

TEXTURAS 01

Rutas Atlánticas
Redes narrativas
entre América Latina y Europa

Simone Ferrari y Emanuele Leonardi (eds.)



Milano University Press

Rutas Atlánticas
Redes narrativas
entre América Latina y Europa

Simone Ferrari y Emanuele Leonardi (eds.)

TEXTURAS 01



Milano University Press

Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa
a cura di Simone Ferrari e Emanuele Leonardi. Milano, University Press, 2021 (Texturas, 1)

ISBN: 979-12-80325-30-3 (PDF)

DOI: 10.13130/texturas.59

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0
- CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/texturas>

In copertina
Marco Petrus
Shade Abstractions 4
Olio su tela, 2019

Realizzazione editoriale
Nexo, Milano

© 2021 Simone Ferrari, Emanuele Leonardi
© 2021 Milano University Press

Pubblicato da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

La collana "Texturas", edita dalla Milano University Press, intende offrire uno spazio di ricerca sui rapporti tra il mondo italiano, l'Europa e l'America latina, intrecciati dai fili di molteplici trame di scambio culturale e di esperienza storica dal respiro plurisecolare.

Si intende dar conto di queste tessiture, che hanno costruito immaginari, accolto diaspore e viaggi, consentito specchi per un reciproco guardarsi, a volte solidale, a volte critico e problematico. Laboratorio di una cultura transemisferica, la relazione fra Italia, Europa e America Latina ha generato nel tempo pratiche e pensieri che hanno precocemente superato frontiere e ne hanno mostrato la porosità.

Gli scenari che "Texturas" si propone di indagare sono quelli dei patrimoni culturali condivisi e in contatto, elaborati grazie alle interazioni fra individui e collettività in movimento. In tali patrimoni si depositano memorie in comune che costantemente inducono a riflettere sulle forme, di ieri come di oggi, di abitare il mondo.

La collana "Texturas" è diretta da
Emilia Perassi, Maria Matilde Benzoni e Maria Canella

Comitato scientifico

Gabriele Bizzarri, *Università degli Studi di Padova*

Camilla Cattarulla, *Università di Roma 3*

Eduardo Huarag Álvarez, *Pontificia Universidad Católica de Perú*

Jorge Francisco Liernur, *Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos - Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires*

Miguel Rocha Vivas, *Universidad Javeriana, Bogotá*

Comitato editoriale

Allegra Ferrante, Simone Ferrari, Emanuele Leonardi, Alice Nagini

Il volume è stato pubblicato con il contributo di



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO**

DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE

Con il patrocinio di

Università degli Studi di Padova

Pontificia Universidad Católica del Perú

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca

Université de Reims, Champagne-Ardenne



**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ**



A Claudia,
al suo sguardo ironico, ai suoi sorrisi;
le chiacchierate con lei erano traversate.

INDICE

10

INTRODUCCIÓN

Simone Ferrari, *Texturas de ida y vuelta. El desafío de recorrer mundos.*

Emanuele Leonardi, *Un archivo de travesías atlánticas.*

35

ENSAYOS

36

I. Primera edad moderna entre historia y literatura

Louise Bénat-Tachot, *Conexiones y prácticas historiográficas: Italia y «el arte de historiar» en las Crónicas de Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535-1547) y Francisco López de Gómara (1552).*

Blythe Alice Raviola, «Alterazioni». Una prospettiva globale nelle Relazioni universali di Giovanni Botero.

Ofelia Huamanchumo de la Cuba, *Las 'Indias de por acá' en el discurso italiano de la época de la Contrarreforma.*

Leonardo García Pabón, *Humanismo renacentista en ciudades coloniales del virreinato del Perú.*

93

II. Espacio y ciudad

Fernanda Haydeé Pavié Santana *Formas generativas de habitar el espacio urbano. Un análisis de los mecanismos de apropiación de la ciudad en Italia caminada por Gabriela Mistral.*

Geishel Curiel Martínez, *Venecia en la literatura latinoamericana.*

Maria Amalia Barchiesi, *Del imaginario turístico al espíritu del lugar. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia.*

Eduardo Huarag Álvarez, *Influencia del cine neorrealista italiano en la narrativa neorrealista de los 50' en el Perú.*

Nelly Rajaonarivelo, *La Habana cinecittà: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez.*

Maria Canella, *Architettura e rivoluzione. Le Scuole nazionali d'arte di Cuba.*

171

III. Teatro, música y artes plásticas: experiencias intercontinentales

María Fernanda Martino Ávila, «*Esa mezcla rara de Griseta y de Mimi*»: las relaciones ocultas entre el tango canción y la ópera verista en la formación del identitario cultural rioplatense.

Almudena Mejías Alonso, *El sainete y su llegada a Hispanoamérica: de la 'corrala' al 'conventillo'.*

Yolanda Clemente San Román e Isabel Díez Ménguez. *El Sainete Criollo en las bibliotecas de Madrid: aproximación a un catálogo bibliográfico descriptivo*.

Karín Chirinos Bravo, *Sátira, sincretismos y nuevas performatividades musicales: el uso del violín en la danza-drama La Tunantada*.

Laura Scarabelli, *Tramar la identidad femenina: las máquinas de coser de Bianca Pitzorno y Eugenia Predo Bassi*.

Mauro Novelli, «Una ilusión temeraria». Gli elisir sudamericani di Paolo Conte.

243 IV. Vivencias, pensamientos, memorias: trayectorias biográficas y miradas históricas

Maria Gabriella Dionisi, *Risiedere ad Asunción del Paraguay: un destino, un'opportunità reciproca*.

Federico Sesia, *La Cristiada vista da Lovanio*.

Jacopo Turconi, *Ambasciatore, intellettuale e giornalista: Juan Ignacio Luca de Tena dalla Spagna al Cile (1939-1943)*.

Giovanna Scocozza, *Dalla 'nonviolenza' di Aldo Capitini alla 'paz del hombre' di Eugen Relgis: umanitarismo e pacifismo tra Italia e Uruguay*.

Laura Fotia, *Circolazione di idee e di intellettuali tra Argentina, Europa e Stati Uniti nel Novecento: il ruolo degli istituti culturali argentini fino agli anni Quaranta*.

Claudia Borri, *Alpinisti italiani in Patagonia. La spedizione di Guido Monzino alle Torres del Paine (1957-1958)*.

Simone Ferrari, *De Álvaro Ulcué a Ezio Roattino: 'identidades de ida y regreso' en la lucha indígena colombiana*.

341 V. Texturas literarias: escribir entre dos mundos

Simone Trecca, *Fenomenología del tránsito: texturas biográficas y literarias en Una hora en la vida de Stefan Zweig, de Antonio Tabares*.

Susanna Nanni, *Texturas ajedrecísticas entre Europa y Argentina: El que mueve las piezas de Ariel Magnus (2017)*.

Luca Bernardini, *Il più argentino tra i polacchi, il più polacco degli argentini. Witold Gombrowicz scrittore argentino nello sguardo dei polacchi*.

Alessandra Ghezzani, *Simulacro e banalizzazione della cultura: la presenza di Witold Gombrowicz nei racconti dell'esilio di Virgilio Piñera*

Danilo Manera, *José Manuel Castañón: una balandra entre dos mundos*.

Flavio Fiorani, *Caminando entre confines inciertos: Mis dos mundos de Sergio Chejfec*.

404

VI. Texturas literarias: recepciones, circulaciones, reescrituras

Emanuele Leonardi, *El infinito de la reescritura: Carlos Liscano, Dino Buzzati y Jorge Luis Borges*.

Sandro Gerbi, *Sulle orme di mio padre. L'editing della Disputa del Nuovo Mondo*.

Valeria Ravera, *Italia-Argentina y vuelta: trayectorias del fumetto y de la historieta*.

Felipe Joannon, *La copia de yeso de Adolfo Couve. Una novela epistolar como réplica latinoamericana*.

Audrey Louyer, *De Argentina a Italia: circulación de la literatura fantástica, el ejemplo de Juan Rodolfo Wilcock*.

Jesús Cano Reyes, *Tornaviaje de la lengua literaria de Jorge Baron Biza*.

459

VII. Migración e identidad: representar el tránsito

Rosa Maria Grillo, *Sagarana in Italia, una rivista e un mondo*.

Françoise Aubes, *Peruanas, escritoras y transcontinentales: nuevos imaginarios migratorios*.

Allegra Ferrante, *Cruces lingüísticos identitarios: el paradigma nómada en La gelosia delle lingue de Adrián Bravi*.

Valeria Stabile, *Entre letra y letra. La sobrevivencia de los espectros en Fuga en Mí menor de Sandra Lorenzano*.

Mariana Rodríguez Barreno, *La costa de la modernidad: el Paisaje infinito de la costa del Perú de J.E.Eielson*.

Emilia Perassi, *Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge*.

536

HISTORIA E HISTORIADORES

Maria Matilde Benzoni, *Italia-America latina: contesti storici e prospettive di ricerca (secoli XVI-XXI)*.

