

SEBASTIÁN CARRICABERRY  
(Universidad de Buenos Aires)

## ITALIA PARA LOS ESCRITORES ARGENTINOS: UNA REVISIÓN DE SUS REPRESENTACIONES

### 1. Introducción

Dentro de la literatura argentina existe una tradición de intelectuales viajeros y una extensa producción en la que quedaron registrados sus itinerarios. La práctica comenzó en el siglo XIX y, según Colombi, está relacionada con la autopercepción de pertenencia a una cultura periférica y el objetivo era tener una experiencia de la modernidad para importarla.<sup>1</sup>

Durante el siglo XX, esta tradición continuó. A continuación, se revisará el registro de los viajes a Europa centrándose en la experiencia italiana de algunas figuras de la literatura argentina del siglo XX con el fin de recuperar la imagen que construyen de la nación, el pueblo y el territorio, recuperando también el contraste con lo narrado de otros espacios de Europa. Tomando como referencia a la tradición decimonónica, se indagará sobre las motivaciones e la intencionalidad de estos viajes.

Se trabajará con tres escritores: Abelardo Arias, Manuel Mujica Láinez y Manuel Puig. Los dos primeros pueden categorizarse como viajeros profesionales. Ellos representan su viaje, en términos de Zygmunt, como escritores viajeros, es decir, si bien los lugares que presentan son también atractivos turísticos, insisten en marcar la diferencia entre la experiencia consumista del turismo y la suya gracias a su formación que los hace capaces de reconocer y valorar las expresiones de la cultura.<sup>2</sup> Arias visita Europa como periodista para entrevistar a distintos escritores y, mientras, recorre lugares emblemáticos de la cultura clásica y tradicional de los países visitados; Mujica Láinez es enviado como corresponsal a cubrir la posguerra y la reconstrucción o espectáculos teatrales y musicales. En cambio, Puig se instaló en Italia (y visitó algunos lugares de Europa) gracias a una beca con el fin de estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia y comenzar una carrera en el cine como guionista o director, por lo que su viaje puede categorizarse como viaje de formación. A la vez, Puig sí puede reconocerse como un turista en sus viajes a otros lugares de Europa e Italia de los cuales simplemente acumula pruebas.

Se usarán las crónicas publicadas por los dos primeros y las cartas que Puig enviaba a la madre. Arias juntó una suerte de Epistolario a una supuesta amada en dos libros distintos – *París-Roma, de lo visto y lo tocado*<sup>3</sup> (1954) y *Viaje Latino, Francia, Suiza y Toscana*,<sup>4</sup> que recoge el viaje que hace en

---

<sup>1</sup> B. Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Biterbo, Rosario 2004.

<sup>2</sup> K. Zygmunt, *La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo*, in «Kamchatka. Revista de análisis cultural», 2, 2013, pp. 105-136.

<sup>3</sup> A. Arias, *Paris-Roma. De lo visto y lo tocado*, Sudamericana, Buenos Aires 1977.

<sup>4</sup> A. Arias, *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana*, Tirso, Buenos Aires 1957

1955. Mujica Laínez en *Placeres y fatigas de los viajes*<sup>5</sup> las crónicas que publicó para «La Nación» entre 1935 y 1958. En el caso de Puig, *Querida Familia: (tomo 1)*<sup>6</sup> es una recopilación hecha post-mortem con cartas cedidas por la familia que abarcan el período 1968 a 1962. Esto implica que el material del último carece de una elaboración literaria y contiene un registro más cotidiano y coloquial en el que aparecen los problemas económicos, las compras, referencias a amistades, etc.

Para el análisis se recurrirá a las propuestas de la imagología, que estudia la construcción de la imagen de una nación propia o ajena. En función de ella, se pensará, primero a Italia en el contexto de Europa como una identidad global que reconocen los autores, el origen de esa imagen y, como contrapartida, la imagen que los escritores-viajeros construyen de su propia nación de pertenencia.

