino Incomensurable a lo finito. La narración comienza con las Anunciaciones de Ambrogio Lorenzetti, atraviesa el periodo florentino del siglo XV a partir de Masaccio; extiende su mirada sobre la pintura de las ciudades italianas y se adentra en el Renacimiento tardío. Su obra ofrece una verdadera historia de la perspectiva en el Renacimiento italiano.

En fin, un proyecto representativo análogo al del protagonista del cuento en su vano deseo de atrapar iconográficamente con su fotografía una realidad inconmensurable. Triángulo figurativo de las Anunciaciones pictóricas que coincide con la dinámica entre los tres personajes del relato «Las babas del diablo», es decir, el misterioso vínculo triádico entre el adolescente, la mujer y el hombre con el sombrero gris. Si seguimos profundizando nuestro trabajo de despliegue de la sedimentación de dispositivos pictóricos que subyacen en este cuento, notamos también la mención a la técnica barroca de la anamorfosis, que Cortázar pudo apreciar en su máxima expresión en los vertiginosos frescos murales de los corredores del convento de *Trinità dei Monti* en Roma, que idearon y pintaron en 1642 dos religiosos franceses de la Orden de los Mínimos: Emmanuel Maignan y Jean François Nicéron. Escenario parietal del cual se valió Julio Cortázar para escribir también un pasaje de la parte de «acá» de *Rayuela* (Barchiesi, 2020:81-82).

La referencia a este dispositivo, ampliamente estudiado por Baltrušaitis (1984), es una consideración del escritor argentino sobre la esencia de la representación figurativa que nos introduce, como sostiene Omar Calabrese, en la posición teórica «perspectiva lineal vs. anamorfosis» (Calabrese, 1985: 61). En síntesis, dicho artificio artístico consiste en una proyección monstruosa o representación desfigurada de una imagen (o de una de las figuras de la imagen), realizada en un plano determinado, que, desde un punto de vista preciso o con la ayuda de espejos, aparece con sus proporciones correctas (Bettetini, 1993:26). Las figuras aparecen así achatadas, oblicuas, tal como Michel ve a la pareja en la isla: «Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto» (Cortázar, 2004a:279). Y más adelante, leemos:

Ahora la mujer había girado suavemente hasta poner al muchachito entre ella y el parapeto, los veía casi de perfil y él era más alto, pero no mucho más alto, y sin embargo ella lo sobra, parecía como cernida sobre él (su risa, de repente, un látigo de plumas), aplastándolo con sólo estar ahí, sonreír, pasear una mano por el aire (Cortázar 2004a:309).

El hombre del sombrero gris, cuyo papel Roberto Michel no logra comprender al principio, es percibido por el protagonista como una figura deforme e inquietante, una figura «no eidética» (Greimas, 1984), es decir, sin forma, como la figura secreta con la calavera del cuadro de Hölbein *Los embajadores* (Calabrese, 1985:56) que perturba la interpretación de la escena: «Y sin embargo el coche había estado allí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla» (Cortázar, 2004a: 308). Esta presencia enigmática puede interpretarse como una alusión a una forma anamórfica (Bettetini, 1993:27; Calabrese, 1985:54), en la que reside un registro subterráneo que explica los vínculos secretos entre las figuras de la imagen. La figura del hombre se recompone, como en las pinturas anamórficas, sólo después, es decir, en la mirada subjetiva del hipotético observador inscrito en la obra artística (Calabrese, 1985: 28). La realidad-imagen proteica se presenta a Michel como si fuera un cuadro anamórfico (Barchiesi, 1999:529-531), enigma y juego a la vez, exactamente como explica Calabrese en la célebre pintura *Los embajadores*. En el punto canónico de una pintura anamórfica (punto de construcción de la perspectiva), el cuadro construye al espectador como protagonista, y, como tal, le revela meticulosamente «la verdad». Pero, al mismo tiempo, el cuadro interpela al interlocutor en el mismo momento en que lo mira fijamente, negándole en el punto canónico el desciframiento de un elemento, invitándola a jugar con él, es decir, se presenta ante él como un lugar de encuentro-desencuentro, como un juego con la inteligencia del texto (Calabrese, 1985:60).