576

I. Perspectivas de investigación

Paolo Broglio, Luigi Guarnieri Calò Carducci e Manfredi Merluzzi, *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù, 2017* (scheda di Maria Matilde Benzoni)

Chiara Vangelista, *Scatti sugli Indios. Ricerche di storia visiva, 2018* (scheda di Massimo De Giuseppe)

Graziano Palamara, *L'Italia e l'America Latina agli inizi della Guerra Fredda (1948-1958), 2017* (scheda di Benedetta Calandra)

587

II. Trayectorias historiográficas

Chiara Vangelista, *La qualità del pensiero, la capacità di dis-orientarmi* (intervista a cura di Maria Matilde Benzoni)

Manfredi Merluzzi, *Cadere lì, oltre l'angolo del mondo, dove finisce il mare*

Graziano Palamara, *América Latina. De encuentro personal a unidad de análisis histórica*

618

ENTREVISTAS

Alonso Cueto: narrar las relaciones humanas (por Elisa Poli)

Gunter Silva: literatura y ciudad (por Simone Ferrari)

Adrián Bravi: l'idioma in transito (di Allegra Ferrante)

Giorgio Oldrini: storie di ordinaria maravilla (di Elena Gazzarri)

636

APÉNDICES

Biografías

Resúmenes

INTRODUCCIÓN

Texturas de ida y vuelta: el desafío de recorrer mundos.

Simone Ferrari

En las primeras décadas del siglo XVI varios cartógrafos genoveses, españoles, portugueses se propusieron la tarea de representar gráficamente el Océano Atlántico, con el intento de darle forma y fronteras a un espacio marítimo hasta entonces indeterminado, percibido como un indefinido lugar de separación entre la costa ibérica y las tierras alcanzadas por los viajes colombinos. Conocidas en Europa como *Mare Occidentale*, las aguas oceánicas pasaron de ser imaginadas a ser escudriñadas, transitadas y estudiadas. Las rutas atlánticas, titubeantes corredores de las sangrientas exploraciones europeas, se convirtieron pronto en itinerarios de intercambio comercial, político, social y cultural entre las Américas y Europa. Paralelamente, en el espacio simbólico de la travesía atlántica han ido confluyendo los imaginarios neurálgicos de la invasión ibérica: las trayectorias de la conquista, la trata esclavista africana, la irreversible violencia conllevada en el acto del desembarque, las primeras observaciones de la alteridad.

Por otro lado, con y más allá de la conquista, las rutas transoceánicas han ido cargando el valor alegórico de una secular reciprocidad de miradas y contactos culturales entre voces, escrituras, sociedades y pensamientos en equilibrio entre las dos orillas de las costas atlánticas. A lo largo de los siglos y hasta los tiempos contemporáneos, estos intercambios no han producido simples figuraciones de la otredad: más bien, se han constituido como experiencias literarias, históricas, culturales y sociales de una vivencia ontológica *entre* los dos continentes.

La tarea que se propone este volumen es extensa y quizás atrevida: hilar tejidos que recorran las relaciones de influencia entre América Latina y Europa, caminando las dimensiones de la literatura, de las culturas y de la historia. Las texturas recolectadas en estas páginas exploran un extenso abanico de representaciones literarias, fílmicas, pictóricas, teatrales, arquitectónicas y musicales, de trayectorias históricas, biográficas y culturales, cuyo resultado delinea un animado prisma de voces entre mundos. La heterogénea tortuosidad de los caminos planteados es resultado de una urdimbre de múltiples giros y colores, la cual no pretende limitarse a reproducir la fachada armónica de los intercambios atlánticos: también, escarba entre los huecos, las ausencias, las expresiones inconclusas y los conflictos que resultan de estos contactos.

En este marco, los múltiples derroteros que componen el libro se sostienen de un inequívoco punto de partida: el quiebre abismal del octubre de 1492, cuando el *Viejo Mundo* de los pueblos amerindios *descubrió* un ejército de invasores y sufrió un proceso de conquista territorial y cultural de proporciones inigualadas en la modernidad. La fractura de la conquista determinó una inacabada historia de desencuentros y violencias en todos aquellos territorios que desde Europa se nombraron como Américas. En el caso de América Latina, las dolientes huellas de la colonización ibérica resuenan hasta las arraigadas inequidades de los Estados nacionales en sus conformaciones sociales más contemporáneas.

Primera edad moderna entre historia y literatura

llegué a las orillas de la mar grande, y vide andar en medio de la mar una sierra o cerro grande, que andaba de una parte a otra y no llega a las orillas, y esto jamás lo hemos visto, y como guardadores que somos de las orillas de la mar, estamos al cuidado. Dijo Motecuhzoma: sea norabuena, descansad. (León Portilla, 1971: 15)

A partir de la perspectiva presentada, en el espacio social de la conquista y de la colonia se desarrolla la primera etapa del camino diacrónico del volumen, el cual claudica y sombrea entre varios ciclos temáticos. Los desafíos de la escritura entre mundos, las confluencias y los choques en la representación de la América, la influencia literaria europea en el naciente espacio cultural latinoamericano, algunas expresiones lingüísticas arquetípicas del imaginario europeo en su mirada hacia la alteridad son las temáticas que trenzan este primer camino de rutas atlánticas. La primera de las cuatro texturas de la sección se configura, en la elaboración de Louise Bénat-Tachot, a partir de una reciprocidad de miradas entre los tejidos textuales de algunos cronistas de las Indias y pensadores del siglo XVI. La propuesta historiográfica de Bénat-Tachot camina los intersticios y las conexiones entre dos hitos de la Crónica española de las indias, *Historia general y natural de las Indias* (1535-1547) de Gonzalo Fernández de Oviedo e *Historia general de las Indias* (1552) de Francisco López de Gómara, y la imponente obra *Navigazioni et viaggi* (1550-1559) del diplomático y geógrafo veneciano Giovanni Battista Ramusio. A partir de un meticuloso entramado de experiencias vitales y mecanismos textuales, el estudio arroja luz sobre los vínculos explícitos e implícitos entre historiadores y humanistas de la época. La observación de la triangulación intertextual constituida entre Oviedo, Gómara y Ramusio es un punto de partida para indagar elaboraciones y representaciones discursivas del continente americano.

En una misma línea de estudio historiográfico acerca de la producción ‘entre mundos’ de la primera edad moderna, Blythe Alice Raviola propone una lectura de las *Relazioni Universali* (1591) de Giovanni Botero: su ensayo recorre las secciones de la obra dedicadas a las *alterazioni*, es decir, aquellas etapas de la historia política de un determinado imperio caracterizadas por sucesiones dinásticas turbulentas, por grandes movilizaciones de protesta o por la adquisición de nuevos territorios. El naciente horizonte de la historia global asumida por el pensador piemontés es indagado en el texto de Raviola para analizar la figuración de la América boteariana, en las tensiones entre invasión ibérica y resistencias indígenas, en comparación con otros brotes conflictuales dentro de los imperios europeos en el universo político del siglo XVI.

En la época de la contrarreforma se posiciona el estudio de Ofelia Huamanchumo de la Cuba, cuyos planteamientos socavan imaginarios, implicaciones y paradigmas relacionados con el uso de la expresión lingüística ‘Indias de por acá’ en el discurso italiano entre los siglos XVI y XVII. Analizada en el contexto documental y religioso de la época, la forma expresiva alude a aquellas regiones de Italia y de Europa que vivían una condición de atraso cultural según la perspectiva evangelizadora. La investigación alumbra las significaciones y los usos de la noción de ‘Indias por acá’ escarbando entre una amplia gama de documentos históricos producidos entre América y Europa, en un análisis de su carga discursiva y de su capacidad de reproducción de las nuevas modelaciones del mundo elaboradas en la Europa de la contrarreforma.

La primera etapa del volumen cierra con la investigación de Leonardo García Pabón, cuyo ensayo explora la articulación de la producción literaria del Virreinato del Perú en el siglo XVII en relación con la influencia de la tradición petrarquista y renacentista europea. En este marco, el artículo recolecta y analiza algunas tendencias compartidas entre autores como Diego Dávalos y Figueroa, Diego Mexía de Fernangil, Luis de Ribera, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela para enfocar el papel del influjo cultural europeo en las escuelas literarias de Lima, Potosí y La Paz. A lo largo del texto, se discuten génesis y desarrollo de algunos fundamentos temáticos de la literatura del Virreinato: exilio y migración, relación de pertenencia con la tierra americana, contactos con las sociedades nativas, historia de América.

Espacio y ciudad

De ahí que la magia de la ciudad, si se quiere,
no es otra cosa que la magia de la soledad.
(Sáenz, 1979: 81)

La dimensión del espacio urbano es el objeto de análisis primario de la segunda sección del texto, *Espacio y Ciudad*, conformándose bajo el tejido de dos perspectivas parcialmente asimétricas e indudablemente complementarias. De un lado, la ciudad latinoamericana interpretada como territorio de circulación de saberes y tendencias literarias, textura de mundos inacabados, laboratorio de nuevas identidades culturales, cinematográficas, arquitectónicas: la ciudad una y plural, «espantosamente sorda» (Arlt, 1993: 148) en la multiplicidad de sus voces y lenguas, como lo escribía Roberto Arlt. De otro, la ciudad europea en su alma cosmopolita, caminada, habitada y modelada por la mirada americana, en las literaturas, en las vivencias y en los tránsitos de algunos de los autores memorables del siglo XX, en busca de códigos subjetivos capaces de traducir literariamente la experiencia del contacto con los lenguajes urbanos, a partir de la idea de «la ciudad» como «discurso», «y este discurso es verdaderamente un lenguaje» (Barthes, 1990: 260).