## 2. El marco europeo

La imagología señala, según Dubatti,<sup>7</sup> que la construcción de las imágenes de la nación se realiza en términos opositivos y dialógicos con la propia. Pageaux<sup>8</sup> agrega que también se buscan equivalencias entre una cultura y otra.

En tal sentido, es posible reconocer una primera diferencia entre Mujica Laínez y Arias, por un lado, y Puig por otro: los dos primeros parten de una oposición de identidades continentales: Europa por un lado, América por el otro. Él último, en cambio, enfatiza más la identidad nacional argentina en oposición a la italiana, o incluso a la romana.

En Arias, esta identidad se reconoce como una unidad compleja y contradictoria conformada por la suma de una serie de identidades regionales, religiosas y nacionales contrastantes entre sí: por un lado, está lo nórdico y lo latino, por el otro el calvinismo y el catolicismo y, finalmente, la oposición – pero también complementación – entre Italia y Francia. Como conjunto, conforma la civilización, en oposición a otros territorios que visita en los que no los reconoce. Por ejemplo, cuando registra su visita a Dakar (que es una escala de su viaje hacia Europa), no puede profundizar sobre la existencia de una cultura: solo ve «negros» trabajando vestidos de formas extrañas no hay, como en Europa una tradición ni un atractivo.<sup>9</sup>

Mujica Laínez también reconoce un «espíritu» común a todas las naciones que visita, mostrándolo en sus crónicas como un contenido a recuperar. Pero, mientras que Arias considera a este contenido como un valor en sí mismo, él lo asocia con la capacidad de gobierno y a la posibilidad de un progreso material: señala cómo gracias a él Europa pudo recuperarse de la guerra y lo señala como una carencia de Argentina.<sup>10</sup>

En Puig, como se señaló, se puede percibir una primacía de Italia o de Roma: su objetivo no es apropiarse de algo que solo está presente en Italia sino incorporarse a la industria del cine, su miedo es «volver sin haber hecho nada».<sup>11</sup> El resto de Europa, en cambio, constituye destinos turísticos para

---

<sup>5</sup> M. Mujica Laínez, *Placeres y fatigas de los viajes*, Sudamericana, Buenos Aires 1983.

<sup>6</sup> M. Puig, *Querida Familia. Tomo I. Cartas europeas. 1956-1962*, Entropía, Buenos Aires 2005.

<sup>7</sup> J. Dubatti, *Literatura de viajes y teatro comparado*, in «Letras», 37, 1998, pp. 133-138

<sup>8</sup> D. H. Pageaux, *De la imaginaria cultural al imaginario*, trad. al español de Isabel Vericat Núñez, in *Compendio de literatura comparada*, a cura di P. Brunel e Y. Chevrel, Siglo XXI, Mexico 1994, pp. 101-129

<sup>9</sup> Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 14

<sup>10</sup> Mujica Laínez, *Placer y fatigas de los viajes*, cit.

<sup>11</sup> Puig, *Querida Familia. Tomo I. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 48

disfrutar en el tiempo libre si es que logra recaudar el dinero necesario. La oposición con América o Argentina tiene que ver con la imposibilidad de desarrollarse como director o guionista de cine por razones industriales.

### 3. Lugar privilegiado de Italia: el lugar de contacto con lo antiguo

Si bien la elección de Puig está vinculada con las condiciones del desarrollo del cine en Italia, también se diferencia de los otros autores por motivos biográficos: mientras él tenía antepasados italianos (a quienes visita, aunque no se aloja con ellos, dado que no viven en Roma), los otros dos autores no tienen un vínculo sentimental y familiar con el país: Mujica Láinez se formó en París y tiene sus antepasados en el País Vasco, Abelardo Arias se reconoce en España.