Advertimos, una vez más, en el comienzo y el final de «Las babas del diablo» una clara alusión a otro importante dispositivo de representación en la historia de la perspectiva, que aparece intertextualizado precisamente en la descripción de un cielo con nubes y el pasaje esporádico de algún pájaro, suerte de imagen que el fotógrafo Michel, ya fusionado con su cámara, está condenado a mirar:

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión (Cortázar, 2004a:317).

Cortázar se está refiriendo a uno de los temas cruciales de la historia de la perspectiva, a saber, el experimento de Brunelleschi de la primera tabla en perspectiva, con la cual quería demostrar la verosimilitud de la imagen pintada con la real. El biógrafo de Brunelleschi, Antonio di Tucci Manetti, la describe como un panel de unos 29 cm en el que se pintó el baptisterio de *San Giovanni* de Florencia, tal y como se le aparecía a un observador situado justo en el interior de la puerta central de *Santa Maria del Fiore*. En lugar del cielo había una lámina de plata bruñida que destellaba la luz del día y en la que se reflejaba el cielo real con sus nubes, realizando el efecto de profundidad en tercera dimensión de los elementos arquitectónicos ilustrados. El efecto ilusionista aumentaba aún más por el hecho de que la tabla debía verse reflejada en un espejo. Quedaban invertidas, por lo tanto, la izquierda y la derecha, y en un punto preciso (el punto de fuga de la composición en perspectiva) se perforaba el cuadro para mirar a través de él. El observador tenía que mirar a través del agujero colocándose detrás del panel y, por tanto, el cuadro sólo podía verse reflejado en el espejo, que, al enderezar la imagen, la igualaba a la vista real (Camerota y Di Teodoro, 2018:58). Con el recurso del espejo, la reflexividad y la autorreferencia se impusieron como propiedades constitutivas del dispositivo de perspectiva y, a través de él, de la misma pintura.

En conclusión, la sutil acumulación de intertextualizaciones de diferentes dispositivos de representación pictórica hasta aquí detectadas en el cuento apunta a la imposibilidad, según Cortázar, de apresar una realidad que es ajena a las leyes óptico-geométricas y a la coincidencia entre el ojo «productor» y la «mirada» observadora, según una tradición figurativa antropocéntrica. En otras palabras, el autor explora en esta narración la problemática historia de la representación mimética de un mundo extratextual — y no solo a través de su “traducción” literaria—, partiendo, en primer lugar, con los estudios sobre la perspectiva en la pintura de la Italia de los siglos XV y XVI (Alberti, Brunelleschi, Piero della Francesca y otros), incursionando también en otras técnicas pictóricas, entre ellas, la anamorfosis para llegar a mencionar más explícitamente en la superficie textual del relato algunas de las teorías fotográficas, como la poética del momento decisivo de Cartier-Bresson y teorías cinematográficas en boga a finales de los años cincuenta (Bazin, 1958), época en la que escribió el relato.

2. RAYUELA Y LAS PINTURAS NARRATIVAS DEL QUATTROCENTO

Trasladémonos ahora a Venecia, tras los pasos de Cortázar que la vuelve a visitar para recorrer emocionado una vez más *Gallerie dell'Accademia* y admirar, entre otras importantes obras pictóricas, el famoso ciclo narrativo de la leyenda de *Sant'Orsola* de Vittorio Carpaccio (1465-1526).