En el marco de este segundo derrotero, Fernanda Haydeé Pavié Santana plantea un estudio de la peculiar construcción literaria de la relación con el entorno urbano italiano en la obra de Gabriela Mistral. A través de una lectura de *Italia caminada por Gabriela*, Pavié Santana explora las trayectorias simbólicas de la experiencia del viaje según la poeta chilena, nobel de literatura en 1945. En la poética de Mistral, la materialización textual de su camino por las ciudades toscanas de Florencia y Siena no se configura como acto de representación, sino como una textura de la escritora con el entorno, en una constitución de su propio mapa simbólico dentro de la geografía de las ciudades italianas. Por medio de la noción de *apropiación de espacios*, Pavié Santana se detiene en una serie de mecanismos discursivos (recado, formación generativa del lenguaje, discurso indirecto) y de recurrencias temáticas (familiar, feminización de los espacios, crítica a la modernidad) dispuestas para definir la inefable experiencia del viaje en su trasposición textual.

Otro espacio urbano italiano protagoniza el siguiente texto, de autoría de Geishel Curiel Martínez: Venecia, ciudad-mundo, lugar de milenarios trueques culturales, objeto de una amplísima gama de representaciones literarias. El análisis de Curiel Martínez compara la *geopoética veneciana* de tres obras latinoamericanas: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *La*

barca o nueva visita a Venecia (1977) de Julio Cortázar y *El relato veneciano de Billie Upward* (1981) de Sergio Pitol. El atento estudio hermenéutico de la representación textual de algunos espacios específicos de la ciudad italiana en las tres obras da cuenta de algunas recurrencias poéticas en las propuestas de Carpentier, Cortázar y Pitol: específicamente, se observa la resignificación de espacios como el cementerio o el hospital de la ciudad en un proceso de exploración viva que permite a los protagonistas de las tres obras, caminadores de Venecia, penetrar en los más recónditos matices de su semántica espacial.

Precisamente es en los pasos italianos de Julio Cortázar de los primeros años cincuenta en donde se adentra el ensayo de Maria Amalia Barchiesi, cuya investigación indaga los imaginarios turísticos y la noción de espíritu del lugar integrados en la poética del escritor argentino trasplantado en París. El enfoque en la intertextualización de algunas obras de Cortázar que tienen como objeto sus viajes a Italia y la perspectiva semiótica adoptada permiten reflexionar sobre formas y significados de la experiencia del turismo a partir de la relación del autor con el espacio urbano. Los relatos acerca de las visitas a Roma y Venecia se filtran por medio de un complejo aparato de estrategias narrativas de construcción textual de la ciudad en su heterogénea multitud de dimensiones simbólicas, analizadas en el ensayo de Barchiesi en consideración del peculiar lugar enunciativo de Cortázar: él de un turista-esteta.

Los dos siguientes ensayos le abren espacio al segundo tipo de texturas urbanas mencionadas, es decir, el estudio de la influencia de algunas corrientes culturales europeas en las tendencias cinematográficas, literarias y arquitectónicas latinoamericanas. El texto de Eduardo Huarag Álvarez entreteje cine y literatura en un estudio que se retiene en la relación entre el cine neorrealista italiano y la literatura neorrealista urbana producida en el Perú de los años Cincuenta. A partir de la producción de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica y Luchino Visconti, Huarag Álvarez sondea la dimensión de intermedialidad de los contactos culturales entre Italia y Perú, escarbando el influjo de temas, estilos, dilemas morales del cine italiano en la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX. La obra de autores como Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congains, hasta llegar a Mario Vargas Llosa, se escudriña en el ensayo para evidenciar una contigüidad representacional enfocada en la marginalidad y en la miseria del espacio urbano, en la configuración de nuevos dilemas morales adherentes a la más estricta contemporaneidad, en el rol protagónico de los niños.

Moviéndose desde un mismo punto de partida, es decir, el cine neorrealista italiano de los años cuarenta, el aporte de Nelly Rajaonarivelo atraviesa su variante transoceánica –el Nuevo Cine Latinoamericano de los años Sesenta– para detenerse en la producción contemporánea del director de cine cubano Fernando Pérez, y particularmente en las películas ambientadas en el espacio urbano de La Habana: *Suite Habana* (2003) y *Últimos días en la Habana* (2016). El ensayo analiza los más recientes brotes del neorrealismo cubano en una clave de contextualización a lo local de ciertas tendencias históricas del cine neorrealista italiano, tales como la dramaturgia de lo cotidiano y la crisis de la imagen-acción, centrándose en las singularidades de la producción de Fernando Pérez y particularmente en los procesos de estetización de la realidad urbana de La Habana.

La misma capital cubana es caminada en el ensayo de Maria Canella, quien cierra la sección atravesando la evolución arquitectónica de La Habana en la época postrevolucionaria, a partir de un estudio de la edificación de las Escuelas Nacionales de Arte. Las ENA fueron concebidas en los años Sesenta por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara y se encargaron de la realización

del proyecto tres jóvenes arquitectos: el cubano Ricardo Porro Hidalgo (1925-2014) y los italianos Vittorio Garatti (1927) y Roberto Gottardi (1927-2017). El texto de Canella recorre la historia de la realización de las ENA y los estudios acerca de su desarrollo, centrándose en la compleja ambición transcultural del gobierno cubano. Además de la formación de un centro internacional de enseñanza artística dedicada al ballet, a la música, a las bellas artes, al arte dramático y a la danza moderna, el proyecto de las ENA ha conllevado una enorme carga simbólica, analizada en el ensayo a partir de los factores simbólicos, metafóricos, los estímulos visuales, objetivos diácticos de un conjunto de Escuelas de dimensión internacional.

Teatro, música y artes plásticas: experiencias intercontinentales

Ya están aquí, ya se levantan sin hablar,
solamente las manos donde las agujas brillantes van y vienen,
y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son
cienpiés son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable de tangos y discursos.
(Cortázar, 2009: 16)

Las texturas son producto de contaminaciones y circulaciones, de voces y performatividades. De ahí que la tercera etapa del libro abarque un extenso abanico de experiencias intercontinentales en los espacios culturales del teatro, de la música, del arte textil. Del tango argentino al *cantautorato* italiano, del sainete criollo a la Tunantada de los valles interandinos peruanos, hasta llegar a la dimensión simbólica de la máquina de coser en el universo literario, la sección absorbe confluencias e itinerarios interoceánicos de géneros teatrales y expresiones artísticas entre-mundos. Abre este camino el ensayo de María Fernanda Martino Ávila, cuyo interés en develar las relaciones ocultas entre la ópera verista italiana y el tango italiano se traduce en un ensayo de alto rigor analítico, donde narrativas, temáticas y significados de las músicas estudiadas permiten acceder a caracteres culturales coyunturales de la experiencia migratoria italiana a la Argentina. La exegesis de las letras demuestra la confluencia de algunas formas tradicionales de la ópera verista, tradicionalmente asociada al universo de la burguesía, en las composiciones del tango rioplatense, es decir, la música de las clases populares bonaerenses.

En el mismo tejido social de las comunidades migrantes de los barrios periféricos de la Buenos Aires de finales de siglo XIX surge el sainete criollo, objeto de la investigación de los siguientes dos ensayos. El trabajo de Almudena Mejías Alonso se detiene en algunos aspectos temáticos y formales del sainete porteño y en su relación con la experiencia migratoria y con el sainete tradicional español. A través del estudio de la obra de Alberto Vacarezza, Mejías Alonso indaga también la influencia en el género teatral argentino de la zarzuela española, enfocándose en el ejemplo de *La revoltosa*. En este marco, el ensayo compara aspectos tales como la representación espacial –de los barrios bajos de Madrid, en un caso, de los arrabales y conventillos de Buenos Aires, en el otro–, la presencia del lenguaje popular (castizo y cocoliche), la música y la trasposición cinematográfica de las obras. En el mismo ámbito temático, el aporte de Yolanda Clemente San Román y Isabel Díez Ménguez apunta a elaborar un catálogo bibliográfico descriptivo con los nombres de los dramaturgos que escribieron sainetes y con las piezas conservadas en las bibliotecas especializadas de Madrid. Paralelamente, el trabajo recopila datos como las coautorías, las formas de transmisión, el marco cronológico y las re-

presentaciones más destacadas de las obras. La investigación de San Román y Díez Ménguez se propone como una ‘labor en curso’: un detallado punto de partida para abrirle espacio a un estudio sistemático en el terreno del teatro rioplatense.

En la vertiente opuesta de la región andina americana, el ensayo de Karín Chirinos Bravo explora el recorrido del violín en la *Tunantada*, una danza-drama típica de la ciudad de Jauja, en las entrañas de las cordilleras peruanas. En la primera parte del texto, Chirinos Bravo rastrea el rol asumido por el instrumento italiano en las culturas y músicas autóctonas peruanas, señalando la centralidad de maestros como Zenobio Dagha o Máximo Damián Huamaní en la apropiación de nuevos significados culturales para el violín. De ahí, el texto enfoca en la experiencia de la *Tunantada*, danza-drama carnavalesca, parodia de los grupos sociales que poblaron el Perú durante el virreinato. En este horizonte, y desde una mirada interdisciplinaria que cruza antropología y semiótica, Chirinos Bravo excava los significados rituales y sociales de la *Tunantada* y del papel del violín, resignificado en su valor sincrético de instrumento propio de la religiosidad andina.