Sin embargo, también ellos le dan a Italia un lugar de privilegio dentro de su mirada de Europa como espacio de la civilización. Para ellos, Italia es, como señala Beller (2007), el lugar de lo antiguo entendido como la esencia de la civilización que debe recuperarse.<sup>12</sup>

Durante todo su epistolario, Arias reconoce a la civilización como una presencia amenazada e Italia es el lugar donde se la puede apropiarse: repite que en Italia puede hacer suyo ese contenido sin esfuerzo, puede descubrir lo antiguo en la «gente de Roma» y reconoce en ellos «el tipo Roma imperial».<sup>13</sup> Por un lado, registra lo que se perdió recuperándolo con su saber histórico y el relato (por ejemplo, en Capua que «conserva muy poco de lo que fue delicia de los Césares»<sup>14</sup> debido a la guerra). Por el otro, lo que se logró recuperar: la Plaza del Campidoglio, «afeada y llena de mármoles en ruinas durante el Medioevo»<sup>15</sup>, y rediseñada por Miguel Ángel, la catedral de San Andrés, en Paestum, del siglo XI pero reconstruida en el siglo pasado usando «columnas y mosaicos de Paestum»<sup>16</sup>. Y, por último, lo que se conservó: la excelencia de sus artesanos producto del antiguo sistema de tener un aprendiz, los colores usados en la pintura contemporánea que son los mismos usados en los colores de los frescos pompeyanos y la estatua de Marco Aurelio que los cristianos no demolieron por confundirlo con Constantino.<sup>17</sup>

A partir de su registro, Arias define a la desmesura como lo propio de Italia, en oposición y complementación a Francia:

Italia es la ruptura con la gracia y la medida; la hermosura audaz y definitiva: el genio. Francia: la inteligencia ordenada con paciente y honda gracia. Italia me arrastra como torrente desatado; Francia me absorbía como suave remanso que da tiempo e incita al pensamiento. Italia me parte el cerebro [...] Toda audacia y originalidad le viene a Europa desde Italia: los franceses la ordenan, la sistematizan<sup>18</sup>

Esto es lo que le permite apropiarse de lo antiguo, lo arcano: se siente abrumado por esa presencia contundente y sólida (que reconoce incluso en los cuerpos), por la que se deja atravesar. Mientras que

---

<sup>12</sup> M. Beller, J. Leersen (a cura di), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Rodopi, Amsterdam 2007.

<sup>13</sup> Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 117

<sup>14</sup> Ivi. p. 155

<sup>15</sup> Ivi. p. 141

<sup>16</sup> Ivi. p. 159

<sup>17</sup> Ivi. p. 141

<sup>18</sup> Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 124

en París la realidad «resultó más débil y ahora se esfuma»<sup>19</sup>, en Italia logra apropiarse del contenido: «Soy latino y mis palabras son hijas de sus palabras. Sus obras de arte son mías porque en ellas me amo y amo mi vida»<sup>20</sup>

Pero el reconocimiento de lo antiguo no está acotado a las ruinas, monumentos o edificaciones. Para Arias, el pueblo italiano (o napolitano en particular) «ha mamado la cortesía de toda Europa»<sup>21</sup> y considera a Italia como el lugar donde mejor se puede ver lo Europeo<sup>22</sup>. Es un componente que reconoce en la vida cotidiana: «En el patio cuadrado de La Certosa unos cuantos muchachos jugaban al fútbol; la pelota rebotaba en las columnas, arquivitrabes y cornisas de piedra del año 1300».<sup>23</sup> Es decir, que esta posibilidad está relacionada con lo “popular”: él reconoce y registra constantemente la visión de un pueblo exuberante, desenvuelto y espontáneo en el que se conserva la cultura arcaica de forma pura y esencial que constituye lo italiano en la medida en que es lo que no tiene delimitación: «sin transición y respiro – vale decir, italianamente».<sup>24</sup> No solo lo reconoce en la aparición del tipo imperial romano sino también, y sobre todo en el pueblo napolitano «gritón y a primera vista tan ordinario, tiene desconcertantes finezas».<sup>25</sup> Pero, a pesar de la fascinación que le genera, Arias nunca registra un acercamiento: mientras Puig hace referencia a los italianos con los que trata, en Arias la mirada siempre es distante. Él solo registra el efecto: constantemente señala la energía que lo invade, el tiempo que se le trastoca, incluso que gasta y fuma sin control.