En una carta a Jonquières, fechada el 23 de agosto de 1954, expresa una vez más su preferencia por dicho pintor:

Mi segunda risa mefistofélica (...) se refiere a tu pregunta sobre Carpaccio. Merde, alors. ¿Por qué creés vos que yo voy a Venecia? Está bien que esta vez descubrí y me incliné ante Tintoretto, pero el cronopio de cronopios sigue siendo el Vittore y no hay tu tía. Yo le venía llenado la cabeza a Aurora desde Roma con mis descripciones de la leyenda de Santa Úrsula, tanto que al fin tuve miedo de que la pintura le pareciera por debajo de mi entusiasmo. Resultado: fuimos por lo menos diez veces a ver la leyenda y no te digo nada de la leyenda de San Giorgio degli Schiavoni (Cortázar 2000:246-247).

Si pensamos en el tablero de dirección de lectura de su novela *Rayuela*, podemos intuir la desordenada secuencialidad que articula las unidades pictóricas de la pintura narrativa del *Ciclo delle Storie di Sant'Orsola* di Vittorio Carpaccio (*figura 3*), como así también la invocación a la coherencia diegética del lector del *Miracolo dell'Ostia profanata* de Paolo Uccello, conservada en la *Galleria Nazionale delle Marche*, en Urbino (*figura 4*).

Figura 3

Il ciclo di Sant'Orsola de Vittorio Carpaccio



Dal sito [https://www.progetti.iisleviponti.it/Ritratti di Venezia/orsola.html](https://www.progetti.iisleviponti.it/Ritratti_di_Venezia/orsola.html)

Figura 4*Miracolo dell'Ostia profanata* de Paolo Uccello

Dal sito <https://gndm.it/opere/miracolo-dellostia-profanata/>

Centrándonos en el orden narrativo divergente de los episodios del Ciclo que adopta Carpaccio respecto de la leyenda que lo inspira, como así también, en su desfase respecto del orden cronológico de la efectiva ejecución de dichas decoraciones parietales por parte del pintor³, se advierte una discrepancia y paradoja lógico-temporal que recuerda la orquestación de los capítulos de *Rayuela*. A dicha discrepancia, se suma otro aspecto de esta serie narrativa de pinturas que se revela aún más interesante para establecer conexiones con la revolucionaria novela de Cortázar, ya que, por mucho tiempo, hasta 1948, no se supo efectivamente con cual pintura comenzaba la serie narrativa compuesta por los nueve ‘teleri’ que narran la historia de la santa.

La segunda pintura narrativa que llama en causa la novela de Cortázar es *Miracolo dell'Ostia profanata* de uno de sus pintores italianos preferidos, una larga predela de pequeñas dimensiones (43 x 351 cm), que formaba parte de un altar, en la que se ilustra la historia de un milagro que tuvo lugar en París en 1290. Una sucesión de escenas o episodios cuentan las vicisitudes de un usurero judío, que Cortázar comenta maravillado en una carta describiendo algunos finos detalles de la misma: «una barbaridad con caballos verdes» (2010:228); «flota ante los ojos (...) la imagen de cuatro caballos, cuyos cuellos sobresalen y el del medio es verde» (Cortázar, 2000:303).

La curiosidad de Cortázar por dicha obra se debe muy probablemente a la estructura sintagmática y cognitiva que se halla implícita en su sucesión narrativa, es decir, en una narración dividida en seis escenas o *frames*, que fue sin duda fuente de inspiración para la estructura de su novela *Rayuela*, como así también para el rol fundamental que Cortázar atribuye a su lector, ya que esta pintura de Paolo Uccello es un ejemplo de pintura continua que al estar segmentada en seis episodios, su coherencia queda exclusivamente a cargo del observador-lector. En otras palabras, como explica en términos semióticos Geninasca (2013) en un interesante estudio, este cuadro segmentado posee coherencia diegética porque la insta a cada vez que el objeto material se transforma cognitivamente en una totalidad organizada, exactamente como sucede en la lectura de *Rayuela*, cuya estructura fue ampliamente estudiada por Ana María Barrenechea (Barrenechea, 1981).