Por su parte, Mauro Novelli propone una textura hilada desde la canción italiana de Paolo Conte, en sus imaginaciones e influencias de América Latina. En la investigación de Novelli se sugiere un estudio de las letras y músicas de Paolo Conte direccionada a definir funciones, técnicas, modalidades de las evocaciones de América Latina en canciones como *Messico e nuvole*, *Alle prese con una verde milonga*, *Aguaplano*, *Sudamerica*, *Il regno del tango*, *La zarzamora*. Más allá de la explícita inspiración rítmica a géneros como el tango, el ensayo analiza las contaminaciones lingüísticas y culturales de las letras, develando formas irónicas y vuelcos de algunos estereotipos tradicionales, los cuales dan como resultado una visión ‘de cabeza’ donde la América Latina se configura como punto de partida frente a la exotización provincia italiana.

Cierra este tercer ciclo el ensayo de Laura Scarabelli, quien evoca el valor simbólico del arte del tejido en el marco de una textura alegórica entre dos obras literarias: *Il sogno della macchina da cucire* (2018) de la escritora italiana Bianca Pitzorno y *Advertencias de uso para una máquina de coser* (2017) de Eugenia Prado Bassi, novelista y diseñadora gráfica chilena. En un análisis que transita metafóricamente el Océano Atlántico, desenvolviéndose entre las dos novelas, el artículo se adentra en las tramas identitarias y femeninas asociadas con la máquina de coser. En esta trayectoria exegética, el estudio arroja luz sobre fisuras y figuraciones de una ambigüedad figurada que se manifiesta en dos dimensiones opuestas: la tradición y la intimidad de la casa, por un lado, y la emancipación física y simbólica, por otro. Así, el territorio del bordado se convierte en espacio de texturas –tanto en la tela como en las palabras– que absorbe inquietudes, evasiones, ansiedades del imaginario femenino.

Vivencias, pensamientos, memorias: trayectorias biográficas y miradas históricas

Texturas son biografías, vivencias e historias entre mundos. La cuarta sección del volumen, la más extensa, recoge una heterogénea variedad de trayectorias, experiencias y vivencias entre América Latina y Europa, en los espacios de la historiografía, de la literatura, de la diplomacia y del activismo social. El primer tramo de esta cuarta etapa se sitúa en el Paraguay, en las primeras décadas del siglo XX. La propuesta de Maria Gabriella Dionisi indaga el impacto de dos intelectuales españoles migrados a Asunción, Rafael Barrett y Viriato Díaz Pérez, en la

sociedad paraguaya de la época. El ensayo ilustra las trayectorias biográficas de Barrett y Díaz Pérez, la influencia de su formación española y las razones de su desplazamiento a Paraguay, para después recorrer el impacto de sus actividades y reflexiones en la generación de un giro fundacional en la historia cultural paraguaya. En este marco, Dionisi explora la labor de los dos intelectuales en sus luchas para posicionar la cuestión social en el debate político, su intervención en el discurso público por medio de periódicos y denuncias de injusticias, en el caso de Barrett, la actividad de la enseñanza y del amparo de la cultura autónoma, en la vivencia de Díaz Pérez.

En la misma época de la actividad de Barrett y Díaz Pérez en Paraguay, en otras latitudes americanas, la Guerra cristera encendía al México postrevolucionario (1926-1929). En este contexto, el ensayo de Federico Sesia ilustra una perspectiva historiográfica interoceánica de los acontecimientos mexicanos: la investigación profundiza la actividad del mundo católico belga en favor de los católicos mexicanos, indagando las razones estructurales de esta intensa campaña intercontinental, entre ellas, la reacción por parte de la juventud católica belga francófona ante la condena de la *Action Française* de Papa Pío XI. El artículo se sustenta en un trabajo de archivo en el *Archives du Monde Catholique* de la Universidad Católica de Louvain-la-Neuve, acompañado de la lectura de los mayores periódicos católicos belgas de la época.

El carácter multifacético y transcontinental de la figura de Juan Ignacio Luca de Tena es el objeto de estudio de Jacopo Turconi, quien enfoca su interés en la actividad del intelectual español en su experiencia como embajador de España en Chile, entre 1939 y 1943. El trabajo de Turconi se apoya en una lectura detallada de las cartas enviadas por Luca de Tena al ministerio de asuntos exteriores de España entre 1941 y 1943, con el objetivo de encuadrar la labor del embajador en todas las complejidades de su personalidad anti-ideológica. El estudio analiza la acción de Juan Ignacio Luca de Tena, explorando, entre otros aspectos, sus relaciones con el Caudillo Franco y con el presidente chileno Aguirre Cerda, su actividad en defensa del régimen español y su impulso al asociacionismo de los connacionales inmigrados a Chile.

En las siguientes páginas, Giovanna Scocozza propone una textura de dos nociones: la de *nonviolenza*, elaborada por Aldo Capitini, y la de Paz del Hombre, propuesta por Eugen Relgis. El ensayo se sumerge en el pensamiento de los dos intelectuales, elaborado entre Italia y Uruguay en el universo teórico de un pacifismo humanitarista. El análisis de textos como *Elementi* de Capitini y *Los principios humanitaristas* de Relgis, en sus distintas reimpressiones, es la herramienta exegética adoptada por Scocozza para estudiar el desarrollo de las ideas del pensador italiano, en su transición del nacionalismo al humanitarismo socialista, y en sus conexiones con el discurso pacifista de Eugen Relgis, filósofo rumano exiliado en Uruguay en 1947. El compromiso para la difusión de principios no-violentos, de un pacifismo integral y suprapolítico son algunos de los temas indagados en un ensayo que reflexiona sobre la misión interoceánica de los intelectuales en defensa del pacifismo.

La circulación de ideas entre intelectuales es el espacio de análisis abarcado por Laura Fotia, quien se detiene en el papel de los institutos culturales en la Argentina de la primera mitad del siglo XX, y particularmente durante los años Treinta. Específicamente, el trabajo intenta arrojar luz sobre tres aspectos: de un lado, la capacidad de los institutos culturales de configurarse como espacio de intercambio entre intelectuales y académicos de varios países, de otro, el papel efectivo de dichos institutos en las políticas culturales argentinas, estadounidenses e italianas de la época; finalmente, la reacción social y cultural de la Argentina de la época a la

propaganda extranjera de la época, en una etapa crucial para la conformación de la ideología peronista. Por tanto, el ensayo se estructura entre el análisis de las estrategias de política cultural (estadounidense y europea) y la recepción no pasiva y conflictual de las propuestas extranjeras.

La investigación de Claudia Borri nos proyecta entre los montes patagónicos, tras las huellas de la expedición a Torres del Paine organizada por el alpinista italiano Guido Monzino en 1957. El ensayo examina el valor histórico-político de la empresa de Monzino, en un detallado estudio de sus precursores en la exploración de la región de Punta Arenas, de la generación y del desarrollo de la expedición y de su impacto de en el contexto sociopolítico de llegada. El éxito de la expedición, llevada a cabo por un grupo de expertos guías del Valle de Aosta, así como las sucesivas donaciones de tierra realizadas por Monzino, permitieron fortalecer las relaciones diplomáticas entre Italia y Chile. De otro lado, la empresa exacerbó los conflictos político-territoriales entre Chile y Argentina. En este orden de ideas, el estudio de Borri intenta desenredar las complejas dinámicas de la dimensión diplomática internacional vinculada con la empresa patagónica de Monzino.

Como parte final de esta cuarta etapa del volumen, el ensayo de Simone Ferrari se adentra en el carácter intercultural de los procesos contemporáneos de resistencia del pueblo indígena nasa, en el suroccidente colombiano. El artículo profundiza el pensamiento y la acción del sacerdote indígena Álvaro Ulcué Chocué y del Misionero de la Consolata Ezio Roattino, analizando la relevancia de sus figuras en el desarrollo de una perspectiva inter-local de la lucha nasa para la recuperación de tierras ancestrales y para la defensa de la autonomía de los saberes tradicionales. La labor de los dos sacerdotes se analiza en su papel de identidades de ida y regreso, según la categorización del historiador chileno José Bengoa: tanto Ulcué Chocué como Roattino escriben y trabajan desde la perspectiva de la Teología de la liberación, en un horizonte sincrético que sobrepasa el ámbito espiritual para consolidarse en el espacio social de la resistencia no violenta del pueblo nasa y en el espacio cultural de las epistemologías andinas. En el costado occidental de las cordilleras colombianas se concluyen estas primeras cuatro etapas del volumen, cuya ambición de reunir miradas interdisciplinarias sobre las experiencias culturales de los contactos transatlánticos dejará espacio, en las siguientes secciones, a un archivo interoceánico más sólidamente literario.

Bibliografía

- ARLT, R., [1926] 1993. *El Juguete Rabioso*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- BARTHES, R., 1990. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- CORTÁZAR, J., 2009. *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.
- LEÓN PORTILLA, M., 1971. *Visión de los Vencidos*, México, UNAM.
- SAENZ, J., 1979. *Imágenes Paceñas - Lugares y personas de la ciudad*, La Paz, Difusión.