Mujica Laínez, por su parte, recupera una escena casi idéntica a la de los niños jugando que relata Arias:

Ahora mismo, en el claroscuro del atardecer escribo en esta terraza de un primero piso bajo. (...) en nuestra calle no hay más que el Arco de Jano, pesadote, monumental; la delicada iglesia de San Giorgio, con su fino campanario románico y otro arco (...) el paso está cerrado con altos pilares. Los chicos del vecindario juegan al futbol a ciertas horas (Mujica Laínez)<sup>26</sup>

Él reconoce explícitamente como lo propio de Italia la convergencia de lo mítico y lo grandioso con la vida cotidiana:

sabemos que, al contrario, lo que les confiere a esas tragedias desesperantes o estúpidas una suerte de grandeza excepcional – aparte, claro está, de sus íntimos impulsos humanos – es el marco increíble en el cual se cumplen y que las exalta con la majestad propia de los grandes proscenios. El contraste entre ambos elementos, la nimiedad atroz por un lado y por el otro el esplendor augusto, tiene que dar frutos estéticos notables<sup>27</sup>

---

<sup>19</sup> Ivi. p. 90

<sup>20</sup> Ivi. p. 124

<sup>21</sup> Ivi. p. 160

<sup>22</sup> Arias, *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana*, cit. p. 185

<sup>23</sup> Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p.167

<sup>24</sup> Ivi. p. 137

<sup>25</sup> Ivi. p. 167

<sup>26</sup> Mujica Laínez, *Placeres y fatigas de los viajes*, cit. p. 372

<sup>27</sup> Ivi. p. 345

A esto agrega otro elemento que Beller reconoce como típicos de Italia que Arias no refiere: el interés por el arte y la música, en particular la ópera.<sup>28</sup> Mientras Puig recupera la posibilidad de producir cine, Mujica Laínez declara que el principal motivo de su visita a Italia es ser espectador de grandes obras de teatro y musicales. Esto lo opone a Arias: frente a lo abrumador que le resulta su recorrido, Mujica Laínez considera que

Italia es, más que ningún otro, un país musical, y además el viajero, fatigado de andanzas y de emociones, necesita la distensión que únicamente puede procurarle, en el ambiente propicio de un teatro, el orden de las ajustadas armonías.<sup>29</sup>

Puig, por último, tiene un vínculo más “turístico” con la cultura entendida en términos tradicionales como componente principal de Italia o de Europa: si bien demuestra un conocimiento e interés sobre el arte italiano, sus afirmaciones no son tan eruditas, funcionan como registro de visita sin la búsqueda literaria o periodística de los otros dos autores y recupera la sensación general que le producen las obras, museos o edificios visitados, a veces con un tono grandilocuente, pero también es capaz de registrar su aburrimiento o rechazo, como su visita a Asís que le resultó un «bodrio» porque «me caen antipáticas esas ciudades de Umbria, no lo puedo evitar».<sup>30</sup> Su consumo cultural no está vinculado con lo europeo sino con el cine sin distinción de nacionalidad y su actitud es menos contemplativa y más activa: interactúa en la vida cotidiana local tratando de insertarse y de encontrar trabajos que le permitan sostenerse económicamente.

La imagen que surge de Italia del epistolario de Puig, entonces, proviene del encuentro con los habitantes y es contradictoria: se puede reconocer tanto la hostilidad que señala cuando intenta incorporarse a la industria del cine y tiene que competir con los italianos que cuentan con preferencias («con los italianos, aceite y vinagre»<sup>31</sup>), como la hospitalidad, que emerge cuando habla de las mujeres que lo hospedan y los familiares que visita.

También él recupera, entonces, la oposición Italia/Europa y América/Argentina: durante sus cursos en el Centro Sperimentale constantemente marca la diferencia con los europeos y la afinidad con los extranjeros latinoamericanos. Puig insiste en la alegría de los latinoamericanos, con quien se puede divertir, y el vínculo social que puede generar con ellos, frente a lo aburrido y distantes que son los europeos.