El hecho de que Cortázar mencione dos veces en los capítulos 91 y 96 de su novela esta pintura narrativa no es por lo tanto casual. En el capítulo 91, leemos la enumeración caótica de la descripción de la mesa de trabajo, de “la cocina del escritor”, ambientada en el departamento del pintor Etienne

Los papeles sueltos en la mesa. Una mano (de Wong). Una voz lee despacio, equivocándose, las t como ganchos, las e incalificables. Apuntes, fichas donde hay una

³ Son nueve pinturas que fueron ejecutadas en un orden cronológico diferente al de la narración de la *Legenda Sanctorum* de Jacobo de la Vorágine.

palabra, un verso en cualquier idioma, la cocina del escritor. Otra mano (Ronald). Una voz grave que sabe leer. Saludos en voz baja a Ossip y a Oliveira que llegan contritos (Babs ha ido a abrirles, los ha recibido con un cuchillo en cada mano). Coñac, luz de oro, la leyenda de la profanación de la hostia, un pequeño De Stael (Cortázar, 1985:485).

3. EL MUSEO CORTAZARIANO

En muchos de sus textos narrativos el escritor argentino alude a los numerosos juegos de perspectiva pictórica que iba asimilando en sus visitas a los museos, en los que siempre se renueva esa búsqueda cortazariana del punto de fuga de un cuadro, de un detalle revelador, como hábilmente Michelangelo Antonioni supo captar en su película *Blow-Up* (1966), motivo felizmente ejemplificado en el enigmático cuadro el pintor manierista Andrea del Sarto, al que se hace referencia en un pasaje de *Rayuela*, del cual, tras una fructífera investigación, descubrimos su existencia en la *Galleria Corsini*, en Roma. En el episodio de la novela, uno de sus protagonistas el pintor Etienne/ Cortázar, cuenta a sus amigos un instante de profana iluminación estética al descubrir un detalle revelador en el fondo del cuadro en un museo italiano (Barchiesi, 2020:48).

Este *frame* sin duda autobiográfico del «cuadro en el cuadro» es un ‘topic’ que atraviesa la narrativa cortazariana, si pensamos en los relatos: «Las babas del diablo», «Apocalipsis de Solentiname» (*Alguien que anda por ahí*, 1977) y «Fin de etapa» (*Deshoras*, 1982), pues en todos ellos hay un observador que escruta el fondo o los planos lejanos de una imagen (como el fotógrafo de «Las babas de diablo» en su ampliación) para dar fortuitamente con la figura intersticial, con ese detalle que operará el pasaje hacia lo otro, como si fuera también un cuadro de Piero della Francesca, que en la poética cortazariana se traduce muy arcanamente en el punto exacto que solo su lector/espectador modelo móvil y curioso, inscripto en la enunciación de la imagen/texto, puede captar y vislumbrar fugazmente para comprender la «realidad total», según la poética cortazariana, como si estuviera observando una ambigua obra de arte.

Cabe destacar que el museo fue asimismo para Julio Cortázar una suerte de cantera de la que extrajo, en calidad de absorto contemplador, materias y efectos estésicos para moldear seres y escenarios de sus cuentos fantásticos, como los ajolotes petrificados e inmovilizados en un «sopor mineral» en «Axolotl» (*Final del juego*), de acuerdo a la estética de los materiales duros: «Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en la piedra rosa de la cabeza vagamente triangular, pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una estatuilla corroída por el tiempo» (Cortázar 2004a:553). Forja así en su primera etapa literaria europea una suerte de estética literaria de los materiales duros, que se hace evidente en *Final de juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego*, en especial, en el homónimo relato de este último volumen de cuentos con una admirable reconstrucción filológica y arqueológica de los juegos gladiatorios, gracias a sus escrupulosas visitas a las salas del *Museo Archeologico di Napoli*. En dichas narraciones, se advierte, en general, una elaborada sensorialidad que se desprende de los materiales observados, como la piedra, el mármol, el metal, los mosaicos, el vidrio, la cerámica, con sus respectivos efectos estésicos, táctiles, cromáticos, ópticos, etc. (Barchiesi 2020:25-28).