MARIA AMALIA BARCHIESI

Università di Macerata

Del imaginario turístico al espíritu del lugar. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia

Julio Cortázar y el turismo

El imaginario turístico, junto a las tipologías textuales que lo sustentan, han sido un intertexto fundamental que, en primer lugar, ha forjado en la obra literaria de Julio Cortázar una idiosincrática 'poética de la mirada' que traduce la búsqueda del *genius loci* de las ciudades que visitó este escritor entre los años 1950-1954, en sus viajes culturales a Italia, siguiendo la tradición de los viajes de grandes literatos, a partir del *Grand Tour*, a este país. En segundo lugar, su rechazo o la atribución de nuevos significados a ciertas formas del discurso turístico, rastreables en sus escritos, lo llevaron a valorizar en su obra un tiempo 'estético', en contraposición con el tiempo del consumo turístico de las ciudades o sitios de interés artístico que visitó en Italia.

En el presente trabajo nos detendremos, por lo tanto, a analizar desde una perspectiva semiótica, algunos de los más significativos procedimientos de intertextualización de dicho imaginario en aquellos textos vinculados con los viajes que realizó el escritor argentino en Italia en el periodo mencionado.

Cortázar, que había hecho un viaje casi turístico a Europa en 1950, en 1951 obtiene 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, amigo con el cual podía desplegar su vertiente artística e incondicional devoción por el arte, como el pintor Etienne 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)

Deseo que se cumple en 1953, al viajar a este país por segunda vez, junto a su primera esposa, para conocer a fondo su arte y permanecer allí por casi un año desde septiembre de 1953 hasta septiembre de 1954:

[...] 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 Via del Babuino, en el Pincio y en el Campidoglio, de los que me acuerdo con una ternura constante). (165)

Sus trayectos por la ciudad coincidirán literariamente y culturalmente con la figura baudelairiana y benjaminiana del *flâneur* que descubre el imaginario de una ciudad en la cual transcurrir la mayor parte de su tiempo libre. Es decir, lejos de una condición turística que Julio Cortázar tanto detestaba, y que le permitió cumplir en tranquilidad con su proyecto de traducción al español de las obras en prosa de Edgar Allan Poe, un encargo de la Universidad de Puerto Rico, que lo tendría ocupado por un año.

A su arribo, Cortázar vuelve a *Piazza di Spagna*, la describe desde lo alto de la escalera de *Santa Trinità dei Monti*, adoptando una visión a ‘vuelo de pájaro’, una mirada panorámica tradicional: «yo que adoro ese rincón por la razón keatsiana que tú sabes me siento feliz» (Cortázar, 2010: 176). Cuenta al amigo sus paseos ‘pictóricos’ por la ciudad: «el ocre de la ciudad nos fascina, ayer los foros estaban prodigiosos al caer la tarde, y por todos lados las torres románicas, los campaniles, y las canciones porque aquí los ragazzi cantan a destripase desde las seis de la mañana» (177); «Qué linda es Roma, toda amarilla, todo ocre, toda llena de techos cuadrados con una puntita que apenas sobresale en el medio... y de repente en un viaje cualquiera te encontrás con montones de gatos y te das cuenta de que Roma es también un gran gato amarillo, que de día anda despacito disfrazado de Tíber y de noche se enrosca y duerme y es el Coliseo» (180).

En ese primer día de septiembre de 1953, hospedados en el albergo Pellicioni, en las cercanías de una moderna estación Termini, recién inaugurada, y de una de las más importantes iglesias de Roma, *Santa Maria Maggiore*, recorren tradicionalmente la ciudad para ver rápidamente sus *markers* (Mac Cannell, 1976), sus monumentos más importantes y representativos turísticamente, entre ellos, las fuentes de Roma que Cortázar incluirá en *Historias de cronopios y de famas* (Cortázar, [1962] 2004), en *Instrucciones para matar hormigas en Roma* (25-26), relato en el que literalmente traza sobre una Roma estandarizada su vagar azaroso, en búsqueda de contactos imprevistos, de experiencias de revelaciones inesperadas, en contraposición con el ritmo reglado del imaginario turístico; buscando deconstruir con su literatura la imagen de un observador-turista ‘hembra’ en el interior de un recorrido que lo prevé, regula sus comportamientos y guía sus pasos.

Los Cortázar visitan, asimismo, una infinidad de museos, primero en Roma, y luego en diferentes ciudades de arte italianas, son los museos más representativos de la cultura occidental, es decir, estructurados sobre la ideología de la visibilidad, cuyo paradigma central es la visión, como así también la adquisición del saber. Dichos museos constituyen el lugar donde se entrega a un enunciatario implícito una propuesta de sentido articulada bajo el triple parámetro

de recorrido, orientación y orden (Zunzunegui, 2003). Como veremos, sobre dicha sintaxis Cortázar delinearé la suya, signada por un tiempo diferente.

Los museos o sitios de interés artístico, como la ‘ciudad-museo’ Roma, contienen «semióforos» (Pomian, 1978: 350), es decir, objetos o monumentos densos de significado, que representan lo ‘invisible’, expuestos a la contemplación del visitante o del turista; estos, además, siempre cuentan, con un universo de géneros textuales: folletos, plantas, mapas con recorridos e instrucciones sobre cómo desplazarse en dichos espacios. Algunos de los relatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962), que Cortázar en parte concibió en su estadía en Roma, se inspiran lúdica y, a veces, paródicamente, en textos turísticos que abundan en sitios como Roma u otras localidades europeas, los cuales responden a una «mecanización» y «estereotipación» del desplazamiento turístico (Leed, 1995). Géneros textuales que interactuando entre sí (intertextualidad) y con o en el mundo, contribuyen a determinarlo, proponiendo una valorización en su plano discursivo de sitios de interés artístico ‘turistizados’ o *markers* (Finocchi, 2013).

El rechazo hacia el discurso turístico será para Cortázar una constante en toda su obra. A saber, la serie de poemas que forman parte de *Grèce Grecia Greece 59*, publicado en *Salvo el crepúsculo* (Cortázar, [1984] 2005), que escribió en tres idiomas: español, francés e inglés, es, como oportunamente sintetiza Rosalba Campra, la «meditación sobre el aniquilamiento de los dioses y los héroes del pasado» (Campra, 2005: 29); la imagen estereotipada de Grecia, culpable de dicha destrucción, se cristaliza en el empleo del inglés que reproduce las obstinadas frases hechas de los turistas y la voz del guía: «Máscara de isla, hueco tambor quemándose. No te vayas viajero Reconóceme encuéntrame. *I was gold, a randiant King, golden Apollo!*» (Cortázar, 2005: 213). Las consideraciones sobre un turismo espurio se explicitan en el pensamiento de un ‘yo’ poético interior, ante el sarcófago de Alejandro Magno en el Museo Arqueológico de Estambul, interioridad que la interferencia del ruido turístico socava torpemente:

Alejandro, oh zarpazo de miel esto que llamo
casualidad o Thomas Cook, este turismo
traía al sarcófago desde un siempre obstinado
para que tras un vidrio de museo (cameras not allowed)
tu cráneo apócrifo (why, sir, it is genuine!)
el ataúd donde enterraron un vago reyezuelo que se obstina en llamarse por tu
nombre. (209)

Julio Cortázar es un atento observador del ‘hacer’ turístico. Dann (1996), en un detallado estudio sobre el discurso turístico, explica sus diferentes propiedades técnico-lingüísticas. Un recurso (*keying*) peculiar en este tipo de lenguaje es el empleo de términos que avalan la idea de autenticidad, un concepto clave que todo turista quiere encontrar en sus viajes: lo que se visita tiene que ser –por lo menos aparentemente– real, verdadero; idea que queda representada en las palabras ‘genuino’, ‘histórico’, ‘verdadero’ de las descripciones de todo producto turístico, precisamente como la frase en inglés que incluye en su poesía *Grèce Grecia Greece 59*: «Why, sir, it is genuine».

Otra propiedad identificada por Dann es el uso de la tautología (*tautology*). El discurso turístico puede ejercer un control social, llegando incluso a convertir el viaje turístico en una experiencia sin libertad y sin que el turista sea consciente de ello, confirmando así el discurso que

lo ha persuadido a viajar. Todo lenguaje turístico tiende a dirigir las expectativas, a influenciar las percepciones, y a crear un escenario prefijado para el turista. El relato de Cortázar incluido en el volumen de cuentos *Alguien que anda por ahí* (Cortázar, [1977] 2004), *La barca o Nueva visita a Venecia* (567-605), que escribe, como aclara en la primera página del cuento, en 1954, durante su segundo periplo por Italia, cuando alojaba en la *Pensione dei Dogi*, en una Venecia asilada por el turismo de masa, representa a sus personajes circulando prisioneros en el reglado y banal flujo de un viaje turístico por Italia. Como afirma Fabris (2004), el consumidor turístico no percibe su consumo como un hecho extraordinario sino como un comportamiento normal de su propia existencia. *La barca* ilustra precisamente dicha condición: «En lo inmediato y exterior, Valentina lloraba por lo precario del encuentro, Adriano seguiría su camino, unos días más tarde, no volverán a encontrarse porque el episodio entraba en un vulgar calendario de vacaciones, un marco de hoteles, y cócteles y frases rituales» (Cortázar 2004: 572).