Existe, en consecuencia, una convergencia entre las imágenes de Italia que postulan Arias y Mujica Laínez, frente a la que construye Puig. Mientras los primeros Italia es el lugar privilegiado para entrar en contacto con un contenido histórico (incluso mítico), artístico y cultural entendido como tradición y como lo conservado, para Puig, el valor cultural de Italia no reside en lo que se conserva sino en lo que se está produciendo en ese instante: lo histórico y artístico de sus monumentos y museos es un pasatiempo y lo valioso es la posibilidad de formar parte de una producción actual ajena a lo nacional

#### 4. Origen de las imágenes

---

<sup>28</sup> Beller, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, cit.

<sup>29</sup> Mujica Laínez, *Placeres y fatigas de los viajes*, cit. p. 322

<sup>30</sup> Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 341

<sup>31</sup> Ivi., p. 73

Dentro de la imagología, como se señaló, también se estudia el imaginario social que da origen a esas imágenes para poder recuperar la autorrepresentación que está detrás de la imagen del otro.<sup>32</sup> En el caso de estos autores, debemos separar ese origen en función de una pertenencia de clase y de formación.

Arias y Mujica Laínez parten de una clase con una formación tradicional y eurocentrista que los llevan a reivindicar sus orígenes como cuna de la cultura. Puig, aunque también es descendiente de inmigrantes europeos, en cambio, solo reconoce una superioridad práctica en su decisión de instalarse en Roma (de hecho, cuando visita a sus parientes en Emilia-Romagna, se sorprende de que sean «nada atrasados, están al tanto de todo y tienen diablos de conocer todo»<sup>33</sup>). Por eso, mientras los dos primeros establecen, en términos de Pageaux, casi una “manía”, es decir, la necesidad de importar las costumbres y valores que encuentra, en Puig encontramos una reivindicación de una unidad latinoamericana y un rechazo constante a la sociedad que permanentemente tilda de aburrida.

Esta diferencia se relaciona con una diferencia en el origen de las imágenes que construyen.

Arias lo declara explícitamente: apenas entra a Europa por Gibraltar tiene la «impresión de que esos mapas de Europa, tantas veces contemplados en mis tiempos de colegio, toman cuerpo y realidad», en París se siente «injertado en esa infinidad de fotografías y grabados que he visto desde mi infancia» y en Capri tiene de trasfondo «la sombra del Tiberio de Suetonio».<sup>34</sup>

El origen de las lecturas de Mujica Laínez no es tan evidente, pero sus crónicas tienen un funcionamiento semejante: durante el recorrido por los países de Europa él reconoce los estilos y las épocas de los monumentos y obras de arte o incluso las cosas que faltan debido a la modernización, la guerra o la historia. Pero suma una fuente nueva y actual: el cine, en particular el neorrealismo, como única representación en la que aparece esa combinación de lo grandioso y cotidiano que él advierte como lo propio de Italia.

Por último, las demostraciones de conocimiento y fruición del arte clásico y antiguo no tienen, en Puig, un peso determinante. Su imagen de Italia – más allá del interés utilitario señalado – tiene que ver con estereotipos reconocibles dentro de los relatos familiares de los descendientes de inmigrantes. Los estereotipos, indica Sánchez Romero fundamentan valoraciones negativas.<sup>35</sup> En el caso de Puig, sirven como forma de enfrentar lo que le resulta desconcertante: la oposición centro-interior aparece cuando encuentra a sus familiares de Parma, pero se anula cuando encuentra allí un buen recibimiento; aparece cuando es visitado por italianos del sud, a quienes considera ruidosos y revirados porque no sabe cómo tratarlos, pero también se invierte porque resultan divertidos (frente al aburrimiento que le genera Roma); aparece, por último, como manera de despreciar ese aburrimiento considerando a los latinoamericanos como personas alegres. Es decir, no siempre desmiente los estereotipos que recupera y expone, pero deja de utilizarlos como manera de menospreciar a los italianos.