Cabe señalar que en la obra del escritor argentino hay, además, un claro cuestionamiento a las premisas del paradigma occidental del museo, del ‘homo sapiens’, al museo reglado, con trayecto implícito y unidireccional, metáfora del espacio euclidiano. La idea de escribir el simpático y célebre «Manual de instrucciones para subir una escalera» que forma parte de *Historias de cronopios y de famas* surge de la lectura de Cortázar, apostamos sumamente divertida, de un cuadernillo de tapas celestes

de 1952 que se entregaba a sus visitantes al entrar al *Palazzo della Santa Scala* en Roma, en el cual daban precisas instrucciones para subir la escalera de la casa de Poncio Pilatos, transportada de Jerusalén a Roma, por la que se subía de rodillas, rezando en cada escalón (Barchiesi 2020:206-207).

Cortázar, por lo tanto, pone en discusión en su obra el museo como manifestación del imaginario occidental, de un intercambio reglado, de la inclusión de un visitante «hembra», conducido en el interior de un recorrido que lo prevé, que regula sus comportamientos, que guía sus pasos. Si el laberinto tradicional consiste en un proceso que va del perderse al orientarse, traza en su obra el más moderno y estético de los laberintos en el que prevalece el gusto del extravío en la multisensorialidad y supertextualidad del espacio museo. Un modelo vagabundo cuyo motor es el deseo. Principio de placer, principio estético que no es la búsqueda de lo irracional sino la suspensión o la indecibilidad de la solución de todo sistema laberintico.

4.«FIN DE ETAPA», UN CUENTO CONCLUSIVO DE JULIO CORTÁZAR

Ese deseo al que se refiere el autor en su poema que citamos inicialmente «Estela en una encrucijada», «esa felicidad de los museos», aflorará melancólicamente para cambiar definitivamente de signo en su elocuente relato «Fin de etapa» de su último libro de cuentos *Desboras* (1982), en el cual recurrirá nuevamente al artificio con el cual el escritor elegirá —y no será fortuito— clausurar su vida literaria y artística en una suerte de íntima *mise en abyme*, como si hubiera deseado volver a los orígenes del *imprinting* de esa experiencia estética y estésica primordial que tuvo lugar en un museo italiano en los años cincuenta. «Cuadro en el cuadro» en el que se renueva el ejercicio de la escrupulosa lectura de una obra de arte, de un observador que escruta los planos lejanos de una imagen; penetración visual que como ya lo señalamos, Michelangelo Antonioni en su versión cinematográfica y traducción intersemiótica de «Las babas del diablo» en *Blow-up* traduce en un movimiento escénico trabajado en profundidad.