Los textos turísticos, en particular, las ‘instrucciones’, consisten en sutiles formas textuales de intimidación (Courtés y Greimas, 2006: 251-253), cuyo ejemplo típico son las «instrucciones para el uso» redactadas *ad infinitum* en los itinerarios turísticos (Marin, 2001: 77). El célebre *Instrucciones para subir una escalera* (Cortázar, 2004: 27-28) es la parodia, como explica el mismo Cortázar en una carta –dato ya citado abundantemente en diferentes estudios críticos sobre su obra–, de un cuadernillo celeste que daba instrucciones a los peregrinos para subir la escalera del Santuario adyacente a la Basílica de *San Giovanni in Laterano* en Roma, en la cual se conservan los 28 escalones de la *Scala Santa*, la escalera que Jesús tuvo que subir dos veces el día en el que murió, y que hizo transportar –tal vez ‘fantásticamente’ para Cortázar– Santa Helena, madre del emperador Constantino, del Palacio de Poncio Pilatos, en Jerusalén, a Roma.

En el mismo volumen de cuentos, se cita nuevamente el discurso turístico. *Instrucciones para matar hormigas en Roma* nace de otra tipología textual turística: los dispositivos cartográficos de una ciudad. Tanto las plantas como los mapas son complejas tramas de formas de expresión y de contenido (Marin, 2001: 79), que en el cuento de Cortázar se materializan en la alusión a un sencillo mapa de Roma de consumo turístico, sobre el que se enuncia iconográficamente, mediante el trazado de un lápiz azul, un recorrido alternativo y fantástico, ya que su cometido es evitar una posible invasión de hormigas en la antigua red romana de acueductos que alimentan subterráneamente las célebres fuentes de la ciudad, a las cuales alude en una carta dirigida al matrimonio Jonquières: «Roma está chorreando verano, el Tritone se echa agua por el pecho como un loco, la fontana de Trevi (donde caerán moneditas para ti y María) reluce como un combate de osos polares y en Piazza Navona la fuente del Bernini sigue sosteniendo su feísmo obelisco» (Cortázar, 2010: 183). Esta red de fuentes, que conforma la «vida secreta» de la ciudad, confluye en «la plaza central donde palpita el tambor de vidrio líquido, la raíz de copas pálidas, el caballo profundo» (Cortázar, 2004: 26). El trayecto que esboza en *Instrucciones para matar hormigas en Roma* consiste, pues, en buscar ese «corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas» (25). El punto de partida, será un mapa de la ciudad:

Primero buscaremos la orientación de las fuentes [de Roma], lo cual es fácil porque en los mapas de colores, en las plantas monumentales, las fuentes tienen también surtidores y cascadas color celeste, solamente hay que buscarlas bien y envolverlas en un recinto de lápiz azul, no de rojo, pues un buen mapa de Roma es rojo como Roma. Sobre el rojo de Roma el lápiz azul marcará un

recinto violeta alrededor de cada fuente, y ahora estamos seguros de que las tenemos a todas y que conocemos el follaje de las aguas. Más difícil, más recogido y sigiloso es el menester de horadar la piedra opaca bajo la cual serpentean las venas de mercurio, entender a fuerza de paciencia la cifra de cada fuente, guardar en noches de luna penetrante una vigilia enamorada junto a los vasos imperiales, hasta que de tanto susurro verde, de tanto gorgotear como de flores, vayan naciendo las direcciones, las confluencias, *las otras calles*, las vivas. Y sin dormir seguirlas, con varas de avellano en forma de horqueta, de triángulo, con dos varillas en cada mano, con una sola sostenida entre los dedos flojos, pero todo esto invisible a los carabineros y a la población amablemente recelosa, andar por el Quirinal, subir al Campidoglio, correr a gritos por el Pincio, aterrar con una aparición inmóvil como un globo de fuego el orden de la Piazza della Essedra, y así extraer de los sordos metales del suelo la nomenclatura de los ríos subterráneos. Y no pedir ayuda a nadie, nunca. (25-26)

El itinerario subterráneo y horizontal cortazariano excava la superficie bidimensional del mapa de colores de Roma, con su poder deóntico (relacionado con la dimensión del *deber-hacer* turístico). En el cuento se reconstruye la representación cartográfica, convirtiendo la planta tradicional de la metrópoli en escenario de la performance de una narración embragada; deconstrucción lúdica que se lleva a cabo en el nivel icónico-visual con el que cuenta todo mapa, en el que prevalece lo cromático («cascadas color celeste»; «un buen mapa de Roma es de color rojo»), al cual se añaden nuevas materias de expresión y formas de color (Marin, 2001: 78) («sobre el rojo de Roma el lápiz azul marcará un recinto violeta alrededor de cada fuente»). De esta manera, Cortázar trastoca sutilmente la enunciación y la mirada que yacen implícitas¹ en el mapa turístico de Roma, introduciendo la propia, la de un explorador en movimiento que franquea espacios e itinerarios, para que «vayan naciendo las direcciones, las confluencias, *las otras calles*, las vivas» (Cortázar, 2004: 26), colocándose así fuera de la 'Ley del lugar' (Marin, 2001: 84), imaginando itinerarios ficticios y 'vivos' de la ciudad que desbaratan su reproducción oficial, pues, como sostiene el semiótico Louis Marin, dicha operación puede traer a la luz los presupuestos implícitos sobre los cuales se funda y se articula un discurso sobre la ciudad (78).

Dichos presupuestos se explicitan, asimismo, en el nivel semántico-retórico del relato, al dar vida Cortázar a metáforas 'muertas', pertenecientes al universo semántico del discurso urbano, que resemantizará obedeciendo a una suerte de nuevo «*embodiment*» lingüístico (o proceso de 'corporeización')² (Johnson, 1987; Lakoff y Johnson, 1999), que le dicta su propio cuerpo, es decir, sus experiencias y percepciones sensoriomotoras en el hábitat romano en que se halla inmerso, y que parece conocer como si fuera la palma de su mano; un proceso de encarnación sensorio-corporal en los mismos materiales y elementos que conforman la ciudad de Roma: mármol, agua, vidrio, metales. Para ello recupera la combinación metafórica 'cuerpo-ciudad' de un campo semántico-metafórico urbano, del cual habla Richard Sennett

¹ Para Louis Marin, el mapa, lejos de ser un texto neutro, contiene la descripción visual de un lugar, la visión- enunciación de quien lo ha ideado (Marin, 2009). En otras palabras, su enunciatador toma la palabra en primera persona, focalizando la mirada del lector en los elementos fundamentales de la vista, como el uso de trazados o líneas.

² La conciencia experimenta en y a través del cuerpo. Lakoff y Johnson (1999) aplican en este sentido la noción de *embodiment* tanto a una teoría más general del desarrollo cognitivo, como a la teoría de la metáfora conceptual.

en su libro *Carne y piedra. El cuerpo en la ciudad occidental* (1997). Ya a fines del siglo XIX, precisa Sennett, a partir de la teoría expuesta por el físico Harvey en *De motu cordis* (1628), según la cual el mecanismo de la circulación sanguínea es lo que permite al cuerpo de crecer y mantenerse sano. Esta nueva comprensión del cuerpo humano, revelándose revolucionaria, modificó no solo la medicina sino otros campos como la planificación urbanística. Para describir las calles los proyectistas hablaban metafóricamente de venas y arterias, términos presentes en las siguientes frases del cuento de Cortázar: «Habría que encontrar el corazón que hace latir las fuentes para precaverlo de las hormigas»; «donde palpita el tambor de vidrio líquido»; «Después se irá viendo cómo en esta mano de mármol desollado las venas vagan armoniosas, por placer de aguas, por artificio de juego» (2004: 26).

Cabe mencionar otra operación cortazariana similar, en este caso orientada a la deconstrucción de la 'mirada turística'. Todo discurso turístico forma parte, como sostiene Dann, de un proceso en el cual el mensaje se anticipa a la mirada del turista (1996: 21). Una serie de textos: folletos, guías turísticas, carteles callejeros, paneles de información, orientan, guían su mirada (Bruculeri, 2009: 12). Pero Cortázar diseña otro tipo de mirada en la narración de sus vagabundeos por París:

Sigo mirando. Mirando. No me cansaré nunca de mirar aquí. Observo que los argentinos que llegan andan por las calles mirando solo de frente, como en B.A. ni hacia arriba ni a los costados. Se pierden todos los increíbles zaguanes, las entradas misteriosas que dan a jardines viejos, con fuentes o estatuas, los patios de hace tras siglos, intactos... (Cortázar, 2010: 139)

Cuando viaja a Italia por primera vez, visita la tumba de John Keats. En uno de sus interludios biográficos, que incluye precisamente en su ensayo *Imagen de John Keats* (1996), describe su trayecto por las calles de Roma desde *Piazza Spagna*, en la cual había vivido el poeta inglés, hasta su tumba, ubicada en el *Cimitero Accatolico*. Proporciona al lector una lectura experta, en lo que se refiere a juegos ópticos de perspectiva y la arquitectura de dicha ciudad, la 'tensión' de su mirada capta la profundidad del lugar transitado, su gramática espacial, sus categorías topológicas, que expresan la discontinuidad (Volli, 2005: 14) del paisaje metropolitano romano entre lo cerrado, la saturación por la acumulación de monumentos, y lo abierto, en sus líneas de fuga, en las cuales la visión finalmente puede circular ya libre. Lectura que, a su vez, produce en el enunciador-observador un efecto pathémico-eufórico, pues la felicidad se posa sobre lo observado dejando sus huellas en el empleo reiterado del epíteto 'feliz'. Un retrato de la ciudad, en el cual predomina plásticamente la luz, a la manera de las descripciones de un viaje romántico-goethiano, cuyo efecto de sentido es el de la circulación de la luz en el paisaje urbano representado literariamente (Giannitrapani, 2010: 112):

Termino este capítulo en la tarde del 3 de febrero. Hace un año, día por día, llegué a la tumba de John en Roma. Era una mañana fría y luminosa, con la dura claridad que el invierno presta al sol. Andar por Roma mordiendo manzanas, entrando en los portales y los zaguanes para espiar lo que no ve el turista,

volviendo.