## 5. La imagen de la propia nación

---

<sup>32</sup> Pageaux, *De la imagería cultural al imaginario*, cit. p. 106

<sup>33</sup> Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 62

<sup>34</sup> Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 161

<sup>35</sup> M. Sánchez Romero, *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*, in «Revista de Filología Alemana», 13, 2005, pp. 9-27

Como representación de la otredad, las imágenes de las otras naciones funcionan en términos comparatistas entre la cultura de pertenencia del viajero-escritor y la cultura que observa.<sup>36</sup> En esa imagen se cifra el valor de la representación construida, la postura que asumen cada uno frente a esa imagen. Estos tres autores parten de una idea de su país en términos de carencia, pero no se agota allí.

En Arias, Argentina aparece como lo opuesto a Europa: mientras en Europa predomina la desconfianza, en América la norma es la lealtad, mientras que en Europa predomina el culto al amor a lo femenino, en Argentina predomina el culto a la amistad masculina.<sup>37</sup> Aunque esta representación de Argentina no aparece necesariamente marcada como negativa, permite pensar que el valor de esta experiencia reside en la posibilidad de un traslado de los valores Europeos.

Mujica Laínez recupera la imagen de Argentina que tienen en Europa: durante la posguerra, Argentina ganó prestigio como proveedor de alimentos.<sup>38</sup> Simultáneamente, se desprende de sus crónicas una imagen de inferioridad de su nación que no solo tiene que ver con la falta de un contacto con la civilización sino también por la incapacidad administrativa y la pertenencia ideológica de los gobernantes (con explícitas críticas al peronismo).<sup>39</sup>

En el caso de Puig, comienza con una desvalorización de su país, no solo por no tener una industria cinematográfica (algo que sostendrá a lo largo de todo el epistolario, llega a afirmar que no puede trabajar en Argentina porque «es tan tarada la gente de allá...»<sup>40</sup>), sino porque parecería no ofrecerle el material necesario para constituirse como escritor o guionista. Además de formarse y buscar un lugar en la industria, él parece estar buscando material para escribir. Es posible pensar que, así como Mujica Laínez y Arias recuperan el contenido mítico, antiguo y clásico como posible material de sus obras a través de monumentos y obras de arte, Puig está buscando ese material en la estadía: en sus viajes turísticos aprecia algunas atmósferas que pueden asociarse a su interés cinematográfico – como cuando va a Parma y nota: «una atmósfera fuertísima, es todo desolado, con un río seco muy ancho que la divide [...] pero más me impresionó todavía el parque ducal que parece sacado de una película de Orson Welles»<sup>41</sup> – y en su vida cotidiana está atento a los “personajes” y sus costumbres: la siesta, la “mano morta”, las formas de curarlo que tienen las ancianas que lo hospedan, el trato y la manera de comportarse de las hijas de éstas en las fiestas, etc. Incluso señala cómo en el Centro Sperimentale le proponen hacer ese ejercicio: «estudiar un personaje de la vida real y analizarlo, anotar algún diálogo característico de su modo de ser, etc. Yo elegí a una vieja de al lado».<sup>42</sup> Sin embargo, su estadía en Italia parece llevarlo a valorar estéticamente el material que le brinda su propio pueblo, Villegas: luego de afirmar que «de ahora en adelante, quiero hacer todo en base a datos que me ha dado la realidad y en Villegas tengo un filón extraordinario»,<sup>43</sup> Roma se convierte en un lugar de compras y empieza a registrar la escritura de algo «completamente distinto a La tajada»,<sup>44</sup> su primero guión cinematográfico, que considera algo muy negro que aflora de su inconsciente. Es el borrador de *La traición de Rita*