«Fin de etapa» es justamente un cuento ambientado en un museo pueblerino, en el cual, Diana, la protagonista, alter ego de Cortázar: «ya no se sentía con ánimo de hacer, prolongar cualquier cosa bella, sentirse vivir de veras en esa dilación deliciosa que alguna vez la había sostenido en el temblor del tiempo» (Cortázar, 2004c:330). Diana, desganada cazadora de imágenes, va fluyendo en el museo en un pausado ritmo entre las superficies de las copias y el original de un cuadro hiperrealista sin punto de fuga que invade la realidad y la confunde, como las pinturas de Antonio Taulé, pintor catalán al cual Julio Cortázar dedica el cuento (Barchiesi 2020:69). En un musical vaivén entre el original y sus versiones, Diana/ Cortázar va deslizándose con su mirada hacia «ese otro lado» inmóvil de la captura estética, dejándose ir hacia una progresiva pasivización, transportando a su vez al lector/ espectador hacia el punto de vista del cuadro (y no ya del observador), que ahora incluye a Diana muerta, suspendida en su materialidad plástica, en esa plácida eternidad que Cortázar vivió y sintió en el instante irrepetible y siempre diferente de los museos, esos territorios de la belleza tan dichosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonioni, Michelangelo (1966). *Blow-up* (Italia, Reino Unido, Estados Unidos).
- Arasse, Daniel (1999). *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva*. [traduzione italiana: Cora Presezzi], Firenze: La casa Usher (2009).
- Argan, Giulio Carlo (1968). *Storia dell'arte italiano*, vol. 2, Firenze: Sansoni.
- Baltrušaitis, Jurges (1984). *Anamorfoosi o Thaumaturgus opticus*. [traducción italiana: Anna Bassan Levi y Piero Bertolucci] (2004) Milano: Adelphi.
- Barchiesi, María Amalia (1999). «Las babas del diablo, traducción de una poética fotográfica». En Ricci, G. (Coord.), *Immagine-segno-parola-processi di trasformazione*, vol. II. Milano: Giuffré editori, pp. 517-535.
- Barchiesi, María Amalia (2020). *La felicidad de los museos: Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia*. Padova: CLEUP.
- Barchiesi, Maria Amalia (2023). «Cortázar/ Antonioni, traduttori di Piero della Francesca», en Barchiesi, M. A. La Matina, M. y Nardi, A. (Eds.), *Arti in traduzione Semiotica Linguistica Antropologia*. Milano, Mimesis, pp. 97-140.
- Barrenechea, Ana María (1981), «La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar». En Lastra, J. (Ed.) *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, pp. 207-224.
- Bazin, André (1958). *Qu'est ce que le cinéma ?*. Paris: Les Editions du Cerf (1990).
- Bettetini, Gianfranco (1993). *La simulazione visiva*. Bompiani: Milano.
- Calabrese, Omar (1985). *La macchina della pittura*. Laterza: Roma-Bari.
- Camerota, Filippo. y Di Teodoro, Francesco (2018). *Piero della Francesca, la seduzione della prospettiva*. Venezia: Marsilio.
- Cortázar, Julio (1956). *Final del juego*, en *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, (2004a).
- Cortázar, Julio (1959). *Las armas secretas*, en *Cuentos Completos 1*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, (2004a).
- Cortázar, Julio) (1962). *Historias de cronopios y de famas*, en *Cuentos Completos 2*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas (2004b).
- Cortázar, Julio (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Seix Barral, (1985).
- Cortázar, Julio (1966). *Todos los fuegos el fuego* en *Cuentos Completos 2*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas (2004b).
- Cortázar, Julio (1977). *Alguien que anda por ahí* en *Cuentos Completos 2*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, (2004c).
- Cortázar, Julio (1979). *Un tal Lucas*, en *Cuentos Completos 3*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas (2004c).
- Cortázar, Julio, (1982). *Deshoras* en *Cuentos Completos 3*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas (2004c).
- Cortázar, Julio (1984). *Salvo el crepúsculo, Obra completa IV. Julio Cortázar. Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutemberg (2005).
- Cortázar, Julio (1996). *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2000). *Cartas (1) 1937-1963*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (2010). *Cartas a los Jonquières*. Madrid: Alfaguara.
- Geninasca, Jacques (2013). *Il logos del formato*. Roma: Aracne.
- Goloboff, Mario (1998). *Julio Cortázar: la biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Greimas, Algirdas, J. (1984). *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*. En *Actes Sémiotiques, Documents*, n. 60.
- Martone, Thomas (1985). «Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto». En Calabrese, O. (Ed.) *Piero, teorico dell'arte*. Bari: Gangemi editore, pp.173-186.

Yurkievich, Saúl; Yurkievich, Gladis y Silva, Julio (2002). «Conversatorio». En Ortega, J. (Ed.), *Antología. Otra flor amarilla. Homenaje a Julio Cortázar*. Guadalajara: Fondo de Cultura económica, pp.13-25