Para ir al cementerio seguí la Via del Mare. Ah perspectivas, ciudad de fugas armoniosas. (Roma, saturación extrema de monumentos, ruinas y edificios, se resuelve en una incesante fuga de espacio, de libertad para ver hasta el fondo de las calles...) Y me acuerdo: el teatro de Marcelo, las columnas del templo de Apolo Sosiano, y la isla Tiberina,

toda luz y gente,

rebrillar de pez trattorias

y san Bartolomé

con su pescador que echaba la red al Tíber

el Tíber el Tíber el Tíber

sucio feliz repleto de cadáveres

gusano calavera Locusta-tíber,

gato amarillo.

El rápido templo de Mater Matuta (debió de ser más hondo)

y el honguito feliz del templo de Vesta

Enfrente, el arco de Jano, grueso y áspero, ocultando la misteriosa maravilla de San Giorgio in Velabro.

Después Santa Maria in Cosmedin, su horrible vieja cancerbera, frío y moho –Subida por la Via della Greca, la Via del Circo Máximo, el claro piazzale de Rómulo y Remo, Santa Sabina y su puerta del siglo V, donde en uno de los paneles se alza el carro del profeta con un ritmo perfecto...

(Déjame contarle, andar de nuevo. Venía de tu casa en la Piazza di Spagna, iba a tu tumba.)

Entonces bajé lentamente por la Via de San Anselmo. A mediodía, llena de sol, viraba como una música lenta, conduciéndome sin esfuerzo; me dejaba ir, mirando las villas, los muros rosa

(en Italia el color del reposo es el rosa)

hasta bajar al tráfico y el ruido, y de golpe la horrenda

pirámide de Cayo Cestio, el cementerio,
el término del viaje para los dos. Y arriba el sol, absurdo. (1996: 209-210)

Tiempo turístico, tiempo estético

El semiótico Eric Landowski (1996) clasifica a los viajeros y turistas de acuerdo a sus «forma de vida», concepto indispensable a la hora de explicar aquellos casos en los que el *homo viator* varía algún elemento de la organización turística estereotipada y convencional para definir su propio modo de definir el viaje. Landowski, analizando las figuras del viajero que se pueden extraer de algunos textos literarios, deduce que el viaje puede entenderse como una relación entre el sujeto y un espacio diferente del habitual, en el cual el espacio y el tiempo no se deben interpretar como datos referenciales, sino como objetos semióticos, construcciones a través de las cuales, los sujetos atribuyen sentido a su existencia. El espacio y el tiempo son el producto de la competencia específica de los sujetos que para reconocerse y construirse como tales, tienen que construir la dimensión temporal de su devenir y el marco espacial de su presencia. También Landowski explora las diferentes modalidades de la presencia real del turista en el *hic et nunc* del lugar, a partir de la categoría de junción con el objeto del valor deseado. De su análisis surgen cuatro tipologías de viajero: el esteta, el turista, el etnólogo y el hombre de acción (Bruculeri, 2009: 68-71).

Detengámonos en el viajero-esteta, categoría a la cual pertenecía Julio Cortázar. El esteta se encuentra en relación de conjunción con el 'aquí' del lugar, ya sea esperándolo o mirándolo con disponibilidad y apertura. Involucrado en una relación que se podría definir sensual o sentimental, es un esteta que se apropia del nuevo espacio-tiempo para sumergirse en él (71).

En el cuento ya citado *La barca o Nueva visita a Venecia*, Cortázar divide las aguas, entre un 'tiempo turístico' y un 'tiempo estético': «El turismo juega con sus adeptos, los inserta en una temporalidad engañosa» (2004: 567). En otro pasaje, leemos:

Entraba un grupo de turistas norteamericanos, precedidos por la voz nasal del guía. Los separaron sus caras vacuamente ávidas, falsamente interesadas en la pintura, que olvidarían una hora después, entre spaghetti y vino de los Castelli romani. También venía Dora hojeando su guía, perdida porque no le coincidían los números del catálogo con los cuadros colgados. (574)

Uno de los personajes del cuento, Adriano, un turista chileno de paseo por Italia, enamorado de Valentina, una viajera argentina, coincide con la tipología del viajero esteta de «entusiasmos pictóricos». Dice a Valentina «[...] tu tiempo es del Cook, aunque pretendas llenarlo de metafísica. El mío en cambio lo decide mi capricho, mi placer, los horarios de trenes que prefiero o rechazo» (576).

Así también, como sostiene Santos Zunzunegui (2003) en un estudio semiótico sobre los espacios museísticos y sus temporalidades implícitas, la visita de un museo impone su 'tiempo':

Un museo construye un tiempo del relato, es decir una temporalidad del recorrido que viene a superponerse al tiempo de la historia relatada (la tempora-

lidad de lo representado), *un tempus interruptus* a través de la punción de una serie de “instantáneas” (las obras) que permiten su reconstrucción lacunar), tiempo recorrible sin discontinuidades.

Paradójicamente este *tempus interruptus* de la historia se presenta como tiempo del relato “recorrible”, sin discontinuidades. (71)

Pero Cortázar traza su rayuela, como comenta en sus cartas, sobre los museos que visita apasionadamente desde su llegada a Europa: el *Louvre*, el *British Museum*, los Museos del Vaticano, *Galleria degli Uffizi*, el *Bargello* de Florencia, y tantos otros, dilatando su tiempo del relato con prolongados paseos, imponiéndoles otro tiempo de lectura, suspendiendo hiperbólicamente sus tiempos implícitos: «Estoy en la quinta sala egipcia del primer piso. Ayer estuve tanto tiempo mirando los anillos de Ramsés II » (Cortázar, 2010: 110); «Sigo estudiando paso a paso nuestro Louvre y ando por el friso de los arqueros de la Apadama» (116); «Es imposible tener visitas con los pintores como se las tiene en un despacho. No se puede ver a las diez a Fra Angelico, a las once a Masaccio y a las tres a Paolo Uccello. Precisamente estos 4 meses (ya!) de Roma me prueban como una visión se ajusta y afina cuando se le da *su* tiempo, que no es el turístico» (204).

En la narrativa de Cortázar, si empleamos la terminología de Michel de Certeau (1990), hay un espacio estratégico, calculado, reglado, que un consumo táctico logra conquistar. Así lo ilustran algunos episodios en *62 modelo para armar* (1968), ambientados en un museo de Londres, probable metáfora de la *National Gallery*, que Cortázar visitó en innumerables ocasiones. Al personaje Marrast, alter ego de Cortázar, visitante de museos «lo habían tenido por chiflado porque se quedaba interminablemente delante del retrato del doctor Daniel Lysons y casi no miraba el *Te rerioa* de Gauguin» (Cortázar, 1995: 31). En la misma novela, arremete contra el lenguaje descriptivo y explicativo con función pedagógica de los museos: «el retrato de mujer con su cartel *Retrato de mujer*, la mesa y las manzanas con su cartel *Naturaleza muerta con manzanas*, y ahora según las últimas noticias de Polanco y de Marrast, la imagen de un médico sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberosis*» (67).

Genius Loci

La cultura occidental, a partir de Descartes, ha imaginado los lugares de la tierra como si estuvieran ubicados en un espacio geométrico, no subjetivo, haciendo que la representación misma sea un criterio de conocimiento. Cortázar nos lleva a imaginar un mundo no mapado, que se encuentra fuera de las coordenadas geométricas y geográficas que nos permiten inmediatamente ubicar y ubicarnos fuera de las formas abstractas de pensamiento que atribuimos a la existencia de los lugares, puntos cardinales, latitudes, etc. Cortázar en sus cartas y en pasajes autográficos de sus ensayos, cuentos y novelas, retoma, en calidad de eximio lector, la tradición de las narraciones más o menos imaginarias de lugares: el mito, la literatura, la historia, las fantasías o imaginarios de las antiguas culturas, en las que prevalecía un criterio relacional que veía al ser humano vincularse con la ‘sacralidad’ de estos lugares, captando en ellos una espacialidad indeleble. Dichas culturas llamaban a estos lugares sagrados *genius loci*.