---

<sup>36</sup> Dubatti, *Literatura de viajes y teatro comparado*, cit. p. 135

<sup>37</sup> Arias, *Paris Roma. De lo visto y lo tocado*, cit. p. 100

<sup>38</sup> Mujica Laínez. En *Placeres y fatigas de los viajes*, cit. p. 21

<sup>39</sup> Ivi p. 228

<sup>40</sup> Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, cit. p. 301

<sup>41</sup> Ivi. p. 67

<sup>42</sup> Ivi. p. 53

<sup>43</sup> Ivi. p. 301

<sup>44</sup> Ivi. p. 322

*Hayworth*, su primera novela. Es decir, como señala Van den Abbeele, el viaje constituyó, para él, una manera de aferrar la idea de la propia subjetividad y construir desde allí su propia obra.<sup>45</sup>

## 6. Conclusión

En los tres autores tratados, se reconoce la misma sensación de pertenencia a una cultura periférica que se puede advertir en los viajeros del siglo XIX. Sin embargo, se puede reconocer en el contraste señalado que este período es un momento de cambio: Arias y Mujica Láinez siguen representando a Europa como fuente absoluta de la cultura pero Puig deja de mirar a Europa y encuentra en el cine, no como expresión de un pueblo o de una cultura sino como forma de expresión, primero una forma artística más interesante y adecuada a un contenido arraigado a la realidad y luego una fuente de recursos y estrategias que permitieron una renovación de la narrativa tradicional.

Para los tres, Italia constituye un lugar privilegiado: en Arias y Mujica Láinez, Italia aparece vinculado a muchos de los núcleos que los estudios reconocen como tradicionales: Italia como heredera de la antigüedad romana, el vínculo con la música y el arte, su epicureísmo, la posibilidad de acceder al «genius loci»<sup>46</sup> a través de sus paisajes, etc. Puig, en cambio, descarta el potencial literario de Italia luego de las dos experiencias.

En cada uno de ellos, esta experiencia constituyó un núcleo de sentido sobre algunos tópicos: el pueblo, el arte, la cultura clásica, antigua y mítica. Las conclusiones recuperadas de estos materiales más inmediatos (en el caso de Arias y Mujica Láinez) o íntimos (en el caso de Puig), pueden ser útiles para proyectar esos núcleos sobre su obra literaria. Del mismo modo, es posible incorporar a la serie otros escritores argentinos que atravesaron experiencias semejantes en el siglo XX para completar la imagen que surge de Italia durante este siglo desde el lugar de la escritura.

## 7. Bibliografía

- A. Arias, *Paris-Roma. De lo visto y lo tocado*, Sudamericana, Buenos Aires 1977.
- A. Arias, *Viaje Latino: Francia, Suiza, Toscana*, Tirso, Buenos Aires 1957.
- M. Beller, J. Leersen (a cura di), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Rodopi, Amsterdam 2007.
- A. Brillì, *Il viaggiatore immaginario, L'Italia degli itinerari perduti*. Il mulino, Bologna 1997.
- B. Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Biterbo, Rosario 2004.
- J. Dubatti, *Literatura de viajes y teatro comparado*, in «Letras», 37, 1998, pp. 133-138
- M. Mujica Láinez, *Placeres y fatigas de los viajes*, Sudamericana, Buenos Aires 1983.
- D. H. Pageaux, *De la imaginaria cultural al imaginario*, trad. al spagnolo di Isabel Vericat Núñez, in *Compendio de literatura comparada*, a cura di P. Brunel e Y. Chevrel, Siglo XXI, Mexico 1994.
- M. Puig, *Querida Familia. Tomo 1. Cartas europeas. 1956-1962*, Entropía, Buenos Aires 2005.

---

<sup>45</sup> G. Van den Abbeele, *Travel As Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, University of Minnesota Press, Minnesota 1992.

<sup>46</sup> Beller, *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, cit.



M. Sánchez Romero, *La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias*, in «Revista de Filología Alemana», 13, 2005, pp. 9-27

G. Van den Abbeele, *Travel As Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, University of Minnesota Press, Minnesota 1992.

K. Zygmunt, *La construcción de la experiencia del viaje en la escritura: figuras del escritor viajero contemporáneo*, in «Kamchatka. Revista de análisis cultural», 2, 2013, pp. 105-136