En los desplazamientos reales de Julio Cortázar, que luego verterá en sus poesías y narraciones, a veces como síntesis de un conjunto de ellos, como en ‘la ciudad’ de su compleja no-

vela 62 *modelo para armar*, en la cual narra el encuentro con un *genius loci* siempre diferente, describe esa secreta belleza que se manifiesta a quien, como él, busca incansablemente una intuición al alcance del esteta. Así describe Siena, en *Imagen de John Keats*:

Siena es callada (toda Italia es callada, los conceptos baedeker confunden turismo de mercado con la verdad del sitio puro) y me placía incorporarme a esa luz silenciosa, mirando por entre mis rodillas la casa de la santa, oyendo todavía en la memoria el cloqueo de Fonte Branda. Entonces, por encima de mí, desde una ventana, la voz de una muchacha empezó a dibujar (decirlo de otro modo sería cobarde) una canzonetta a la vez tierna y viva, donde la palabra primavera brincaba como un conejo. En la calle vacía, la voz era de pronto parte del sol y de la santa, Siena cantaba su presente como para probarme un contacto con lo ido, con eso que yo perseguía casi desesperado por la Toscana. (Cortázar, 1996: 48)

Se advierte en este pasaje una operación de carácter intertextual, que recupera el concepto de ‘epifanía’ de la tradición anglosajona, presente, a saber, en un ensayo sobre el Renacimiento de Walter Pater (1839-1894) que según precisa Umberto Eco en su estudio sobre la narrativa joyceana, *Le poetiche di Joyce* (1994), tanto influyó en la cultura inglesa hacia mitades del siglo XIX y comienzos del XX (44). Pater, agrega Eco, analiza el proceso de ‘epifanización’ de lo real, que consiste en un fluir escurridizo, en la suma de fuerzas y elementos que acaecen para luego ir poco a poco desvaneciéndose. A cada momento una perfección formal aparece en una mano o en un rostro; alguna tonalidad en las colinas o en el mar es más exquisita que las demás: cualquier estado pasional o de visión o de excitación intelectual será irresistiblemente real y atractivo solo en ese momento, para luego disiparse, pero gracias al cual la vida adquirirá un valor; la finalidad del procedimiento, será pues, según Eco, la captación de la experiencia de un instante huidizo y exquisito (44-45).

Julio Cortázar, como John Keats, logra en sus momentos de gracia descubrir el alma profunda de cada lugar y expresarla mediante las palabras, a través del discurso literario. Epifanía del lenguaje que eleva lo percibido del lugar, la ‘proprioceptividad’, a la dimensión estético-literaria.

Por otra parte, la percepción de Cortázar del entorno artístico europeo, ya sea una ciudad, un museo, un parque, un monumento, no es nunca transparente, pues entran en juego múltiples referencias intertextuales, representaciones, huellas de miradas y de narraciones ajenas, ya sea las procedentes de sus innumerables lecturas o las experiencias de sus amigos que orientan su mirada o le sugieren sitios. Vestigios verbales, manchas de luz y sombras, matices que había acogido, entre recuerdo individual y enciclopedia colectiva. Cada lugar visitado es el fruto de numerosos encuentros y narraciones estratificados en su memoria es, además, lo que ha sobrevivido al cambio, una belleza secreta que se manifiesta a quien la busca: una intuición. Comenta su primer viaje a Italia a su amigo Fredi Guthmann:

Fredi, Venecia era lo que usted me anunció en una carta: la vieja cortesana que me ofrece un ramo de violetas marchitas [...] Durante todo el viaje tuve la obsesión de las miradas anteriores. Decirme “Este Carpaccio –¡qué pintor Fredi!– lo miraron ellos antes de marcharse”. O quedarme delante de un viejo Palazzo y decir. Byron miró, quizás tocó estas piedras. Y en Pisa andando junto

al Arno, me parecía ver el pelo suelto de Shelly, su risa aguda. Y cuando fui al cementerio protestante en Roma, y me detuve ante la tumba de Keats, y pensé en todos los que lo hicieron (imagino que también Usted, y me pareció que Europa es eso: un lugar donde se encuentran indeciblemente las miradas de los seres que merecen vivir. (Cortázar, 2000: 253)

El escritor argentino no está solo cuando viaja por Italia, la historia de múltiples miradas sobre sus distintas ciudades ahora le pertenece, la lleva consigo, íntimamente. Su mirada es, de hecho, intertextual, coincide con las de varios textos a través de los cuales la mente y la imaginación pueden desplazar al espacio real. Disfruta intertextualmente de Italia, ciudad donde se hallan depositados procesos literarios, epistémicos, culturales, históricos, estéticos. En otra misiva, que dirige nuevamente a Guthmann, fechada en marzo de 1954, ahora en su segundo viaje a dicho país, y de regreso en Asís, se propone descifrar la fórmula secreta del *genius loci* de la célebre ciudad umbra. En este sentido arte y literatura se conjugan para encontrar y evocar el ‘espíritu del lugar’, nos cuenta los sitios cómo eran o como podrían volver a ser, describe albas y crepúsculos que conducen a los numerosos testimonios sobre los cuales se ha ido construyendo su propio viaje en el tiempo y el espacio.

No creo que haya una relación directa con Asís, su paisaje estupendo o su pintura (¡Giotto, qué bárbaro!). Debe existir alguna analogía más secreta, más escondida. Es muy rara la impresión que me ha causado hoy Asís. Hace 4 años que estuve aquí y no me gustó. [...] apenas pisé la plaza y vi a Santa Clara con su increíble arc-boutant a la izquierda, sentí un goce, una delicia inacabable. Una cosa tras otra me lo fueron confirmando: el color rosa de todo Asís, las increíbles pinturas de la Basílica (Pietro Lorenzetti, Simone Martín, Cimabue...), y después el Duomo, la Rocca Maggiore (¡qué estupenda la ruina feudal en lo alto!), y finalmente un atardecer prodigioso con nubes rojas y ríos de luz cayendo sobre el valle. [...] Comprendí que ninguna impresión estética vale por sí misma, sino que es producto determinado por mil razones y circunstancias momentáneas. (2000: 283)

Ahora bien, a modo de conclusión, es posible advertir en las páginas examinadas la incesante búsqueda de un argentino trasplantado en París del aura benjaminiana del arte y la belleza, en sus múltiples manifestaciones, de un país que fue una meta anhelada, en la cual se encontraban los originales de ese arte que había visto y estudiado detenidamente en Argentina, en copias de malas ediciones. Será, pues, el valor diferencial entre la copia latinoamericana y el original europeo, entre el ‘parecer’ y el ‘ser’, y ya en Europa, entre el disfraz turístico y el valor estético auténtico que echará sus raíces una semántica peculiar de su narrativa, indudablemente asociada con estas líneas que Cortázar escribe a Eduardo Jonquières, en 1952: «en Buenos aires inventaba, aquí siento (tan raramente, pero con tanta fuerza!) que nada verdadero es inventado y que el mot de Picasso sobre encontrar y no buscar es la clave de toda creación con un sentido» (2010: 68).

Bibliografía

- BRUCCULERI, M.C., 2009. *Semiotica per il turismo*, Roma, Carocci.
- CAMPRA, R., 2005. "Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia, en S. Yurkievich (editado por), *Obras completas IV. Julio Cortázar. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 9-34.
- CORTÁZAR, J., [1968] 1995. *62 modelo para armar*, Madrid, Alfaguara.
- , 1996. *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- , 2000. *Cartas (1) 1937-1963*, Buenos Aires, Alfaguara.
- , 2004. *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas.
- , [1962] 2004. *Historias de cronopios y de famas*, en *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas, pp. 137-184.
- , [1977] 2004. *Alguien que anda por ahí*, en *Cuentos Completos 2*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas, pp. 501-654.
- , [1984] 2005. *Salvo el crepúsculo*, en *Obras completas IV. Julio Cortázar. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 93-336.
- , 2010. *Cartas a los Jonquières*, Madrid, Alfaguara.
- COURTÉS, J. y GREIMAS, A., 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonne de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette; traducción al español de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, 2006. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- DANN, G., 1996. *The language of tourism: A Sociolinguistic Perspective*, Wallingboard, CAB International.
- DE CERTEAU, M., 1990. *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- ECO, U., 1994. *Le poetiche di Joyce*, Torino, Bompiani.
- FABRIS, G., 2004. *Il nuovo consumatore*, Milano, FrancoAngeli.
- FINOCCHI, R., 2013. "Passioni turistiche. Semiotica ed estetica del fare turistico", *RIFL*, vol. 7, n.1, pp. 40-57.
- GIANNITRAPANI, A., 2010. *Viaggiare. Istruzioni per l'uso: Semiotica delle guide turistiche*, Pisa, edizioni ETS.
- GOLOGOFF, M., 1998. *Julio Cortázar: la biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.
- JOHNSON, M., 1987. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, reason, and imagination*, Chicago, University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M., 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.
- LANDOWSKI, E., 1996. "Stati di luoghi", *Versus*, n. 73-74, pp. 61-82.
- LEED, E.J., 1995. *Shores of Discovery. How expeditionaries have constructed the world*, New York, Basics Books.
- MAC CANNELL, D., 1976. *The Tourist*, New York, Schocken.

MARIN, L., 1994. *De la représentation*, Paris, Seuil-Gallimard; traducción al italiano de M. della Bernardina, E. Gigante, P. Pacifici, R. Pellerrey y C. Sibona, 2001. *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi.

POMIAN, K., 1978. "Collezione", *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 330-364.

SENNETT, R., 1994. *Flesh and Stone, the Body and the City in Western Civilization*, New York, Norton; traducción al español de C. Vidal, 1997. *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial.

VOLLI, U., 2005. *Laboratorio di Semiotica*, Bari, Laterza.

ZUNZUNEGUI, S., 2003. *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra.